

CULTURES

REVISTA ASTURIANA DE CULTURA

Revista editada en colaboración con



© Academia de la Llingua Asturiana

Dirección: Roberto González-Quevedo González

Edita: ALLA

Diseño: ALLA

Depósito legal: AS 90-1991

ISSN: 1130-7749 - eISSN: 1130-7749

Cultures (Uviéu)

* * *

Los orixinales y la correspondencia unviaránse a:

Cultures. Revista Asturiana de Cultura

Apartáu 574 • 33080 Uviéu

CULTURES

REVISTA ASTURIANA DE CULTURA



N^o 23
UVIÉU 2019

ÍNDIZ

III. LOS ÁMBITOS DE LA GAITA ASTURIANA

JUAN ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA

La gaita asturiana anguaño, una paradoxa sonora 15

FLAVIO R. BENITO

La gaita asturiana nos conservatorios: Cursu 12 37

GONZALO FERNÁNDEZ RUIZ DE ZUAZO

Actividá y manifestaciones musicales de la gaita asturiana en Madrid
dende los años 70 41

PEDRO PANGUA & DIEGO PANGUA

En Ca'l Gaiteiru 51

RODRIGO F. JOGLAR

El llibru *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje* 65

ESTEBAN GONZÁLEZ CORTEGUERA

Les bandes de gaites n'asturies: una propuesta identitaria
pa dar puxu a una situación d'estancamientu 77

DANI ÁLVAREZ

Naquellos años 90 89

ROBERTO GONZÁLEZ-QUEVEDO GONZÁLEZ

Entrevista col maestru gaiteru Xuacu Amieva 95

IGNACIU LLOPE

Entrevista col maestru gaiteru José Ángel Hevia 101

IV. EL CUERPU, LOS CUERPOS, LA VOZ: BAILLES, DANCES, RITUALES,
CANTARES, INSTITUCIONALIZACIÓN

XURDE FERNÁNDEZ

Los bailles y la música tradicional dientro d'un deprendimientu
sofitáu por proyectos na ESO 109

RAFA LORENZO

Rogelia Gayo Gayo «La Vaqueira»: la primer folclorista vaqueira 123

ISMAEL G. GONZÁLEZ ARIAS & XAIME M. GONZÁLEZ ARIAS

El xéneru de l'asturiana y los estilos d'ella 133

CARLOS RUBIERA TUYA

Trabayando l'asturianada 141

HÉCTOR BRAGA

L'asturianada. El cantar del cisne 155

RAMÓN GARCÍA AVELLO

La tradición musical resurdida a propósiu d'*Un cancioneru asturianu
pal sieglu XXI*, de Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda 187

ÁNGEL MEDINA

El Taller «Lolo Cornellana»: al serviciu de la «Misa de gaita» 195

MUYERES

Cuando too pasó 215

V. FAZA ETNOGRÁFICA: GRAMÁTICAS DE LO COTIDIANO

ALBERTO ÁLVAREZ PEÑA

Música na mitoloxía y les lleendes asturianas 235

DANIEL MORO VALLINA

Música y espacios de socialización na parroquia de Pendueles:
la fiesta de La Sacramental 241

ANTONIO ALONSO DE LA TORRE GARCÍA & FRANCISCA IGLESIAS ÁLVAREZ

La música en Valdesampedru (Conceyu Teberga) 267

JUAN JOSÉ DOMÍNGUEZ CARAZO

La música en Siero 285

NOTA EDITORIAL

Esti volume númeru 23 de CULTURES. REVISTA ASTURIANA DE CULTURA, correspondiente al añu 2019, completa los trabayos que nel volume anterior entamaren col estudiu de la música y el so papel dientro de la sociedá y la cultura d'Asturies. El volume anterior, el númeru 22 del añu 2018, agrupó los distintos trabayos baxo les estayes de «Pensamientos críticos de l'asturianidá» y «Escontra'l desaniciu: la música como reproducción social». Nesti segundu volume númeru 23 asoléyense venti trabayos que completen l'estudiu y que s'agrupen en tres estayes: «Los ámbitos de la gaita asturiana», «El cuerpu, los cuerpos, la voz: bailles, dances, rituales, cantares, institucionalización» y «Faza etnográfica: gramátiques de lo cotidiano».

Entrambos volúmenes, tanto'l númeru 22 de 2018 como esti númeru 23 del añu 2019, fixéronse embaxo la coordinación d'Ignaci Llope y Llorián García-Flórez.

Roberto González-Quevedo
Direutor

Esti volume monogràfic de CULTURES dedicáu a la música contó cola colaboración especial d'Ignaci Llope y Llorián García-Flórez na coordinación y seleición de trabayos.

III

LOS ÁMBITOS DE LA GAITA ASTURIANA

LA GAITA ASTURIANA ANGUANO, UNA PARADOXA SONORA

Juan Alfonso Fernández García

Muncho se tien falao na estaya profesional de l'anovación de la gaita, almitiendo davezu que l'aición d'anovar ye bona por sigo mesma. La conceición moderna del progresu, amestada colos evolucionismos biolóxicu y social, esparvió la creyencia de que, nel devenir históricu, lo tardiego perfeiciona y peracaba lo d'antano per aciu de fuerces que mos emburrien, nun s'albidra por qué, escontra d'un meyor estáu espiritual y material. El llinguax políticu o, polo menos, la fraseoloxía proselitista más visible de les democracies burgueses apropióse d'esti discursu pa cortexar al receptor pasivu que son les mases de votantes, fincándolu asina na mentalidá coleutiva d'Occidente.

Güei, nun hai crítica que seya pa valtar la *teoloxía* del progresu, inclusive a la vista de les lleiciones qu'a esti respetive mos dio la historia. Y, lo mesmo que progresen les teunoloxías del mundiu civilizáu, la manda d'un pasáu entendida como patrimoniu tamién allega a vese nel afoguín de progresar. La gaita asina lo fai y naide nun-y atopa a esta realidá del nuesu tiempu un pero que-y poner. Inclusive'l discursu tradicionalista –nel raigañu de la sacralización d'oxetos d'otres dómines y, al tiempu, apegáu a les sos formes sensibles d'antano, supuestamente primixenies y tomaes como absolutas– almite'l valir de la narrativa de l'anovación y arréglase pa concasar l'inmovilismu propiu de la so perceición de la cultura col mantra de *dir colos tiempos*.

Pero, falando de la gaita, ¿qué quier dicir la espresión «anovar»? ¿Ye namás cosa d'anguano'l tresformase un oxetu qu'enantés yera o paecía inmutable? ¿Qué camudó nun instrumentu musical qu'allegó a nós como interfaz d'unos soníos rescataos de dómines superaes, archivaos, resignificaos y receicionaos pola sociedá como símbolu de la so sensibilidá musical? ¿Por qué eso nuevo vien gastando bona parte de les enerxías de los intérpretes y facedores del nuesu tiempu? Pa responder a estes entrugues, fai falta asitiar l'artefautu cultural que nomamos «gaita asturiana» nunes coordenaes, siquiera mínimes, qu'esclarien no que se pudiere la razón y significanza d'un procesu que ta ente lo material y lo simbólicu.

CONSIDERANCES MORFOLÓXIQUES

Dende un puntu de vista formal, la gaita asturiana ye un aerófonu monomelódicu de llingüetes híbrides y a dos voces¹ compuestu por un depósitu flexible d'aire alimentáu per un tubu d'insuflación, un tubu melódicu de llingüeta doble con furacos dixitables y tonales y un tubu non dixitable de llingüeta simple formáu por seiciones estensibles y rematáu nun pabellón.

Esti modelu de gaita, resultáu d'un procesu históricu acumulativu, afáyase igualmente, magar que con delles variantes, nun espaciu xeográficu que compriende'l noroeste de la Península Ibérica, dellos territorios de la costa atlántica y dalgunos puntos del norte d'Italia, frente a modelos formalmente dixebraos que tán espardíos pel norte d'África, Europa Oriental, Turquía, Trescaucasia y La India (García-Oliva, 1992; Baines, 1960)². Ye'l tipu de gaita d'Europa Occidental: un instrumentu d'aniciu baxomedieval mayormente documentáu dende'l sieglu XIV³ cola postura de los tubos propia de la dómina (Cuadriello Sánchez, 2002)⁴: el depósitu d'aire (n'adelantre, «fuelle») acomódase debaxo'l brazu⁵ y con elli s'aprieta⁶, el tubu melódicu (n'adelantre, «punteru») asítiase en posición frontal, más o menos apuntando pal suelu⁷; y l'únicu tubu non

¹ Siguiamos la taxonomía propuesta por Van Hees (2014). Entiéndese equí por «monomelódica» aquella gaita que tien capacidá pa facer namás una melodía, a la contra d'otres que puen facer al mesmu tiempu o bien dos melodíes (bimelódiques) o bien una melodía y una semimelodía (mono y semimelódiques); por «de llingüetes híbrides», aquella gaita que suena per aciú de llingüetes dobles y simples amestaes, a la contra d'otres que namás tienen llingüetes simples o namás les tienen dobles; y, por «a dos voces», aquella gaita qu'al sonar emite dos llinies sonores, independientemente de la so función (melódica o d'acompañamientu), a la contra d'otres que puen emitir ente tres y siete.

² Pa ver l'espardimientu xeográficu de la gaita. Referímonos, en cualesquier casu, a instrumentos venceyaos con procesos internos de tresmisión, dexando a un llau dalgunes hibridaciones qu'anicien en procesos coloniales, como ye'l casu de la gaita escocesa en La India y otros exemplos venceyaos con procesos de globalización, como la gaita gallega en Xapón.

³ Cola única esceición documentada de la ilustración de la Cantiga 350 del Códice j.b.2 d'El Escorial (sieglu XIII).

⁴ Onde se da noticia de la rala iconografía medieval de la gaita caltenida n'Asturies.

⁵ A la contra d'otros instrumentos que se garren delante'l pechu, como'l *gudastviri* de Xeorxa.

⁶ A la contra, por exemplu, del *joc de xeremies* balear, onde la presión faila'l pesu del *braguer* (asientu frontal) onde tán allugaos los dos *fillols* (ronquinos a la 5ª y a la 8ª) y la *trompa* (roncón tumbal).

⁷ A la contra d'otros nos que surden d'un costáu del fuele, como la *xeremia* de Mallorca.

dixitable (d'equí p'alantre, «roncón»), siempre funcional⁸, allúgase al costazu del músicu mirando p'arriba⁹.

Dixemos va poco qu'esta gaita xestóse nun procesu acumulativu. N'efeutu, l'instrumentu mesmu y la iconografía caltenida per Europa apurren nicios de que nun foi inventáu d'una sentada y talmente como allegó a nós. Tocántenes a les propiedaes morfolóxicques de los tubos de los instrumentos medievals, namás podemos dicir lo que se deduz de la iconografía mesma, al nun se caltener exemplares (Van Hees, 2014: 99 y ss)¹⁰, pero naquelles pintures y escultures aldovínense yá xebradures al respective de los instrumentos del nuesu tiempu. Asina, el punteru que nelles apaéz pue interpretase como de seición cónica y llingüeta doble, como anguaño; pero, pela cueta, el roncón aveza representase como compuestu de dos seiciones (non les tres actuales) y con una forma tan asemeyada a la del punteru, inclusive nel remate acampanáu, que nun sedría impropio axudica-y una seición cónica y una llingüeta doble: ye dicir, si tomamos la iconografía como un testimoniü fiable (con toles torgues qu'ello trai apareyao), el tal roncón sedría un «punteru» ensin furacos dixitables, como los tubos de la llingüetería d'un muérganu. En dalgún momentu posterior, esparderíase'l formatu actual de tres seiciones remataes en copa zarrada; les primeres representaciones son del sieglu XVI y coinciden cola apaición de gaites con dos o más roncones con funciones armóniques estremaes, siendo ún de dos pieces y l'otru de tres¹¹. Pel otru llau, hai dos exemplos de gaita ensin roncón na escultura medieval asturiana, allugaos na ilesia de Santa María de la Oliva de Villaviciosa (sieglu XIII) y nel claustru góticu de la Catedral de San Salvador d'Uviéu (sieglu XIV), que, si una vegada más se miren como documentos históricos, amuesen una variedá organolóxica acordies colo que s'acolumbra per Europa na mesma dómina. En cualesquier casu, esa supuesta variedá perderíase dafechu n'Asturies.

⁸ A la contra, por exemplu, de la *cabrette* d'Auvernia, onde'l ronquín paralelu al punteru ye ciegü.

⁹ Otros roncones apunten pal suelu, como se ve en bona parte d'Europa Oriental, magar qu'a vegaes puen colocase mirando p'arriba, como nel casu del *dudy* de Podhale (Polonia) o pal frente, como asocede col *cimpoi* de Hunedoara (Transilvania, Rumanía), qu'alluguen ente los cuernos de la cabeza de cabra tallada nel asientu del punteru.

¹⁰ Refier dos tubos melódicos medievals calteníos en Bélxica y n'Alemaña. Sicasí, esto nun abasta pa facese una idea cabal de la realidá.

¹¹ Por exemplu, la gaita qu'apaéz nel cuadru de Jan Sanders Van Hemessen, *El fiu pródigu* (1536), calteníu nos *Musées Royaux des Beaux Arts* de Bélxica.

Otres diferencies menores qu'aportaron col tiempu cinquen al torniáu de los tubos, que caltién moldures medievales, como la curvatura cóncava de la campana del punteru o'l quartu de bocel de la mesa, y amiesta socesivamente elementos anovaos, como les moldures barroques compuestes de tres seiciones, adautaes a la tornería de la gaita en dalgún momentu de los sieglos XVII y XVIII (Cuadriello Sánchez, 2002: 90)¹² y reproducies fasta anguaño poles socesives xeneraciones d'artesanos, quedando afitada una apariencia que la sociedá asturiana xulga güei como propia de la gaita de so.

CONSIDERANCES ACÚSTIQUES

No que se refier a les propiedaes sonores de los tubos medievales, queden na hipótesis pola razón yá desplicada, magar que los punteros mesmos qu'aínda se facien fasta los años ochenta del sieglu XX podríen apurrir dalgún niciu de lo que fueren los sos antepasaos. Mayormente, cuando los instrumentistes d'anguaño sienten sonar gaites antigües, abúlta-yos que «nun afinen». Esti xuiciu *emic* amuesa que noten una esviación al respetive del estándar propuestu pola cultura dominante, axudicándo-yos una imperfeición a les soluciones acústiques anteriores, al separtase de la norma qu'ellos almiten como universal. Tornada a otres categoríes, esa «desafinación» ye resultáu de dos resistencies: la entonación non temperada y la modalidá; la primera cinca al altor de los graos de la escala y la segunda a la conceición de la escala mesma. Dicho d'otra forma, hebo un cambéu nel paradigma sonoru que la gaita nun asimiló, aniciando una crisis qu'habría de resolverse imponiendo l'estándar occidental.

Polo demás, les tresformaciones históriques de la gaita nun puen secuenciase muncho más que lo que yá fixemos equí: fasta metanes el sieglu XIX, cuando emprincipien a caltenese exemplares, nada sabemos del táladru internu, del pasu de garganta, del allugamientu de la tónica y de la estensión del punteru; nin del grandor y la fechura de la payuela; nin de los calibres, llargores, seiciones y empayueláu del roncón; ye dicir, que tenemos gran desconocencia de les carauterístiques que les xeneraciones socesives de gaiteros dieron por bones pal so instrumentu.

¹² Na gaita representada na *Adoración de los pastores* de la sacristía de la ilesia d'El Carbayu, en Llangréu (atribuyida a Francisco Reiter y pintada a lo cabero del sieglu XVIII), aldovínase yá l'emplegu d'estes moldures compuestes.

Pero hai una particularidá que, magar que n'otres dómines nun sabemos si foi constante¹³, allegaría a selo: el roncón. La gaita asturiana ye un instrumentu a bordón¹⁴ nel que la melodía cuerre penriba d'una nota pedal que, amás d'em-pobinamos pa un universu estéticu particular, tien unes propiedaes que determinen –y la pallabra ta calibrada– una forma de ser que nun acomoda cola cadarma compositiva modulante propia d'Occidente. Ye precisamente'l desendolcu de la modulación lo qu'anicia la crisis de la polifonía básica del bordón, pasando a ser esti un recursu episódicu¹⁵ y non el sofitu de la teoría musical. Y ye nesti puntu onde s'afaya l'enquiz, porque'l «progresu» de la gaita pue acomodase con tolos aspectos periféricos de la teoría musical vixente, pero non precisamente col más crucial.

Yá apuntemos equí que, a xulgar pola escasa documentación histórica que mos quedó, la gaita nun foi nel pasáu un oxetu estáticu, colo que queda respondida una de les entrugues que fixéremos al entamu. Al empar qu'emprincipien a caltenese exemplares, vese darréu que, con ser instrumentos de fechura mui asemeyao, d'otra miente puen atopase xebradures ente ellos. Asina, por exemplu, aquelles gaites tumbales de lo cabero del sieglu XIX entraron en crisis metanes el XX pola influyencia de los grupos de baille y de los tenores qu'entós mandaben na estaya l'asturianada: toos ellos pidien gaites más grilleres y la tonalidad de do# foi, polo menos venti o trenta años, la más mirada. Nesi mediu tiempu, documentáronse delles igües que, nun perpasando de ser esperimentos aisllaos, d'otra miente indiquen qu'esistía entóncenes dalgún rixu por «anovar», «ameyorar», «perfeccionar» (Otero Vega, Fernández García & Fernande Gutierri, 2011: 117-121)¹⁶. Ye dicir, que la idea del progresu enraignare yá ente artesanos

¹³ Pa documentar n'Asturies un posible emplegu de gaites ensin roncón, únicamente puen aportase los dos exemplos iconográficos medievales citaos, respondiendo tolos exemplares calteníos ensin fallar ún a la tipoloxía con roncón descrita. Quedaríen fuera d'ella los clarinetes heteroglóticos igualmente nomaos «gaita», ensin fuele y fechos de tubos vexetales güecos como'l xabú. Taríen aparte tamién tolos instrumentos de fortuna aperiaos por «curiosos» imitando la gaita convencional, polo xeneral con recursos y resultaos variopintos.

¹⁴ A la contra d'otres gaites que nin tienen esti tubu específicu nin confíen la so función provisionalmente a otru tubu; por exemplu, el *mezued* de Túnez.

¹⁵ Por exemplu, el pedal de la fuga.

¹⁶ Onde se refieren dalgunes d'estes propuestes: copes con resonadores múltiples, xuegos de roncones y torniaos antropomórficos propios de gaites medievales y non conocíos na tradición puramente asturiana, magar que se caltíen un exemplu d'asientu zoomórficu na gaita del claustru góticu de la catedral d'Uviéu. Hebo amás otres anovaciones, como llingüetes metáliques pal roncón y adautadores pal emplegu de punteros de tonalidaes estremaes na mesma gaita.

y consumidores; pero, con too y con ello, almétese mayormente que la dómina na qu'anicia la tresformación, la *modernización* de la gaita, entamó nos años ochenta del sieglu XX.

LOS AÑOS OCHENTA

Pa entender el puxu d'un convencimientu tan enraigónáu na mentalidá colectiva, ye necesario esclarear daqué l'espíritu d'aquellos años. Col Romanticismu, la gaita –una ferramienta sonora– resignificóse como espresión de la sensibilidá musical del pueblu asturianu. Dellos gaiteros visibilizaron esta condición al traviés del trax del país, afitáu pola inteleutualidá rexonalista a partir de los grabaos de tipos populares espublizaos dende'l sieglu XVIII y d'una moda campesina que yá desaparecía. Surdió asina'l personax del gaiteru y, poro, la estremadura ente gaiteru-símbolu y gaiteru-instrumentista, qu'aúnica güei ta vixente. Al empar, y cola bendición de la nueva ciencia del folclor, unes músiques populares enantes cuasi que invisibles foron escrites por una corriente de compositores rexonalistes y escenificaes por agrupaciones enfotaes nel so caltenimientu, patrimonializándoles xunto col instrumentu col que se tocaben. El gaiteru-símbolu féxose imprescindible. Bona parte del so trabayu desenvolveríase nesti universu y asina siguió cola llegada de los rexímenes totalitarios, qu'asitiaron el folclor na esfera del Estáu.

Nel casu español, l'autoritarismu allargóse fasta'l réxime de 1978 y con elli unes agrupaciones que, progresivamente desideoloxizaes, dieron en ser la cara amable d'un país qu'atraxía les divises del turismu ufriendo sol, playa y pintoresquismu. N'escenes *kitsch* y desconectaes de la realidá, les tarxetes postales de la dómina amuesen el llugar culturalmente emprobecíu qu'ocupaba entóncenes la gaita y despliquen la reaición que vien darréu. L'Estáu de les Autonomías, nuevu modelu de xestión territorial encontáu nes estremadures ente los territorios nacionales¹⁷, desixó definir l'esitosu sintagma «cultura + xentiliciu»¹⁸ y caúna de les autonomías apurrió'l so llistáu de paradigmes, dalgunos tomaos de la estaya del folclor.

Tocántenes a singularidaes musicales, la gaita xugó un papel cabezaleru n' Asturias, como lo fexo igualmente en Galicia. Albidrada como autóctona, antigua

¹⁷ El «fechu diferencial», según Cambó.

¹⁸ Por exemplu, «cultura asturiana».

y diferente –les tres condiciones supuestes o reales que se desixíen–, convirtióse nun de los campos de llucha d'una xeneración nueva, aconceyada al rodiu del autonomismu asturianu. Foi la xeneración del *Babyboom*, heriede de la industrialización y del desarrollismu (bien comida, estudiada, urbana y desenraigada), descendiente amás d'otra xeneración que vivía con una contradicción doliosa: el pesu d'unos anicios campesinos que, poles sos circunstancies sociolóxiques, nun terminaben de dexar p'atrás y la vergoña d'esos anicios énte una sociedá cosmopolita que-yos desixía una *depuración estética*. Naquellos años, aínda había venciesos personales mui fondos col ámbitu rural. El tornar pal llugar de nacencia ritualizóse per toa Asturias, mayormente con ocasión de les fiestes y, sobre too, de los entierros, qu'aínda trayíen más xente. Yeren los tiempos de llevar pal puelu café, zucre y ropa vieyo pa terminar de gastalo; tiempos tamién de dir los rapacinos pa colos güelos nes vacaciones y, yá camín de casa, escaecer el pallabreru asturianu que deprendieren aende y que nada valía nun contestu de comunicación en castellanu. Esta xeneración diría perdiendo esos raigaños y, andando'l tiempu, fadría del ámbitu rural l'escenariu de la so *performance* de la vuelta pa los anicios: cases de turismu rural, productos asturianos, ivernaderos, rutes de monte...

Aquellos pas, que falaben asturianu con normalidá y quiciabes baillaren al son de la gaita, escondieron un pasáu que los sos fíos habríen de reivindicar como la so cultura; de la que, paradóxicamente, ellos mesmos taben yá separándose. Yeren unos fíos que falaben «asturianu químico», como entós se dicía, y deprendíen a tocar un instrumentu «celta»; unos fíos, en cualesquier casu, miraos polos sos pas con estrañamientu y unos pas miraos polos sos fíos como una xeneración perdida.

UN INSTRUMENTU CELTA

L'esmoecimientu por deconstruyir la gaita asturiana pa inxerila nel universu del celtismu foi'l marcador d'una segunda vergoña qu'aínda güei nun s'encara con sinceridá: la propia d'esa xeneración nueva que, de puertes p'adientro, minusvaloraba una herencia cultural que nun cumplía les sos espeutatives y que, al mesmu tiempu, nun podía arrumbar porque nella encontaba una parte de la so identidá, daqué bultable nel discursu del autonomismu y, más p'allá, del nacionalismu. N'efeutu, la gaita estremábase de la guitarra, tresformada pol movimientu románticu nel soníu d'España y presente davezu nel retratu de tantos viaxeros qu'escribieren dende'l sieglu XVIII. N'otres pallabres, dientro'l conxuntu de la

música española, la gaita yera *l'otru* y esta otredá xugaba al so favor nel universu identitariu. Pero, tres d'un procesu de tipificación qu'algamó'l cume coles agrupaciones estatales franquistes, víase amás como un arquetipu folclóricu poco esportable. La tensión ente'l *ser* y el *deber ser* yera clara y la relectura de la gaita en clave celta foi'l mou de resolvela.

Asturies tenía a la vera l'exemplu de Galicia y, daqué más lloñe, los de la Breña francesa, Escocia ya Irlanda, pero estos nun habríen de tardar en facese averaos ya inclusive familiares. En 1986, el gaiteru Xuacu Amieva salió ganador nel troféu Macallan qu'entamaba'l *Festival Interceltique de Lorient*, na Breña; en 1987, Asturies mandó aende la so primer delegación y asina vieno faciéndolo fasta güei. El pesu d'esti festival foi bultable, porque inxería la gaita asturiana nel prestixáu mundiu de la cultura del norte, abriendo-y una estaya de trabayu per fuera de los festivales folclóricos al usu, rutinarios y poco atrayentes. Si, nos años del franquismu, la mayor reconocencia d'un gaiteru yera tocar nun grupu de baille, nos años de la democracia sedría tocar nuna banda y, dende llueu, ganar el Macallan. Tolos gaiteros con sonadía llucharon por esti troféu, qu'allegó a ser daqué fasta entós desconocío n'Asturies¹⁹: una sanción social apalpable, oxetiva, de la escelencia d'un músicu que nun tenía abellugu nes instituciones docentes.

Pero la estremadura ente Asturies y los sos agospiadores yera evidente. El norte ufría una tonalidad grave, una afinación estable y una estética marcial y deshumanizada; el sur trabayaba coles sos propies regles y estes nun concasaben colo del universu receutor. Y una xente mozo avezao a ver la gaita en fiestes de prau y desfiles de Coros y Dances quedó plasmada pol espectáculu y sintió vergoña de lo de casa. Nin la carga identitaria d'un instrumentu que yera *otra cosa* nin el prestixu del relatu de la tradición viva nun abastaron p'aselar esta tensión. Naide nun quería xugar el papel de ser esi *otru* nun mundiu tan eficiente, tan atrayente y tan poco hispánicu. Nun se trataba de tener identidá propia: tratábase de tener toos la mesma, inclusive a la contra de la historia. Arriendes d'ello, el discursu del progresu, fincáu na mentalidá d'una xeneración nel trance de xubir pela escala social gracies a la so preparación, apurría l'argumentu perfeutu pa xustificase ensin desdicise de la so asturianidá: la gaita ye un instrumentu vivu nuna sociedá dinámica y tien d'esperase que camude. Asina ye la vida de les coses que l'home fai: caltiénense mientres que sirven pa daqué pero, en dexando de servir, o camuden o queden arrumbaes. La gaita yá nun valía pa lo que n'otres dómines;

¹⁹ Quitando los concursos de Gaiteru Mayor d'Asturies y de Gaiteru Mayor d'España que, pela cueta, nun teníen continuidá nin proyección.

poro, allegába-y el momentu d'anovase o de garrar el camín de tantos artefactos surdios de teunoloxíes desfasaes que, a la contra d'aquella, nun foron almitíos nel llistáu de xeneradores d'identidá asturiana.

D'esta manera emprincipió un procesu de cambéu que, na práutica, foi mimético: la *reconstrucción* de la gaita según los estándares académicos no acústico –un instrumentu qu'afina– y según los estándares anglosaxones en filiación cultural –un instrumentu celta–. Too ello, xunto col ascensu al traviés de la profesionalidá, nesti casu afitando una rede de funcionarios docentes, revalorizóse na narrativa de la «dignificación de la gaita» y dexó p'atrás l'estáu d'indignidá –supuestu o real– nel que la gaita se viere antaño, amenorgada nel imaxinariu coleutivu y arrumbada pa los duldosos espacios de la postal turística, la espicha y l'amuesa folclórica. La parte puramente téunica d'esti procesu enllenu d'ideoloxía promovióse dende les bandes de gaites y les agrupaciones folk, a les qu'habría qu'amestar l'enseñu, que fexo de correa de tresmisión de les anovaciones que diben aportando. Estes tres estayes d'aición trabayaron al empar, de manera que caún de los cambeos experimentaos en cualesquiera d'elles repercutió darréu nes otres, nun pudiendo analizase separtadamente. Facía falta un instrumentu que cubriere les necesidaes trayíes poles tresformaciones sociales, estétiques ya ideolóxicques que taben obligando a *reconstruyir* o refacer la significancia de les músiques orales, al tar cuasique dafechu desanicáu'l modelu de sociedá nel que se xestaren.

FACEDORES Y ANOVACIÓN

Los facedores de gaites tuvieron abondo que dicir naquel tiempu. A entamos de los años ochenta, el so perfil yera'l de trabayadores con ingresos que-yos veníen d'otres estayes, foren les que foren, y teníen el facer gaites como ocupación segunda, inclusive como afición. Sigúen fórmules vieyes, arrodiaes de secretismu, y facíenlo encontraos nel empirismu, nel autodidautismu y nel criteriu d'autoridá, sacando una producción desigual que nun solucionaba les desixencies de les formaciones instrumentales nueves. Y naquellos años, igual qu'allegó una xeneración mozo d'instrumentistes, anició un cambéu xeneracional ente los artesanos mesmos. Alberto Fernández Velasco, Vicente Prado Suárez, Carlos Moreno García, Fernando Mori Alonso y otros abrieron taller nesi momentu críticu nel que, per un llau, esistía un canon de gaita asturiana ente los gaiteros d'edá, que refugaben cualesquier anovación; y, per otru, un puxu tresformador ente los mozos, que facíen una presión bultable, siquieramente numbérica.

L'habilidad de los artesanos pa xestionar esti enguedeyu nun foi poca. La so estratexa consistió en facer instrumentos que, ensin grandes cambeos per fuera²⁰, foren amestando les anovaciones acústiques que diben imponiéndose. Les aiciones foron delles. Primeramente, la temperación de la escala, desaniciando la entonación xusta y los graos neutros. Darréu, la estandarización de la tonalidad de do como básica pa la gaita asturiana, desdexándose tonalidaes «incómodas» como do#, enantes mui emplegada. En tercer llugar, afitóse una dixitación pa la escala cromática, qu'apaeció na publicación didáctica más influyente de la dómina: *La gaita asturiana, método para su aprendizaje* (DD.AA., 1991). Los estándares cultos cubrieron dos necesidaes: interaicionar la gaita con otros instrumentos melódicos y acoyer repertorios que'l punteru diatónicu d'antao nun yera pa tocar.

Ainda habría dase un pasu más: el punteru en sí bemol, d'acordies col vezu d'Escocia, Irlanda y Bretaña. Col antecedente del exemplar diseñáu en 1986 por Fernando Mori Alonso pal grupu Llan de Cubel, esta tonalidad emprincipió a garrar cuerpu n'Asturies na conxusta de facedores convocada pol Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA). Dellos artesanos punxéronse a trabayar na estaya, saliendo del taller de Fernando Mori los primeros exemplares con destín a la Banda de Gaites Villaviciosa, que los estrenaría nos III Alcuentros de Bandes de Gaites celebraos en Grau en 1992. José Ángel Hevia foi ún de los principales impulsores del punteru en sí bemol, rápidamente adoptáu por otros dos bandes del so ámbitu: Candás, en 1990, y Mieres del Camín, en 1991. Nos años vinientes, la mayoría de les bandes asturianas foron mercando gaites d'esta clas.

Otra novedá foi l'amiestu de ronquinos tenores ya inclusive altos, magar qu'estos, inspiraos na «gaita marcial» de Galicia²¹, nun tán dafechu espardíos. N'Asturies hai dalgún precedente históricu del emplegu de xuegos de roncones, pero d'importancia más bien rala (Otero Vega, Fernández García & Fernande

²⁰ Asina y too, el mirar del instrumentu camudó, emprincipiando tocántenes al vistíu, qu'adautó colores sobrios, munches vegaes el negru, tanto nes pezoleres como na funda'l fuele. Les maderes negres tamién allegaron a ser mayoría nes bandes de gaites.

²¹ La gaita marcial ye un instrumentu desendolcáu nel ámbitu de la Real Banda de Gaitas de la Diputación d'Ourense. Les sos carauterístiques principales son: fuele de cueru cosíu, punteru en sí bemol de dixitación pesllada con tolos furacos dixitables en llinia, tres roncones verticales (baxu, tenor y altu) xuníos con un cordón, y soplete de llargor abondo (32 cm) pa iguar la postura del instrumentu y la posición del gaiteru mesmu mientres que toca.

Gutiérrez, 2011: cap. V)²². Foi Xuacu Amieva Celorio'l primer gaiteru asturianu de la xeneración nueva que-y amestó a una gaita en sí natural un ronquín tenor, diseñáu en 1989 por Diógenes García. Metanes los años noventa, la Banda de Gaites Naranco, que dirixía Xuacu Amieva, mercó gaites en sí bemol al mesmu facedor, yá con ronquín tenor. A pidimientu de José Ángel Hevia, Fernando Mori diseñaría'l so propiu ronquín en sí bemol ya inclusive un modelu de fechura chocante enforma. Esti foi cavilgáu pa la Banda de Gaites de Villaviciosa por mor del Concursu de Bandes de Gaites organizáu nel teatru Campoamor d'Uviéu, qu'algamó dos ediciones: 1992-1993 y 1993-1994. Nesti concursu desixíase'l modelu tradicional de gaita asturiana, lo qu'escluyía gaites con xuegos de roncones, que yá principiaben a vese y, sacantes les reticencies de vezu, yeren bien recibíes. El puxu de les bandes medraba colos ronquinos y nun se quixo renunciar a ellos, de mou que, pa la ocasión, aperióse ún consistente nuna llingüeta llantada nun tubu de plásticu flexible del llargor apropiáu pa sonar en sí bemol. Taba pensáu pa quedar escondíu dientro'l vistíu del fuelle y facelu ruxir ensin que se viere, anéudota qu'esclara'l puxu del canon tradicional y la torga que-y ponía a l'anovación naquellos años.

Amás de les reformes descrites, hebo otres de menos importancia, magar que güei tán mui espardíes, como son les válvules p'aparar el roncón, l'entubamientu del soplete pa que nun podreza cola humedanza, los fuelles de materiales sintéticos que trespiren y los payones igualmente sintéticos. L'anovación más bultable nestos años caberos foi la gaita cromática de Fernando Mori, la «MTC 1.0»²³, en 2014, con punteru de furacos dobles pa los semitonos, un furacu posterior pa la tercera menor y otru furacu apegáu al del VIII grau col enfotu d'iguar l'afinación de la segunda octava. Existe un modelu anterior, diseñáu nos primeros años noventa del sieglu XX pol facedor Alberto Fernández Velasco, que nun salió al mercáu y del que nun podemos ufrir una descripción.

Pa resumir, la gaita tien güei capacidá pa facer una octava y media cromática (dos octaves en dalgunos casos), acompañándose con un roncón baxu o con

²² Onde se refieren exemplos icónicos y testuales. Más sero, el facedor Antonio Álvarez Vega, «Cogollu» (1885-1959), fexo polo menos tres ronquinos tenores llantaos n'horizontal, lo qu'amuesa la influencia de Galicia nel so diseñu. D'estos, ún afáyase nel Muséu de la Gaita de Xixón (rex. FMO10141), otru foi propiedá del facedor Alberto Fernández Velasco y el terceru, incompletu, pertenez a Alfonso Fernández Álvarez, «Fonsu Les Regueres», gaiteru y coleicionista. Luis Argüelles Díaz, «Luis d'Arnizo» (1924-2006) tamién fexo dalgún ensayu nesti sen.

²³ Sigles de «Mori-Teje-Cromática», n'alcordanza del so facedor, Fernando Mori, y del gaiteru José Manuel Tejedor Mier, el so conseyeru téunicu.

xuegos de ronquinos baxu-tenor y baxu-tenor-altu, afinaos ente ellos con una octava de diferencia. Caltiénse la dixitación (semi) pesllada tradicional, nun siendo nel VII grau y nes posiciones de la escala cromática, d'aniciu más serondiegu. Les afinaciones más comunes –y nun ye una afirmación absoluta– son do pa tolos usos y sí bemol pa les bandes. La tonalidad de do# desanició, siendo marginalmente emplegada por dalgunos gaiteros d'edá, como tamién asocede col sí natural. Na tonalidad de re, emplegada nel pasáu, fixéronse dalgunos punteros, pero'l so usu ye minoritariu. Dalgunos facedores esperimentaron con tonalidaes más tumbales (sol) y punteros cromáticos de dos octaves, pero estos instrumentos nun son pel momentu d'usu xeneralizáu.

ÓNDE TAMOS AGORA

Cuanto dixemos vieno desendolcándose per tres décadas y aínda nun ta zarráu, de manera que nun pue falase d'un instrumentu peracabáu nin d'un horizonte final predecible pa esti procesu. Pero, ente tolos problemes referíos y que vienen arriendes de l'adautación de la gaita a espacios d'actuación anovaos, hai ún que nin quedó resueltu nin pinta que vaiga resolverse, por mor de la natura mesma del instrumentu. Falemos enantes del enquiz del roncón, un centru tonal estáticu nun contestu armónicu modulante o, dicho d'otra manera, una contradicción nuna parte estructural de la música d'Occidente. Inclusive almitiendo'l postuláu según el cual la gaita ye agora meyor que, pongamos por casu, va un sieglu²⁴, y dando por bono que les anovaciones referíes apurren, efeutivamente, una meyoranza oxetiva a un problema coxuntural dau, bien d'elles apunten de vezu nuna mesma direición: iguar la parte melódica, ye dicir, «perfeicionar» lo que la gaita tien d'oboe. Pero'l punteru nun ye namás que la metá, hai otra parte que ta aende, que nun ye aneudótica y que mos asitia énte'l fechu qu'enunciemos nel títulu d'esti artículu: la paradoxa sonora d'un instrumentu de conceición medieval inxertu nun ámbitu ayenu a elli, onde allegó pola so resistencia a desapaece, col tresfondu de la coxuntura descrita nes páxines precedentes.

²⁴ Ello interpretando que «meyor» quier dicir «adautada a un entornu mutáu». Al nuesu entender, el valir d'un artefautu cultural nun ye absolutu, sinón que depende de la so capacidá o incapacidá pa desendolcar la so función nun momentu dau de la historia. Poro, si les gaites que se facien a entamos del sieglu XX o enantes respondien a les necesidaes téuniques, estétiques ya ideolóxicas d'entóncenes, nun yeren oxetivamente peores que les d'anguaño, únicamente yeren diferentes en tanto que lo yera'l so entornu.

La esperiencia francesa del sieglu XVIII pue valimos pa oxetivar esti problema, porque la semeyanza col casu de la gaita asturiana del nuesu tiempu ye ñidia. Naquella dómina, la *musette*, versión urbana de la gaita desendolcada poles families Hotteterre y Chédeville, carauterizada pol equilibriu sonoru y la compatibilidá colos instrumentos de cámara, foi almitida pola clase dominante, nuna estética d'esotismu rural venceyada cola idega rousseauniana del home precivilizáu *naturellement bon*, representáu dientro d'Europa pol campesináu amable (Uría, 2002)²⁵. Polo menos fasta mediaos de los años sesenta del sieglu, la *musette* sonó na Ópera de París, nos salones y nes *fêtes champêtres* de l'aristocracia, onde ponía la nota de color popular, magar que l'instrumentu mesmu nun lo fuere. Según Gétreau (1996: 95), tevo partidarios pero tamién enemigos, ente los que rescamplo François Champion, tocador de teorba que col nomatu de «Abate Carbassus» espublizó en 1739 un panfletu satíricu onde falaba nestos términos de la *musette* y de la *vielle a roue*:

Cuando sienta tocar les sonates, conciertos y sinfoníes de Lully con estos dos instrumentos, diré, como dixo esi gran personax de l'Antigüedad, «zapateru, a los tos zapatos». D'otra miente, reiréme al sentilos salir de la única modulación a la que los llendó'l destín, ensin que la mayoría de los sos admiradores se dean cuenta. Aplaudiré bien a gustu la bona interpretación, pero compadeceréme de los músicos que tanto pasen con dos instrumentos tan simples y aldeanos, que nun puen algamar mayor méritu que'l de tocar dalgunos *vaudevilles*. «Ye un pote de calabaza», dixo un renomáu compositor²⁶ que los sintió, «y hai que lu aventar pa la cuchera en tando bien aderezáu»²⁷.

Esta «única modulación» de la que fala Champion o, n'otres pallabres, l'estatismo tonal, el nun poder tocar n'otru tonu que nun seya'l que da'l roncón ensin frañar l'armonía de la pieza, asoleya'l problema que tien la gaita asturiana y qu'aínda siguirá teniendo: que'l mesmu roncón qu'estorba a l'armonía nun pue arrumbase ensin valtar la gaita mesma.

Ye'l momentu agora de facer alcordanza del repertoriu que la gaita vieno tocando nos años caberos, porque nelli acolúmbrase bien l'enquiz del que tamos falando. Esi repertoriu, tresmitíu oralmente, emprinció a trescribise nos años

²⁵ Faise referencia a la idealización, del sieglu XV n'adelantre, del campesináu del norte español y la mitificación de les sos cualidaes, too ello de relevancia abonda nel casu que mos ocupa.

²⁶ Refierse a Marin Marais (1656-1728).

²⁷ Torna del autor.

ochenta del sieglu XX²⁸, siendo emplegáu como materia d'enseñu primeramente nes escueles privaes de gaita, darréu nes aules de música tradicional de les Escueles Municipales de Música y, por fin, nos conservatorios d'Uviéu y Xixón, onde constitúi cuasi que la totalidá de lo estudiao. Nesti tiempu, foron asoleyándose dalgunes publicaciones que lu recueyen²⁹. Estes obres, polo xeneral, atropen trescripciones lliterales de sones calteníos na memoria de los gaiteros de la dómina, pero almiten tamién una triba de melodíes nes que surde una retórica estremada de la que s'afaya davezu na tradición oral. Tocántenes a los primeros, la tónica de les melodíes asítiase nel I grau del punteru, n'armonía col centru tonal qu'ufre'l roncón, magar qu'en dalgunos casos emplégase'l IV grau³⁰, una solución intuitiva de los gaiteros d'antaño pa cuando la estensión del punteru nun suplía –y que nun trayía mayores consecuencias, al ser tonalidaes próximes y al tener el punteru un VII grau neutru, colo que la secuencia TTST de la quinta central respetábase al xubir una cuarta la tónica–. No que cinca a les segundes³¹,

²⁸ Afáyense dalgunos exemplos nos cancioneros y álbumes pa pianu y cantu trescritos ente aproximadamente 1865 y 1932. Ver Uría Libano (1997) y Martínez Torner (2005 [1920]), anque son perpocos exemplos, por mor de qu'estes obres s'ocuparon mayormente de la canción popular.

²⁹ Cronológicamente, estes obres son: Xuacu AMIEVA CELORIO & Francisco ORTEGA SUÁREZ (1984): *Métodu de Gaita*. Uviéu, Sociedá Fonográfica Asturiana; DD.AA. (1991): *La gaita asturiana. Métodu para su aprendizaxe*. Uviéu, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud; Manolo QUIRÓS (1993): *El libro de la gaita*. L'Entregu, Asociación Cultural Linares; Xuacu AMIEVA CELORIO (1998): *Métodu de gaita asturiana*. Xixón, Trea; Balbino MENÉNDEZ SUÁREZ y Ricardo SOBERADO HOYOS (2001): *Iniciación a la gaita asturiana*. Uviéu, Ámbitu; Xuacu AMIEVA CELORIO (2003): *La gaita asturiana. Métodu interactivo de enseñanza*. Uviéu, Nobel; DD.AA. (2003): *El cancioneru l'Andecha. La jota n'Asturies*. Uviéu, L'Andecha Folclor d'Uviéu; Flavio RODRÍGUEZ BENITO (2004): *Cien melodíes. Métodu de gaita asturiana*. Uviéu, Trabe; José Ángel HEVIA VELASCO (2009): *Gaita y tambor*. Uviéu, La Nueva España y Cajastur; DD.AA. (2009): *El cancioneru l'Andecha. La muñeira n'Asturies*. Uviéu, L'Andecha Folclor d'Uviéu; Flavio RODRÍGUEZ BENITO (2009): *El repertoriu de gaita asturiana nel Cancioneru de Torner*. Uviéu, Trabe; Iñaki SÁNCHEZ SANTIANES (2010): *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Uviéu, CH; Eugenio Otero Vega, Fonsu Fernández y Gausón Fernandé Gutierri (2011): *Cancioneru de la gaita asturiana*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies; Flavio RODRÍGUEZ BENITO (2011): *Alborada. Métodu de gaita asturiana*. Uviéu, Trabe; Ángel MEDINA ÁLVAREZ (2012): *La misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas*. Xixón, Fundación Valdés-Salas y Muséu del Pueblu d'Asturies; Flavio RODRÍGUEZ BENITO (2014): *Alborada II. Métodu de gaita asturiana*. Uviéu, Trabe; Flavio RODRÍGUEZ BENITO (2015): *Beagle. Un viaxe nuevu pa la gaita asturiana*. Xixón, Conservatoriu profesional de Música y Danza de Xixón. A esti llistáu habría que-y amestar Roberto DIEGO ROMERO (2007): *La gaita cántabra. Estudio etnomusicológico en el occidente de Cantabria*. Santander, Cantabria Tradicional, obra que, pesie al títulu, recueye delles pieces del repertoriu del oriente d'Asturies.

³⁰ Por exemplu, na *Marcha Rial* y na *Marcha del Tao*.

³¹ La tresformación acústica del punteru permitió adautar con lliteralidá melodíes ayenes a elli. N'otres dómines, si los sones adautaos al punteru plantegaben problemes téunicos, camudaben fundamente: les

los recursos son de dos menes: per un llau, la variación sobro melodíes tradicionales³²; pel otru, l'adautación de cantares³³, obres corales³⁴ y sones del repertoriu d'otros instrumentos³⁵ qu'avecen incluyir alternancies ente mou mayor y menor, pasaxes cromáticos y modulaciones.

Afayamos un exemplu bien conocíu na *Muñeira de Barganaz*, recoyida por L'Andecha Folclor d'Uviéu al acordioneru franquín Baldomero García Leirana, «Cazoto» (1902-1995), y adautada pa la gaita por José Ángel Hevia. Nel comentariu que l'acompaña señálase que «ofrece el resultado de una melodía rica en modulaciones» y faise referencia a la preocupación puramente *emic* de la que venimos falando (DD.AA., 1991: 191-192):

Creemos interesante su inclusión en este repertorio, como ejemplo de las posibilidades que nuestro instrumento tiene para interpretar cualquier melodía de nuestro folclore o de los cancioneros tradicionales, así como cualquier tipo de música.

La *Muñeira de Barganaz* (*Nomes de conceyos...*, 2000)³⁶ desixe daqué mayestría na dixitación y nel control del aire pa executar modulaciones que percuernen tonalidaes como do menor, fa mayor y do mayor; de fechu, sintióse y siéntese aínda en concursos, magar qu'esta téunica, que naquellos años yera'l cumal d'un bon gaiteru, ta anguaño mui triada. Precisamente nello anicia'l problema; porque, siendo verdá que nesta melodía nun hai gran enguedeyu tonal poles razones que mentemos enantes, afáyense otros casos nos que, bien seya pol allugamientu de la tónica de la melodía al respetive del roncón, na trescripción mesma, o bien al inxerir modulaciones arriesgues por mor d'un mayor enfotu nel llucimientu, l'armonía queda comprometida.

melodíes en mou menor pasaben pal mou mayor y les melodíes con pasaxes cromáticos o con modulaciones simplificábense. Too ello nun dependía únicamente de la memoria, del oyíu o de l'habilidad del gaiteru (onde tamién aniciaron munchos cambeos y variaciones nes melodíes), sinón de la conceición y fechura del punteru mesmu.

³² Polo xeneral, en contestos de llucimientu. Los concursos y los espectáculos de música tradicional tuvieron muncha influencia nel repertoriu de la gaita, tanto no que cinca a la so escoyeta como al so afitamientu per escritu.

³³ Por exemplu, *Tèngo de subir al puertu*, de Baldomero Fernández Casielles (1871-1934).

³⁴ Por exemplu, *Ecos de la quintana*, de Sergio Domingo Ramos (1901-1977).

³⁵ Por exemplu, *Muñera de Tormaleo*, recoyida en 1990 por L'Andecha Folclor d'Uviéu al acordioneru Antonio (?) de Tormaleo.

³⁶ Caltenemos el títulu tal cual apaez na publicación, magar que ta almitíu'l topónimu «Bargaz».

Un exemplu de lo primero ye la *Danza de Las Tabiernas* recoyida en 1984 pol grupu Los Concetsones de Tinéu nes brañes de Las Tabiernas y Silvallana a Manuel Gayo Bueno, Aurora Gayo García y Manuel García Álvarez (*Música Tradicional Asturiana*, 2001). D'esta danza fixéronse versiones que van dende la interpretación historicista fasta l'arreglu folk³⁷. Ye una pieza vocal en mou dóricu trescrita con un sí bemol na armadura y tónica en re, desenvolviéndose na quinta central del mou en direición dominante-tónica y pasando pol do natural. D'acordies cola tonalidad escoyida, la pieza tocaríase xubiendo la tónica un grau nel punteru, lo que quier dicir que, penriba d'un roncón que suena nel I grau, tola melodía taría referida al II grau, aniciando una disonancia permanente y obligando a afogar el roncón o a nun facer casu d'elli. Otru exemplu ye *Dónde vas de madrugada*, recoyida por Eduardo Martínez Torner (2005 [1920]: 193) nel *Cancioneru*, embaxo'l número 497³⁸, incluyida na obra de Manolo Quirós (1993: 173) col n^o 23 y una vegada más presente en Flavio Rodríguez Benito (2015: 17) col n^o 12. Nes dos descripciones caberes, la melodía trespórtase una tercera menor p'abaxo, pasando la nota final de sol a mi; les frases descansan nesta nota y nella se resuelve la melodía, qu'amás se mueve davezu peles notes la, fa y re. Daqué apaeció asocede en *Tengo de ponete un ramo* (n^o 9) (Quirós, 1993: 156) y *Fui al Cristu* (n^o 13) (Quirós, 1993: 161), por nomar otros exemplos. Propuestes más serondiegues siguirán plantegando situaciones armóniques de mayor o menor conflictu, pero toes ensin solución posible, si tenemos en consideranza'l conceutu de modulación qu'apaez nel pallabreru del métodu de gaita de 1991, onde s'afita qu'aquella tien que se facer «de acuerdo con las reglas de la armonía» (DD.AA., 1991: 258).

LO QUE TA PA VENIR

Nel problema mentáu, que vien dándose de vezu nestes décadas caberes, anicia amás otru qu'apunta pal futuru y que va tener, igualmente, mal arreglu.

³⁷ Hai una interpretación tradicional nel discu compautu *Muyeres II. Dances, bailes, ramos, romances y cantares de los conceyos asturianos* (Uviéu, Fonoastur, 1997). Tamién foi arreglada pa zanfoña nel discu de Celia González Baschwitz, *Coloradina la guinda. Cantares y sones con gaita rabil* (Uviéu, Fonoastur, 2004). Una versión orquestal d'Antolín de la Fuente afáyase n'*Asturias de mis amores* (Uviéu, Editora Discográfica del Principado y Arrebatu, 1993). Hai, amás, igües folk como la del gaiteru Bras Rodrigo. La pieza estúdiase n'escoles de música tradicional, siendo por too ello abondo conocida.

³⁸ Namás apurre información de la informante, Leandra González Zuazua.

Referímonos a la formación de repertorios anovaos, d'abonda importancia na coxuntura d'anguano, onde manda la necesidá d'afitar una materia d'enseñu pal grau superior del conservatoriu. La música oral, primer fonte de repertoriu pal instrumentu, yá apurrió tolos sos materiales y nun paez que puea afondase más nella. Poro, ye necesario atopar otres vías: la más llóxica ye la composición. Fasta agora nun foi lo más granible, magar que nun pue dicise que nun heba exemplos. La so historia ye difícil de siguir, pola oralidá nel procesu de tresmisión de los sonos, fore'l que fore l'aniciu verdaderu d'estos. N'esbillando les melodíes foriates y llocales d'autor non identificáu que circulen como «populares» y «tradicionales», nun ye posible afitar si les que queden foron compuestas por un gaiteru y pal so instrumentu. Nun almitir esta posibilidá sedría tanto como nega-yos tola creatividá a los gaiteros mesmos, arrexando'l so papel puramente al de tresmisores, y nun mos abulta creyible qu'esistiere una llende tan estremada ente criación y tresmisión; pero lo cierto ye que los exemplos documentaos son ralos. Nesti sen, les úniques composiciones «antigües» pa gaita asturiana de les que tenemos seguridá son dalgunes grabaciones de Ramón García Tuero, «El Gaiteru Llibardón», como'l *Canto patriótico a Gijón*, rexistráu en 1911 con motivu del I centenariu del fallecimientu de Xovellanos (García, e.f.).

Independientemente de lo que pasare enantes, p'afayar melodíes d'autor conocíu y compuestas pa la gaita hai qu'esperar fasta la segunda metá del sieglu XX y, sobre too, fasta'l movimientu de los años ochenta. En bona midida, les composiciones d'aquel tiempu son pa grupos folk ya inspírense nos repertorios tradicionales, frutiando exemplos nuevos de palos vieyos. Amás, hai dalgunes obres pa conxuntos instrumentales más o menos grandes. El fenómenu documéntase per primer vegada nos años cincuenta. D'entóncenes data la que quiciabes fore la primer obra d'estes carauterístiques qu'inclúi la gaita asturiana; trátase de la *Danza de la Portalina*, de Juan José García Renedo (1911-2000), compuesta pa les fiestes de Nuesa Señora del Portal de Villaviciosa. La danza inspírase nuna *Salve* escrita por frai Francisco Álvarez Labarejos en 1791 (Fernández-Busto, 1987) y estrenóse'l 12 de setiembre de 1954. La partitura contién un pentagrama pa la gaita y una desplicación del llinguax musical pal gaiteru, daqué desconocío fasta entós n'Asturies.

Más p'alantre, afayaremos exemplos como'l discu *Día de fiesta n'Asturies*, grabáu con motivu de la presentación en 1993 de la gaita cromática de dos octaves diseñada pol facedor Alberto Fernández Velasco, con composiciones orquestales de Leoncio Diéguez Marcos y Manuel Fernández Avello

(*Día de fiesta...*, 1994)³⁹. Amás, la Fundación Magistralia vieno sofitando la composición d'obres sinfóniques que foron estrenaes nos cursos de veranu entamaos por esta institución. Al so sofitu débense *Tres melodías asturianas para gaita y orquesta*, de Benito Lauret Mediato (2005)⁴⁰; *La voz de los manos*, de Yónatan Sánchez Santianes (2006)⁴¹; y *La gaita. Fantasía asturiana*, de Baldomero Álvarez Céspedes (2007)⁴². Aparte, puen citase exemplos como *Nife*, de Flores Chaviano (1995), composición atonal que fai alcordanza d'un accidente na mina y confía a la gaita la canción «Santa Bárbara Bendita». Mayor presencia tien l'instrumentu en dos obres de Ramón Prada Blanco: *La noche celta* (1995⁴³ y 1998)⁴⁴; y *Keltikhé* (2007). La composición más serondiega débese a Juan Carlos Casimiro (2014)⁴⁵, profesor del Conservatoriu Profesional de Música y Danza de Xixón, titulada *Asturias, sinfonía natural*.

Como se ve, nun ye una collecha bayurosa, pero nun heba dubia que la composición en cualesquier formatu xustificaría bona parte del porvenir del instrumentu, siquieramente no que cinca a la so proyeición na estaya del enseño regláu y, concretamente, nel ámbitu del conservatoriu, onde, tres sieglos d'aprendimientu oral, foi incluyíu nel cursu escolar 2006-2007 como especialidá nes enseñances elementales y profesionales (*Resolución de 28 de abril, 2006*)⁴⁶, tando pendiente aínda'l grau superior⁴⁷. Pero n'adelantre, los compositores ya iguadores van encarar el mesmu problema, ye dicir, l'encorsetamientu

³⁹ Leoncio Diéguez Marcos iguó l'himnu *Asturias, patria querida* y escribió *Rapsodia astur para gaita y orquesta y una montañesa*; Manuel Fernández Avello compuso *Tres variaciones sobre un tema de gaita*.

⁴⁰ Integrada por *Balada, Que me oscurece y Alborada*, toes del repertoriu tradicional.

⁴¹ Nella empléguense dos gaites en do y sí bemol, cola novedá de que nun faen la función de solista, sinón que tán integraes en vientu-madera, arriqueciendo'l color tímbricu de la seición.

⁴² Estrenóse póstumamente. Ye una *suite* de melodíes asturianas tocaes de vezu cola gaita: *Villaviciosa hermosa, A mí me gusta la gaita, Jota asturiana, Asturias patria querida*, etc. Nella rescampa'l tríu *A capricho*, pa oboe, clarinete y gaita, que, a mou de floréu, fai d'entamu pa la *Jota asturiana*.

⁴³ Ye una versión pa un conxuntu reducíu d'instrumentos.

⁴⁴ Versión sinfónica.

⁴⁵ Introdúz *Santa Bárbara bendita, Marcha d'Antón el Neñu y Asturias, patria querida*. La gaita ye l'instrumentu solista nos movimientos I y IV. La obra inclúi pasaxes pa banda de gaites que, nel estrenu, foron interpretaos poles bandes LaKadarma y Villa y Condáu de Noreña.

⁴⁶ Correspondió-y al de Xixón impartir el grau elemental y al d'Uviéu'l grau mediu. Anguaño, los dos conservatorios ufierten los dos graos completos.

⁴⁷ Pel momentu, estos estudios tán en proyeutu.

tonal al qu'obliga'l roncón, ello xunío a dos problemes derivaos del puxu de la gaita: el desequilibriu del volume al respetive d'otros instrumentos y la invariabilidá na presión sonora, que nun concasa coles desixencies espresives de los conxuntos de cámara. El diseñu d'una gaita «de cámara» ye ún de los proyeutos plantegaos por facedores y músicos d'esta xeneración⁴⁸. Pel otru llau, l'esfuerciu humanu y económicu que desixe l'estrenu d'una obra sinfónica nun allana'l camín.

Poru, col enfotu de dir forniendo'l grau superior, ta trabayándose con obres adautaes de los repertorios clásicu y tradicional con dalgún exemplu de composición nueva, too ello pa conxuntos instrumentales amenorgaos. Estes obres tán agora mesmo ente los recursos didáuticos que'l Conservatoriu Profesional de Música y Danza de Xixón ufierta a los sos escolinos⁴⁹, esclaramente que les igües fixéronse «dentro del grupu de trabayu intercentros Ramón García Tuero para la producción de repertorio para gaita y piano y otro tipu de agrupaciones con gaita, que ha tenido lugar en los conservatorios profesionales de música de Gijón y Oviedo»⁵⁰. Nun repertoriu aínda ralu, pero en cualesquier casu puramente esbilláu ya iguáu pa la gaita, surden otra vegada los problemes mentaos, como asocede nes partitures de l'adautación pa gaita y flauta de la *Invençón 1* BWV 772, de Johann Sebastian Bach, onde apaez la indicación «Gaita ensin roncón», o na del *Adaxu d'Albinoni* en Sol menor, de Remo Giazotto, onde lleemos al pie la espresiva nota: «Todas las indicaciones dinámicas son relativas intentándose apagar el timbre de la gaita para que no cubra al resto de instrumentos. Trío de cuerda con gaita es una bestialidad».

⁴⁸ El 22 de setiembre de 2014, nes *II Xornaes de Música tradicional* (Nava), aconceyóse una mesa d'espertos embaxo'l títulu «La gaita asturiana: nuevos repertorios pal sieglu xx», integrada pol mayestru gaiteru Pedro Pangua Rivas, el compositor Juan Carlos Casimiro, el musicólogu Llorián García Flórez y el facedor de gaites Jesús Ángel Rodríguez Solís. Nella tratóse'l problema, pero aínda nun esiste una propuesta concreta. El trabayu de gaiteros como David Bellas García (Viveiro, Lugo, 1985), que toca de vezu obres d'autores como Chédeville, Boismortier, Naudot, Bousquet, Scherer, etc., enfócase principalmente n'amenorgar el volume de la gaita gracies a recursos como l'endelgazamientu de les payueles ya inclusive l'enfundáu de los tubos sonoros.

⁴⁹ Les partitures afáyense nel *Blog del Conservatorio Profesional de Música y Danza de Gijón*, en llinia, <http://www.conservatoriogijon.com/innovacion/recursos-didacticos/> [consulta: 6.II.2017].

⁵⁰ *Ibidem*.

PA CABU

Lo que vien asocediendo dende los años ochenta p'acó pue resumise como la entrada nel ámbitu de la cultura lletrada d'una forma d'oralidá, representada ya inclusive reconstruyida d'acordies coles normes d'escritura musical vixentes n'Occidente, entendíes como categoríes universales que puen resolver cualesquier continxencia sonora. Tola triba d'anovaciones acústiques mentaes anicien nesti mesmu enfotu universalizador. Sicasi, les peculiaridaes idiomátiques de la gaita escapen a esti llinguax y queden arrequexaes pal ámbitu de la desplacación nel aula; poro, el mayestru xugará un papel cimero nel procesu de tresmisión si les tales peculiaridaes quixeren caltenese y tal paez ser el casu, a vulgar polos programes docentes y poles recopilaciones musicales al usu, onde surden davezu referentes como «tradición» ya «investigación etnográfica».

Tocántenes a los aspectos armónicos, cruciales nesta coxuntura académica, describimos equí una situación carauterizada pola inestabilidá qu'anicia na conceición organolóxica de la gaita, en tensión cola norma culta na que foi inxerida nun contestu de relectura simbólica y patrimonialista aniciáu nel Romanticismu y continuáu nes distintes coxuntures polítiques habíes dende entóncenes, algamando'l cume nel réxime de 1978, onde precisamente'l dinamismu social y l'adautación a espacios sonoros enantes ayenos son los que faen surdir la tensión mentada. Al tratase d'un problema estructural, nun s'acolumbra una solución pa elli, como nun seya la preseleición d'obres afayadices o la simplificación d'otres con propuestes armóniques enguedeyoses, pero esto valtaría la idega de la versatilidá de la gaita. L'amenorgamientu del volume del roncón nun resuelve esti enquiz y la so eliminación sedría, a les clares, arrenunciar al instrumentu mesmu. Dalgunos ensayos orientaos a camudar la tónica del roncón⁵¹ empobínemos pa una suerte de baxu continuu –al cabu y al fin, un bordón evolucionáu– que, una vegada más, desixe deconstruyir el conceutu «gaita asturiana».

Nel escenariu descritu y emprincipiando a salise d'elli, ta afitándose agora otra estaya de trabayu: l'averamientu historicista a la gaita o, dicho d'otra miente, un saltu atrás pa retomar un facer anguaño etiquetáu como «tradicional» (Pangua & Pangua, 2015). L'interés nun sedría yá lo universal, sinón precisamente lo particular: un mapa sonoru reconstruyíu en tola so complexidá, interpretáu

⁵¹ Básicamente, quitando dalguna de les pieces del roncón p'acurtiar el tubu, faciéndolu sonar na quinta. Probóse tamién col amiestu de furacos que faigan posible'l cambéu del so tonu.

con instrumentos fechos d'acordies con un canon superáu históricamente y tresmitíu amás per mecanismos orales o polo menos mestos, yá que, na práutica, aquellos nun puen desdexase ensin perdesel calter de la gaita tal y como aínda s'entiende n'Asturies. N'otres pallabres, el microcosmos d'esti instrumentu taría emprincipiando a inxerise na cultura poslletrada, receutiva pa tolos alfabetismos, y entendemos que la vuelta haz a una oralidá siquiera mesta ye una de les vías posibles y prauticables.

Nesti camín, l'archivu calteníu ha de tener un valir de consideranza, pero desixirá una relectura crítica que namás podrá facese cabalmente relativizando les codificaciones vixentes anguaño. Magar que los dos enfoques descritos seyan dixebraos, nun son escluyentes y enanchen les posibilidaes d'aición y eleición pa un receutor asitiáu na mesma encruciyada ideolóxica y sentimental que l'instrumentu musical nel que tolo dicho anicia.

REFERENCIES BIBLIOGRÁFIQUES

- BAINES, Anthony (1960): *Bagpipes*. Oxford, Occasional Papers on Technology.
- RODRÍGUEZ BENITO, Flavio (2015): *Beagle. Un viaxe nuevu pa la gaita asturiana*. Xixón, Conservatoriu profesional de Música y Danza de Xixón.
- CASIMIRO, Juan Carlos (2013): *Asturias, sinfonía natural*. s.l., Fase Cuatro.
- CUADRIELLO SÁNCHEZ, Florentina (2002): *Instrumentos musicales nel arte asturianu hasta 1800*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- Día de fiesta n'Asturies* (1994). Uviéu, Conseyería d'Educación y Cultura del Principáu d'Asturies.
- DD.AA. (1991): *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Uviéu, Conseyería d'Educación, Cultura, Deportes y Mocedá.
- FERNÁNDEZ-BUSTO, Juan (1987): *La Banda, danza y orquestas de Villaviciosa*. Uviéu, José Manuel González Sánchez.
- GARCÍA [TUERO], Ramón (e.a.): *Canto patriótico a Gijón*. s.l., Regal.
- GARCÍA-OLIVA, Alfonso (1992): *Catálogo del Museo de la Gaita*. Xixón, Ayuntamientu de Xixón.
- GÉTREAU, Florence (1996): «Les belles vielleuses au siècle de Louis xv: peinture d'une mode triomphante», en Pierre Imbert [coord.], *Vielle à roue. Territoires illimités*. Saint-Juin-de-Milly, famdt: 90-103.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (2005 [1920]): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Valladolid, Máxtor.

- Música Tradicional Asturiana*, Tello & Tito, 2001. En llinia: <http://pagina.de/MusTradAst> telloytito@asturies.org [Consulta: 30.10.2017].
- Nomes de conceyos, parroquies pueblos y llugares del Principáu d'Asturies* (2000). Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- OTERO VEGA, Eugenio, Fonsu FERNÁNDEZ GARCÍA & Gausón FERNANDE GUTIERRI (2011): *Cancioneru de la gaita asturiana*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- PANGUA, Pedro y Diego PANGUA (2015): *En Ca'l Gaiteiru*. Cuideiru, Tierra Discos.
- PRADA, Ramón (1995): *La noche celta*. Uviéu, Fonoastur.
- (1998): *La noche celta*. Uviéu, Fonoastur.
- (2007): *Keltikhé. Cantata para celtas y orquesta*. Uviéu, Fonoastur.
- QUIRÓS, Manolo (1993): *El libro de la gaita*. L'Entregu, Asociación Cultural Linares.
- Resolución de 28 de abril de 2006, de la Consejería de Educación y Ciencia, por la que se implanta el grado elemental de la especialidad de gaita en el Conservatorio Profesional de Gijón, y el grado medio en la especialidad de gaita en el Conservatorio Profesional de Oviedo*. BOPA 107, 11 de mayu de 2006.
- URÍA, Jorge (2002): «Asturias 1898-1914. El final de un campesinado amable», n' *Hispania* 212: 1059-1098.
- URÍA LÍBANO, Fidela (1997): *Música asturiana entre 1860-1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*. Uviéu, Serviciu Central de Publicaciones del Principáu d'Asturies.
- VAN HEES, Jean Pierre (2014): *Cornemuses: un infini sonore*. Kerangwenn, Coop Breizh.

LA GAITA ASTURIANA NOS CONSERVATORIOS: CURSU 12

Flavio R. Benito

UN PEQUEÑU REPÁS

Dende finales de los años 70, una serie d'acontecimientos sociales rellacionaos col asturianismu cultural, como'l nacimientu de Conceyu Bable, la creación de l'Academia de la Llingua Asturiana, el Surdimientu¹ y más rellacionao cola música, el «Nueu Canciu Astur», prepararon el camín pa l'apaición de los primeros grupos de música folk y el nacimientu de les escueles de gaita n'Asturies.

Per otru llau, la incorporación en 1987 d'Asturies al Festival Intercélticu de Lorient, col troféu d'intérpretes solistes Macallan, foi capital pa la historia recién de la gaita. Nun se pue entender la situación d'espoxigue que vive la gaita anguaño ensin pescanciar la importancia que tuvo l'alcuentru colos músicos del ámbitu célticu na ciudá bretona.

LOS AÑOS 90

Pasín ente pasu, desendolcáronse les primeres producciones discográfiques contemporánees con gaiteros como protagonistas y la publicación de repertorios y métodos didáuticos foi, sele que sele, dotando a les estremaes escueles de gaita nacíes nos años 80 de los preseos necesarios pa ufiertar unes enseñances de mayor calidá.

De magar surdió'l Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA)², incorporóse bien aína al discursu de la primer xunta direutiva l'actuar énte l'alministración pa que los estudiantes de gaita pudieren contar con un itinerariu d'estudios profesionales.

¹ *Surdimientu*, corriente lliteraria y cultural de reivindicación llingüística de finales de los años 70.

² El CGA foi la primer asociación qu'aconceyó a un bon garrapiellu de profesionales y aficionaos del mundiu de la gaita a primeros de los años noventa n'Asturies.

Cola inclusión de los estudios de gaita nes enseñances oficiales, amás d'afondar nel desendolcu del instrumentu hacia'l futuru, acabaríase col agraviu comparativu ente los distintos estudiantes de música n'Asturies. Yéramos munchos los qu'alvertíamos nes escuelas municipales de música, onde los estudios de gaita yeren una realidá, la discriminación cola que s'atopaben los estudiantes de gaita con respeto a compañeros d'otres disciplines.

Otres comunidaes autónomes españoles con instrumentos tradicionales organizaren tiempu enantes los itinerarios d'estudios profesionales. Ensin dir más lloñe, equí cerca, na vecina Galicia, diérense estos pasos años atrás y los primeros resultaos de gaiteros con estudios oficiales biltaben en producciones discográfiques y materiales didáuticos perinteresantes.

L'ENTAMU DE LOS ESTUDIOS OFICIALES N'ASTURIES. CURSU 2005/2006

A finales del mes de mayu de 2005, aprovechando unes xornaes d'estudiu al rodiu de la gaita nel Muséu del Pueblu d'Asturies de Xixón entamaes pola Conseyería de Cultura, los responsables del gobiernu d'Asturies daben anuncia de la decisión d'incluyir nes enseñances oficiales de música los estudios de gaita.

L'humorista gráficu «Neto», celebraba la noticia espublizando esta viñeta nel diariu *La Voz de Asturias*.



Tocóme, acordies cola posición algamada nel concursu oposición que la Conseyería d'Educación llevó a cabu pa contratar profesores, ser el primer profesor de gaita nel Conservatoriu Profesional de Música de Xixón y d'ello voi falar nes ringleres vinientes.

Hasta la fecha, fui profesor nel conservatoriu de Xixón en dos periodos. El primeru d'ellos, ente los cursos 2005/2008 y el segundu ente 2012/2015.

L'acoyida foi de lo meyor dende'l primer momentu y les bones dinámiques de trabayu nel Departamentu de Vientu Madera contribuyeron de forma determinante na producción de materiales de toa triba.

Concretando un poco. Esto tradúxose nel sofitu didáuticu pa la publicación de los dos volúmenes d'*Alborada* que la editorial Trabe publicara en 2011 y 2014 con repertoriu esbilláu pa los estudios de gaita nos ciclos elementales y profesionales.

Per otru llau, la creación d'un grupu de trabayu intercentros denomináu Ramón García Tuero «Gaiteru Lliberdón» dientro del CPR de Xixón pa la producción de repertoriu pa gaita y pianu, aconceyó a profesores de composición, pianu y gaita de los conservatorios d'Uviéu y Xixón y sirvió pa iguar repertoriu pa gaita y pianu amañosu pa cualesquier interesáu nel blogue del conservatoriu de Xixón.

Otra xera foi la producción y realización d'un concierto de profesores nel qu'en formación de quintetu la gaita sonó acompañada por clarinete, saxofón, pianu y fagot; o la publicación en 2015 col sellu del propiu centru de *Beagle, un nuevu viaxe pa la gaita asturiana. 20 igües y composiciones pa gaita y pianu* cola participación de siete profesores. Estes, ente más otres actividaes, dan testimoniu d'un trabayu fechu dende la ilusión y el ciñu por un futuru meyor pal instrumentu.

D'entós p'acá, nun ye namái que los estudiantes de gaita tengan meyores opciones de formación; la posibilidá de participar en conxuntos musicales y agrupaciones de cámara, dende un cuartetu de gaita con clarinete, trompa y percusión hasta la interpretación de solistes cola Orquesta Sinfónica actuando nos meyores teatros asturianos ye, anguaño, una realidá afitada.

Pero nun ganaron namái los estudiantes de gaita, sinón que'l restu d'ellos tamién lo faen deprendiendo na so formación repertoriu qu'entantes desconocíen. Dende la oportunidá de tocar arreglos pa grupos de saxofones sobre pieces de «El Presi»³ como *Dime xilguerín parleru* o tocar xunto cola Banda Sinfónica la versión d'*El Garrotín* del gaiteru mayor Remis Ovalle⁴ averando, d'esta miente, a los futuros profesionales de la música asturiana a los raigaños de la so tradición musical popular.

³ José González, «El Presi» (Xixón, 1908-1983) foi un gran cantador de tonada.

⁴ José Remis Ovalle (Cangues d'Onís, 1910-1987).

ACTIVIDAD Y MANIFESTACIONES MUSICALES DE LA GAITA ASTURIANA EN MADRID DENDÉ LOS AÑOS 70

Gonzalo Fernández Ruiz de Zuazo

Cola redaición d'esti artículu quier compartise y amosase de mou resumíu'l mio trabayu al rodiu de la gaita asturiana na Comunidá de Madrid, que nesti casu va especialmente enfocáu a lo que tien que ver cola presencia de la gaita y los gaiteros nes estremaes agrupaciones, según personalidaes d'importancia alreduro de l'actividá del instrumentu, que dende los años 70 del pasáu sieglu xx reproduxeron y amosaron la música asturiana en Madrid.

La finalidá d'esti trabayu y, poro, d'esti resume, ye dar conocencia y estimular l'actividá de la gaita fuera d'Asturies y motivar a los gaiteros y estudiosos del esterior pa facer trabayos d'investigación asemeyaos nos sos correspondientes llugares de procedencia, faciendo que la conocencia de la gaita asturiana y de los gaiteros y agrupaciones que la caltuvieron activa na diáspora asturiana tantos años seya quien a siguir viva, ocupando'l llugar que-y correspuende por tan importante llabor d'espardimientu de la cultura musical asturiana fuera d'Asturies.

En resultes, y como bien diz el títulu, la temática d'estes llinies enfócase nes manifestaciones musicales populares asturianas na Comunidá de Madrid dende los años setenta del pasáu sieglu xx hasta güei.

En xeneral, entiéndese y rescampla que la presencia de la gaita asturiana en Madrid constátase primero de 1970, prueba d'ello son datos de gaiteros y grabaciones que documenten esta actividá na capital estatal.

Como exemplu de gaiteru fincáu ellí y que por cuenta d'ello desendolcó l'espardimientu del repertoriu de gaita en Madrid con anterioridá a los años setenta, tenemos al gaiteru y constructor Salvador González (1883-1936) (v. *El Blog*), tamién conocíu como «Salvador de Mieldes», nació en Cangas del Narcea, que tocaba davezu la gaita nel Centru Asturianu de Madrid y que grabó dellos discos.

La familia de Salvador alcuérdase d'una fras que se dicía entós: «Tres gaitas hai n'Asturias que rel.luman más que'l sol, la de Salvador González, Santa Clara y Lliberdón» (*El Blog...*).

Otres pruebas documentales son grabaciones de gaiteros como les feches pola agrupación de «coros y dances» del Centru Asturianu de Madrid nel añu 1967, siendo'l gaiteru Graciano de la Fuente, natural del conceyu de Cangas del Narcea, el que toca nes grabaciones. Esti gaiteru utilizaba un estilu particular propiu de los gaiteros d'aquella parte, a base de notes picaes tirando de fuelle, un recursu carauterísticu nos gaiteros del Suroccidente como «Fariñas», ente otros. Nesi discu tituláu *Folclore Asturiano*¹, grabáu pola casa Zafiro en Madrid, esti gaiteru interpreta una xota asturiana.

Vista esta actividá anterior a los setenta, pue apreciase una fuerte identidá en rellación cola música de gaiteros del conceyu de Cangas del Narcea, pero nun foron los únicos y más p'alcantara vamos ver qu'hebo dellos más.

De lo que nun hai dulda ye qu'ún de los factores fundamentales pa que la gaita asturiana tuviere en Madrid dende bien atrás ye'l de la emigración d'asturianos a la capital española, que llevaron con ellos la so cultura y, poro, la so gaita por bandera.

INFLUYENCIA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Les músiques y dances tradicionales (dientro de l'ambigüedá del términu «tradicional», pescanciándolu equí como un rol funcional de la música más venceyáu a la danza o baille amestáu al ámbitu rural) viéronse influyíos pola creación de los «coros y dances» per parte de la Sección Femenina, que «recupere-raben» y promulgaben estes músiques y dances tradicionales coreografiándoles y tresformándoles, en ficies de facer apoloxía de la ideoloxía franquista. Asina vendien, al traviés de la música, les dances y la vistimienta, el productu español d'una manera direutamente nacionalista, pero a primer vista inofensivu. Otru de los oxetivos yera evitar asina otres estétiques musicales que nun resultaben interesantes a nivel políticu como xéneros llixeros.

Por cuenta de lo comentao y en rellación colo qu'asocedía en Madrid dientro de la llinia temporal que nos ocupa, deducimos que la presencia de la gaita na capital estatal dende los 70 hasta, aproximao, principios de los 80, vióse en xeneral venceyada a les agrupaciones de «coros y dances» y, poro, suxeta a un rol «funcional tradicional», por dicilo asina. Esta actividá, por regla xeneral,

¹ DE LA FUENTE, Graciano (Gaitero) (1967) *Jota Asturiana*. En: *Folclore Asturiano*. Madrid: Zafiro, Z-E 743, [7",45 rpm EP].

manifestóse nel Centru Asturianu de Madrid, qu'entama'l so percorríu alreduro de 1881, siendo'l puntu d'alcuentru d'emigrantes asturianos na capital au surden estes agrupaciones.

CAMBÉU DE PARADIGMA

El cambéu de paradigma entama a producirse sobre too cola transición a la democracia, ye dicir, cola disolución progresiva de la Sección Femenina alreduro de finales de los 70, depués de morrer Franco, entendiéndose como un pasu de la música tradicional d'un rol «funcional», a un rol «social», nel sentíu de simbiosis con músiques llixeres ya incorporación de nueves estétiques como grupu folk, folk-rock, folk-fusión, etc. En parte, esti cambéu fai bien a les músiques de calter tradicional, que llogren sobrevivir y abrise a un nivel de mases, llogrando, poro, qu'inclusive'l músicu tradicional pueda llegar a plantegase'l vivir de la música con un nivel d'estabilidad mayor que na mecánica anterior. Amás, entamen a academizase estes melodíes ya instrumentos tradicionales, siendo perfeicionada la so construcción y consiguiendo afinaciones atemperaes, destorgando la so incorporación a campos nuevos.

De manera paralela a esti cambéu, caltiénense estes agrupaciones de «coros y dances» ya inclusive surden otres nueves. Sicasí, les fuertes connotaciones doctrinaries y el calter nacionalista van viéndose menos reflexaes gracias a qu'esti cambéu de paradigma a nivel políticu y social fai qu'estos grupos adquieran un papel más abiertu a nueves estétiques, anque siempre coesiste esta polaridá.

Nesti cambéu d'estétiques y funciones alreduro de la gaita asturiana, rescampa la figura del gaiteru Manuel Rodríguez Osorio (1993)², más conocíu como «Manolo Quirós» (1949-2001), músicu asturianu qu'entamó'l so percorríu cola gaita nel Centru Asturianu de Madrid al rodiu de la primer metá de los años 70 con gaiteros como Rogelio Fernández o Graciano de la Fuente, y que tamién tuvo nel grupu folclóricu d'esti Centru Asturianu. Anque con una vida curtia, desenvolvió una gran trayectoria como músicu y artesanu, rescampando la so contribución nesti cambéu de paradigma a empiezos de los 80, siendo de los primeros gaiteros n'inxertar elementos de la música moderna al repertoriu de gaita.

² Nesta fonte pueden consultase datos alreduro de la vida y la trayectoria profesional d'esti gaiteru.

AGRUPACIONES

Estes agrupaciones tán lligaes a un rol más funcional folclóricu hasta, aproximao, principios de los 80, siendo grupos de «coros y dances» polo xeneral, aunque tamién pequeñes agrupaciones de gaiteros; sicasí, col pasu a la democracia y con esti cambéu de paradigma, aumenta'l númeru de componentes nestes agrupaciones y remociquen les sos files, entamando con ello a apaecer nuevos grupos y nueves estétiques, como bandes de gaites o grupos folk, que dan a la gaita un cambéu de color y un puxu significativu.

«COROS Y DANCES»

Según el vieyu informante Laurentino Castro, sociu del Centru Asturianu de Madrid, la primer agrupación foi la d'esta entidá, con entamu nos años 50, información verdaderamente lóxica y acordies cola actual direutora Pilar Riesco Menéndez, qu'asegura que na década de los 50 yá esistía grupu y que dende los 70 la única agrupación qu'había en Madrid siguía siendo la del Centru Asturianu, contando con gaiteros como Graciano de la Fuente, ente otros.

En 1981 produzse una dixebra nesti grupu, formándose l'Asociación Cultural Asturiana en Madrid Orbayu, que tuvo dirixida por Margarita Rodríguez Álvarez hasta 1989, y que duró hasta 2003. Ente los sos gaiteros más significativos atopamos a Antonio Cano, Manolo Cano (fíu del primeru) y, más p'alantre, a Manuel Menéndez Batista.

Tres esta división, en 1981 el Centru Asturianu quedó amenorgáu y al cargu de Pilar Riesco y Luis Miranda, qu'anguaño siguen siendo los sos direutores y que-y dieron el nuevu nome L'Alborá, contando con gaiteros como Graciano de la Fuente, Eleuterio de Santiago, Rogelio Fernández, Jesús Magadán y Manolo Cano, ente otros. Anguaño, los sos gaiteros son Gonzalo Fernández Ruiz de Zuazo y Manuel Menéndez Batista.

Entamando los 90, Luis y Pilar del Centru Asturianu ayuden na formación de los grupos de baille nes cases d'Asturies d'Alcobendas y Alcalá de Henares, siendo Rogelio Fernández el gaiteru que los acompañaba. Anguaño estos grupos lleven la denominación d'Andolina (Alcobendas) y Cascayu (Alcalá), y cuenten colos sos propios gaiteros y direutores.

AGRUPACIONES DE GAITES

Según los informantes Salvador Fernández y Luis Miranda, socios del Centru Asturianu de Madrid, dende mediaos de los 70 hasta que'l Centru camudó de llar en 1987, yeren los mesmos componentes del grupu de baille los que tamién tocaben la gaita, conque al par de ser grupu de baille, tamién funcionaben como grupu de gaites, non como agrupaciones estremaes. El que s'encargaba d'entamar esta estética yera'l gaiteru Eleuterio de Santiago «Lute», componente tamién del grupu de baille.

Según l'informante Luis Díaz Santillán, ente finales de los 70 y mediaos de los 80, José Rodríguez Fernández, más conocíu como «Maestru Casanova» (que foi direutor de los «coros y dances» del Centru Asturianu de 1956 al 1976, cuando abandonó por diferencies cola Xunta Direutiva), movíase de manera independiente con un grupín de gaiteros, formáu por dellos antiguos miembros de los «coros y dances» del Centru, y, yá entraos los 80, con dellos componentes del grupu Orbayu, col que caltenía daqué rellación.

A mediaos de los 80, según cuenten los informantes Manuel Menéndez y Manolo Cano, n'Orbayu, iguóse un grupín de gaiteros empobináu pol propiu Cano y compuestu por dellos miembros del mesmu grupu.

Alredor de 1989, el gaiteru Jesús Magadán entama a poner clases de gaita nel Centru Asturianu y forma la banda de gaites Madroñal, que funciona hasta, aproximao, 2001.

Según l'informante Manuel García del Castillo, en 1996, el músicu asturianu Ernesto García Rodríguez, «Neto», entama a poner clases de gaita na casa d'Asturies d'Alcobendas y forma la banda de gaites Respingo, qu'anguaño sigue funcionando.

En 1999 el gaiteru Juan Oliver, forma la banda de gaites La Tayuela de Mecer, independiente de les distintes cases d'Asturies y con una estética estremada pol tipu de gaites usaes, con dellos roncones y afinación en sí bemol, un sincretismu qu'apurre a la formación daqué color escocés anque seyan gaites asturianas. Esta banda caltién la so actividá hasta 2013.

Alredor de 2004, surde la escuela de Tres Cantos baxo la direición de los gaiteros Carolina Castro y Jorge Lazo, au apaez la banda de gaites Estaferia. Al empar, n'Alcalá de Henares entama a formase'l grupu de gaites Na Llende, col gaiteru David Chiclana. Dambes agrupaciones siguen actives.

Alredor d'estes mesmes feches entamen de nueves les clases de gaita nel Centru Asturianu de Madrid, impartíes pol gaiteru Mario Cordero, que

forma en 2005 la banda de gaites L'Alborniu. En 2012, Cordero dexa la direición y les clases, quedando la banda baxo mínimos. Ye entós cuando'l gaiteru mozu Gonzalo Fernández Ruiz de Zuazo garra'l relevu, recuperando de nueves les clases de gaita n'abril de 2012 y formando una banda nueva, que coles cenices de l'anterior, alumnáu nuevo y más incorporaciones, toma en 2014 el nome El Centru, superando anguaño la ventena de componentes ente gaites y percusión.

En 2008, por iniciativa de Pedro Jurado y Javier Domingo, surde la banda de gaites Cuélebre de Parla que dura hasta 2017 dirixida por Manuel García del Castillo. Tamién surden otres bandes como La Tarabica de Guadarrama en 2013, por iniciativa de José Luis de la Cera y cola direición de Diego Caballero Carlón. En 2015, por iniciativa de Luis Díaz Santillán, surde La Chalana, dirixida por «Berto», antiguu componente de Respingo. Dambes bandes si-guen p'alantre.

Anguaño tamién existen pequeños grupos de gaites como resultáu de les clases de gaita asturiana impartíes por Juan Oliver nel colexu Virgen de Europa de Boadilla del Monte y por Víctor Martín en San Sebastián de los Reyes, pente medies de la escuela de música.

OTRES ESTÉTQUES

Dientro d'otres estétiques, tocantes a agrupaciones musicales con presencia de la gaita asturiana en Madrid, hai que reseñar nos 90 el grupu folk asturianu Brenga Astur y Melandru, formáu a partir de miembros de la casa d'Asturies d'Alcobendas. Yá metíos nel sieglu XXI, hai que citar a Respinguín Folk d'Alcobendas, La Buelga del Llobu, formáu por componentes de la Casa d'Asturies d'Alcobendas y El Cuélebre, de Parla. Anguaño namás sigue Respinguín Folk.

GAITEROS Y FIGURES D'IMPORTANCIA

Entendamos como gaiteros y figures d'importancia aquelles persones alre-dor de la gaita que na so trayectoria foron relevantes y reconocíes pol so llabor de divulgación y formación d'agrupaciones, non necesariamente a nivel académicu, ensin intención de soestimar a naide por nun ser incluyíu nesti apartáu.

Como gaiteros a reseñar dende los 70 del sieglu pasáu hasta empiezos del sieglu XXI, alcontramos de primeres los que formaben el reconocíu Tríu Campoamor, Graciano de la Fuente, Rogelio Fernández y Jesús Magadán, toos ellos componentes del grupu L'Alborá del Centru Asturianu de Madrid y reconocíos pol so llabor de divulgación y como intérpretes y maestros gaiteros.

Yá metíos nel sieglu XXI, destaquen Juan Oliver Mosquera y Gonzalo Fernández Ruiz de Zuazo como intérpretes, maestros gaiteros y direutores de les sos respetives bandes de gaites, Juan Oliver con La Tayuela de Mecer y Gonzalo Fernández con El Centru, que llogren algamar bon númberu y nivel de los sos componentes, llegando a participar en campeonatos y festivales de bandes de gaites reconocíos fuera de Madrid.

OTRES FIGURES D'IMPORTANCIA

Alredor de la gaita en Madrid son ensin dulda reseñables José Rodríguez Fernández «Casanova» y Ernesto García Rodríguez «Neto», seique non escelentes gaiteros, pero relevantes pol so llabor didáuticu. «Casanova», amás de dirixir el grupu de «coros y dances» del Centru Asturianu dende 1956 hasta 1976, foi un gran compositor y ente les sos obres más reconocíes ta la melodía de *La mina y el mar*. «Neto», antiguu componente de los Son d'Arriba de Cangas, fundó la escuela de gaites Respingo d'Alcobendas con gran profesionalidá y entusiasmu.

CONCLUSIONES

L'actividá de la gaita asturiana en Madrid entama inda primero que'l marcu temporal que nos ocupa, siendo'l Centru Asturianu de Madrid un nucleu fundamental d'esta actividá dende l'empiezu, como puntu d'alcuentru de los emigrantes asturianos en Madrid.

Hasta la formación del grupu Orbayu en 1981, l'actividá de la gaita asturiana en Madrid atópase venceyada al Centru Asturianu.

Les agrupaciones onde ta presente la gaita son, en xeneral, grupos de «coros y dances» y pequeños grupos y bandes de gaites hasta que nos 90 hai una medría notable de nueves agrupaciones y nueves estétiques estremaes, como los grupos folk o les bandes de gaites «marciales» como la Tayuela de Mecer.



«Coros y dances» del Centru Asturianu de Madrid. Años 60. Gaiteru: Benigno Ruiz.
Semeya cortesía de Luis Díaz Santillán.



Componentes del grupu folclóricu del Centru Asturianu de Madrid. Década de los 80.
Gaiteros de derecha a izquierda: Jesús Magadán y Rogelio Fernández.
Semeya cortesía de «Josefina», componente del grupu, asitiada na imaxe al llau de Rogelio.



Agrupación folclórica L'Alborá del Centru Asturianu de Madrid. Finales de los 80 o principios de los 90.
Gaiteru: Graciano de la Fuente. Tambor acompañante: Salvador Fernández Álvarez.
Semeya cortesía de «Josefina», componente del grupu.



Gaiteru Antonio Cano y cantante Pepín de Xinestosu. Principios de los 80.
Semeya cortesía de Manuel Menéndez Batista.



Banda de gaites La Tayuela de Mecer. Año 2002, nel Muséu del Pueblu d'Asturies de Xixón. Juan Oliver Mosquera, el so direutor, ye'l primeru empezando pela derecha, con cayáu de mandu.



Banda de gaites El Centru del Centru Asturianu de Madrid. Año 2016, delante del Teatru Real de Madrid. Gonzalo Fernández Ruiz de Zuazo, el so direutor, ye'l primeru empezando pela derecha, cola gaita.

BIBLIOGRAFÍA

El Blog de los González, Calera, Arias, Román y otros más.

URL: <https://lapandillagonzalez.blogspot.com.es/> [consulta: marzu de 2018]

RODRIGUEZ OSORIO, Manuel (1993): *El libro de la gaita*. Asturias, Asociación Cultural Linares.

EN CA'L GAITEIRU

Pedro Pangua
Diego Pangua

Hai cuasi cuarenta años que Pedro Pangua empezó a tocar el tambor. Una vida dedicada a la música tradicional asturiana, haciendo de ponte ente los músicos vieyos, los depositarios d'una tradición musical de tresmisión oral, y los músicos nuevos, les más de les veces salíos d'un mediu urbanu. Una ponte construyida día a día nes aules de les escueles de música y nos escenarios pisaos dientro y fuera d'Asturies.

Les vides profesionales de Pedro Pangua y el so fíu Diego resúmense nesi estrabismu permanente: con un güeyu mirando pal patrimoniu heredáu y escoyendo lo que más-yos presta tocar y, col otru, calibrando los gustos y necesidaes de los sos alumnos y del públicu «folqui» en xeneral.

En Ca'l Gaiteriu ye'l frutu natural d'esa vida como intérpretes y profesores: un discu au repasen el repertoriu que vienen tocando nos últimos años, acompañáu de delles partitures, muestra del so trabayu de décadas como maestros de gaita y percusión.

Les pieces que formen el repertoriu de los Pangua llegaron per delles vías distintes. Unes deprendiéronles direutamente de gaiteros tradicionales; otres, de grabaciones de campu feches por folcloristes y otres deprendíes, a cencielles, d'otros músicos nel día a día d'actuaciones, ensayos y viaxes a lo llargo los años.

El discu ye una bona muestra del repertoriu actual de Pedro y Diego como pareya de gaita y tambor. Ye un discu purista, que quier recordar a les cintes de casé mítiques. El formatu nun ye'l mesmu, pero l'espíritu sí: l'emplegu d'instrumentos antiguos y el respetu a la manera de tocar de cada gaiteru y de cada zona son los principios que guíen tol trabayu.

Prestaba qu'esti trabayu lu aprovecharen tolos gaiteros asturianos en dos sentíos distintos. El primeru, p'ampliar el so repertoriu. Ye innegable que n'Asturies actúa una fuerza centrípeta que lleva a cuasi tolos intérpretes a centrarse nun gapiellu de pieces consideraes como centrales, básiques y, en dellos casos, normatives. Pero hai muncho más, muncha música por descubrir. L'otru oxetivu ye promover la diversidá interpretativa y organolóxica de la gaita asturiana. Nun ye

cuestión namás d'incluyir nel repertoriu gaitísticu más pieces: ye importante rescatar y valorar la diversidá qu'había hai décadas nos patrones de construcción de gaites y na manera de tocales. Nes gaites con tercera neutra y subtónica que facien dellos constructores del centru'l país y nes gaites de dixitación abierta o semia-bierta que s'estilen güei nes cuenques del Eo y del Navia, por poner dos exemplos, tenemos pistes abondes del trabayu que nos queda por facer a los gaiteros.

Si tocamos una pieza tradicional d'una zona determinada d'Asturies, l'oxetivu ideal tien de ser facelo con una gaita que respete'l tipu constructivu d'esa zona y emplegar los recursos téunicos típicos del informante que la tocaba. El discu *En Ca'l Gaiteriu* fíxose con esa idea en mente.

Divulgar esa bayura, al empar que reivindicar la importancia trascendental que tien pa la nuestra cultura musical la recuperación de los instrumentos antiguos pa la interpretación correuta de los repertorios tradicionales, abúltanos imprescindible si queremos representar correutamente'l verdaderu xeitu de la nuestra música tradicional.

El «boom» de la gaita, como dio en llamase a l'apaición de miles d'intérpretes na postrer década del sieglu XX n'escuelas de música con aula de música tradicional o n'escuelas de música tradicional, igual que la multiplicación de conxuntos instrumentales de toa triba (bandes de gaites, grupos folk, bandines, etc.), dio puxu a la necesidá de dotar a los gaiteros d'unos instrumentos más amañosos pa eses nueves práutiques, desdexando los instrumentos antiguos, que quedaben arrequexaos, tolo más, pa la práutica individual.

Estos instrumentos, val Dios, inda suenen güei nes manes de dellos intérpretes, con ser el so usu mui minoritariu y ensin contar, normalmente, cola atención precisa del públicu y de los «mass media». Al nuestru paecer ye imprescindible una puesta en valir d'ellos.

Esta recuperación de los instrumentos antiguos pa la interpretación de los sos repertorios vien dándose nel campu de la música clásica dende entamos del sieglu XX na denomada reconstrucción historicista caracterizada pol usu de los instrumentos y les téuniques d'execución propies del momentu de composición de les obres.

Asina ye que n'Asturies la téunica interpretativa tamién ta camudando. A cuenta, de xuru, de la globalización del fechu musical y de la interrellación con otros poderosos cultivos musicales del Arcu Atlánticu, foi arriqueciéndose en dellos aspectos pero al empar foi alloñándose en daqué midida de los sos raigaños más ancestrales. El cambéu de la tímbrica tradicional en determinaes gaites ye bona de constatar con poco que sintamos les grabaciones más antigües

comparándoles coles d'anguaño. Cola mesma, los repertorios actuales peñeráronse a la busca de determinaos patrones rítmicos y melódicos d'alcuertu a les estétiques musicales más esitoses.

Hai que dicir que'l movimientu «folqui» asturianu esmolecióse hasta agora más bien d'homoxeneizar el nuestru patrimoniu musical pa dar una imaxe de solidez monolítica, como si nel conocimientu de los nuestros microclimes musicales viniere implícita una negación de la unidá y de la identidá cultural d'Asturies. El casu bretón demostrónos lo contrario: la fuerza de la música tradicional vien de la riqueza de matices qu'aporten toles variantes.

Contamos que diba ser mui positivo desendolcar un estudiu fondu de los instrumentos antiguos esistentes en toles fasteres d'Asturies a cuenta d'analizar les sos carauterístiques acústiques faciendo asina posible la so reproducción. Esti analís va esclarianos si se contemplaben o non les escales antigües a la de construyir los punteros y cuáles d'elles yeren les qu'usaben, determinando asina en qué s'estremaben estos instrumentos y los d'afinación temperada apaecíos a finales del sieglu XX.

Como resume a lo dicho, calcamos en que, al nuestru paecer, ye necesario qu'en tol territoriu ástur los intérpretes de música tradicional usen preseos autóctonos respetando los repertorios y les téuniques interpretatives de les sos zones, arriqueciendo no posible los sos archivos musicales per aciu de la investigación de los gaiteros y músicos de la so redolada.

Consideramos que pa un músicu tradicional ye imprescindible tar en contactu coles fontes orixinales. N'Asturies tamos al cabu d'una tradición oral non interrumpida, de munchos años y que ye importante caltener na so esencia. Esti llibru-discu ye la nuestra pequeña aportación enfocada a esi oxetivu.

Queremos agradecer a tolos informantes y a les sos families, igual qu'al Muséu de la Gaita del Pueblu d'Asturies de Xixón l'ayuda que nos emprestaron y, coles mesmes, a tolos collaboradores que participaron na elaboración d'esti trabayu. A toos ellos, munches gracias.

De siguío, reproducimos una escoyeta de dellos conteníos del llibru.

LOS INSTRUMENTOS

Nesti discu tuvimos la suerte de poder grabar con gaites y tambores vieyos. Son instrumentos que tienen munches décadas d'istoria y que representen bien la diversidá organolóxica qu'hai na tradición gaitera asturiana. Esparder esa bayura ye ún de los oxetivos principales del proyeutu *En Ca'l Gaitairu*.

Tocar con esta selección d'instrumentos antiguos procedentes de distintas partes d'Asturies foi posible gracias a los sos dueños, que collaboraron desinteresadamente y poniéndonos toles facilidaes posibles.

L'artesanu constructor de gaites Chus Solís foi l'encargáu d'empayolar y poner a funcionar toles gaites, cola esceición de la gaita redonda fecha por «Galfarro» (Raúl García) y de la gaita fecha por Alberto F. Velasco (Alberto F. Varillas).

Los instrumentos de la colección de Manuel Durán preparólos elli.

Gaita de los Maquilos d'Adralés

Gaita tumbal en sí natural propiedá del Muséu de la Gaita de Xixón. En Casa Maquilo d'Adralés (Cangas) hebo dos constructores de gaites: José Martínez González (1873-1958) y Urbano Martínez González.

Les sos gaites atópense per Cangas y más p'allá de los puertos, na cuenca'l Navia, llegando a Ibias, Grandas o Navia de Suarna.



Gaita tumbal de «Galfarro»

Domingo Álvarez Rodríguez, «Galfarro» (1885-1969), foi constructor de gaites n'A Pumarega (A Veiga). Al compaxinar esi oficiu col de tratante de ganáu, tuvo oportunidá de vender les sos gaites en bien de ferries per tol occidente'l país. Nun ye raro atopar gaites de «Galfarro», o del so discípulu «Cayoco», en munches partes d'Asturies.

La so dicitación ye semiabierta, tirando a abondo abierta, y, en tou casu, nun hai una desplicación fácil y definitiva pa deprendela; inda más que les d'otros constructores, la mayoría de les gaites de «Galfarro» apaecen remanaes y retorniaes.

Los furacos de los punteros suelen tar mui retocaos, dándonos testimoniu d'un sieglu, el xx, nel que los gaiteros de la parte occidental d'Asturies fueron pasando gradualmente d'una dicitación zarrada a otra semiabierta o, nel casu de los muchos gaiteros que mercaron gaites feches en Galicia, abiertes dafechu.



Gaita de José Antonio Rodríguez, «El Gaiterín de L'Habana»

Propiedá de la familia de José, orixinaria de Sograndiu (Proaza). El punteru, mui cercanu a do sosteníu, fíxolu'l propiu José copiando d'una gaita de Cogollu.

El roncón y el ronquín fíxolos Emilio Represas, «O Marreco», de Pontearreas (Pontevedra). Los dos bordones tán xunciós con una pieza de madera d'ácana fecha tamién por «El Gaiterín». Rescampla'l sistema de barquín p'alimentar el fuele, preparáu por José pa poder acompañase al cantar tonada. El soplete ye desmontable pa permitir soplar o usar el barquín.



Gaita de Cogollu

Gaita propiedá de Luis Fernández, gaiteru de Les Maces (Uviéu). Una gaita en do brillante de fechura clásica, exemplu de les gaites más comunes de mediaos del sieglu XX en tol territoriu asturianu. Dos artesanos, padre y fíu, trabayaron faciendo gaites nel llugar de Cogollu (Les Regueres): Manuel Álvarez,

«Carbayu» (¿?-1907), nació en Bonielles, y el so fíu Antonio Álvarez Vega, «Antón de Cogollu» (1885-1959). Les gaites de Cogollu garraron rápido fama de ser les meyores d'Asturies y tovía güei'l so timbre inconfundible y ricu ye quien a namorar al músicu que les escuche.



LES PIECES

Marcha de procesión. Castañéu

Recoyida en Castañéu (Balmonte), archivu de Pedro Pangua. Esta marcha recoyóla Pedro, xunto con «Milio'l del Nido» y más «Urogallos», nunos años nos que los gaiteros mozos naguaben por un repertoriu guapu y fácil de tocar pa utilizalu nes nacientes bandes de gaites. Nun ye d'extrañar l'ésitu que tuvo esta pieza. Sicasí, tol mundu terminó llamándola *Marcha procesional de Balmonte*. En realidá ye más guapo y exauto llamala pel so nome correutu, citando'l llugar

de Castañéu, un pueblu na raya de Balmonte y Salas con cotos salmoneros per-bonos, a la vera'l Narcea y debaxo los llerones del Picu Couríu.

Na grabación, l'informante nun toca, tirulexa la pieza, y menciona'l so usu n'entierros. La so interpretación marca munchu los dosillos del final, un aspeutu perdíu nes versiones que toquen anguaño los más de los gaiteros.

Marcha de procesión

Recoyida en Castañéu (Balmonte)
Archivu de Pedro Pangua

A jota dos 21 puntos. Jota de Clemente

Del repertoriu del gaiteru Clemente Díaz, de Ferreira (Ibias). Archivu de Pedro Pangua. Clemente Díaz, gran gaiteru nació en Vilouxín (Lugo) y que foi munchos años vecín de Ferreira (Ibias), morrió en febreru de 2015, cuando esti llibru-discu taba acabando de producirse. Músicu de talentu, heriede d'una tradición musical tan rica como ye la de los conceyos d'Ibias, A Fonsagrada, Grandas y Negueira, y, fundamentalmente, bon paisanu.

La so figura marcó a Pedro y a Diego.

Clemente Díaz pasó los sos últimos años en Llugo (Llanera), y por eso Pedro contactó con elli yá nos años noventa pa entrevistalu y pa invitalu a dar dalguna charra a xente de la Banda Fonte Fuécara y pa participar en conciertos na escuela de música. Fonte inagotable de repertoriu y de saber popular, Clemente conservare'l toque tradicional propiu del valle mediu y altu del Navia y de Cangas. Esti toque carauterízase pola habilidá nos requintos, poles paradines del punteru, executaes con picardía, y pol gustu por tapar mediu furacu col deu mediu de la mano derecha, faciendo una tercera menor na escala.

Grabó los sos discos con una gaita fecha por ún de «Los Maquillos», famosos músicos y constructores de gaites d'Adralés (conceyu de Cangas del Narcea).

A jota dos 21 puntos

Del repertoriu del *gaiteiro* Clemente Díaz, de Ferreira (Ibias)
Archivu de Pedro Pangua

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. It consists of ten lines of music, each starting with a measure number. The piece is characterized by a steady eighth-note rhythm and includes several types of ornaments: mordents, grace notes, and trills. The key signature has one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.S.' (Da Capo).

9

17

25

33

40

48

56

63

71

D.S.

A muliñeira. José García

Del repertoriu del gaiteru José García (Grandas). Archivu d'Andecha Folclor d'Uviéu. Les paradines del punteru, feches a golpe de fuelle y cola ayuda de los deos superiores, son mui característiques de Cangas del Narcea (por exemplu, nes interpretaciones del recordáu José Tejón «Fariñas») y de tola cuenca alta del Navia (por exemplu, na técnica de «El Gaitero d'Andeo»). Por eso, esta manera de tocar llega a Grandas, como pue comprobarse con esta pieza.

Nun cansamos de destacar la sobriedá y sentíu de la forma musical de los gaiteros de la parte más occidental del país. Sicasí, una trescripción como esta ye engañosa, porque la so apariencia cenciella amaza la bayura de variaciones que los gaiteros son quien a meter en cada vuelta que-y dan a la melodía. Un bon músicu tradicional nun toca dos veces igual la pieza. Y como siempre, la meyor guía d'estilu ye l'escuchar davezu grabaciones de los maestros vieyos.

A muliñeira

Del repertoriu del *gaitero* José García, de Grandas
Archivu d'Andecha Folclor d'Uviéu

7

13

18

1. 2. D.S.

Marcha. Veriña

Del repertoriu de José Antonio García, «Pepe Veriña» o «El Gaiteru de Veriña», de Puaó (Xixón). Archivu de Pedro Pangua. «Pepe Veriña» (1928-2006) foi ún de los gaiteros vieyos que más marcó a Pedro. Tuvieron muncha rellación dende que Pepe se xuntare na década de los 90 al Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA), nel que tamién taben Xuacu Amieva, Flavio Benito o Alberto Fernández, ente otros. Pepe cumplía un rol mui importante, simbolizando la continuidá cola tradición del llabor fechu por toos aquellos mozos urbanites.

Amás del contautu entamáu pol CGA, Pedro visitó muncho a Pepe en Puaó pa deprender coses y ensayar. Dalguna vez llevó con elli a un Diego entá preadolescente y pregaiteru. Un frutu importante d'esa rellación d'amistá foi la collaboración de Pedro nel discu *Misa Asturiana de Gaita* (FonoAstur, 1998), producíu por Lisardo Lombardía y Pedro Bastarrica.

Pepe, que de chaval yá llevaba la gaita con elli cuando diba a llindiar les vaques, rescumpló como acompañante de tonada, qu'amás yera lo qu'a elli más-y prestaba. Formó parte de l'agrupación Así canta Asturias y acompañó munchos de los meyores cantadores del país, incluyendo a «La Busdonga» y a Celestino Rubiera. El so llabor musical quedó rexistráu pa la posteridá en munchos discos.

Pero «Pepe Veriña» tamién yera tresmisor d'un repertoriu instrumental vieyu mui guapu que foi rápido absorbíu polos gaiteros mozos nesos años 90. Pue dicise que les sos pieces más conocíes, como'l *Baille'l centru*, el *Fandangu puntiáu* o'l *Alborada'l paxarín* formen parte del canon del repertoriu que se toca nos concursos de gaita d'anguaño.

Esta marcha ye una de les pieces más escaecíes del repertoriu de Pepe. Normalmente tocámosla a un tempo abondo rápidu pa lo que suel ser un desfile.

Marcha

Del repertoriu de José Antonio García, *Pepe Veriña*, de Puaó (Xixón)
Archivu de Pedro Pangua

Entremediu de misa. Luis

Del repertoriu del gaiteru Luis Fernández, «El Canteru», de Les Macés (Uviéu). Archivu de Pedro Pangua.

Luis ye un gaiteru seguidor de la tradición gaitera del conceyu d'Uviéu. Natural de Lloriana y vecín de Les Macés, deprendió a tocar con Antonio Menéndez, «El Pinche Viescas» que yera de Carllés, na parroquia de Viescas (Salas), pero marchare pa Uviéu y punxo clas a muncha xente ellí.

Luis tien tocao en milenta romerías de los pueblos de la redolada d'Uviéu, como Lloriana, Ules, Llampaya, Mariñes y Pedroveya. Caltuvo toos estos años l'oficiu de gaiteru, con toles sos funciones. Funciones qu'impliquen tar al pie del cañón cola alborada pela mañanina, y seguir ehí pela nueche acompañando la tonada, si ye menester.

Pel mediu queda la misa, la procesión, la puya'l ramu, el baille a lo suelto y el baille a lo agarrao. Tamién tien tocao pa munchos grupos folclóricos, colos que participó en dellos festivales fuera d'Asturies.

Pedro entamó con 15 años como tamboriteru de Luis. Diba tar tocando pitances con elli otros 15 años nuna rellación musical que foi al empar formativa y de primer contautu. Pedro foi ameyorando como tamboriteru, siguiendo les indicaciones de Luis y d'otros maestros como «El Xarreru» de Fitoria. Al mesmu tiempu, foi deprendiendo los sones y garrando por imitación la téunica de la gaita. Nun hai manera más tradicional de deprender a tocar la gaita que siendo tamboriteru d'un gaiteru bonu, y asina foi.

Nel apartáu téunicu, atención a la combinación de deos pa repetir semicorchees na segunda parte.

Entremedi de misa

Del repertoriu del gaiteru Luis Fernández, *El Canteru*, de Les Maces (Uvieu)
Archivu de Pedro Pangua

The musical score is written in 3/8 time and consists of four systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a treble clef staff containing a key signature change to one sharp and a common time signature. It includes a trill (tr) and a triplet (triple dots) over a note. The bass clef staff starts with a dynamic marking of *mf* and contains a series of chords. The second system starts at measure 11, with a trill (tr) and a triplet (triple dots) over a note in the treble staff. The third system starts at measure 20, with a triplet (triple dots) over a note in the treble staff. The fourth system starts at measure 28, with a triplet (triple dots) over a note in the treble staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

EL LLIBRU *LA GAITA ASTURIANA*. *MÉTODO PARA SU APRENDIZAJE*

Rodrigo F. Joglar

INTRODUCCIÓN

El llibru *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje* pue considerase la publicación de mayor relevancia al rodiu de les enseñances de la gaita n'Asturies na década de los años 90 del sieglu xx. La importancia d'esta obra rescampa dende diferentes estayes, como pueden ser el fechu de que se trate d'una publicación editada pol Principáu d'Asturies inxertada dientro de la coleición *Dayures* de materiales didáuticos –de fechu, el llibru conozse popularmente nel mundu de la gaita asturiana como «Métodu de Dayures»–, el bultable equipu de trabayu qu'hai detrás de l'autoría del volume, la sistematización del métodu d'escritura de partituras pal instrumentu o la bayura del marcu teóricu qu'acompaña a los conteníos puramente musicales.

L'espublizamientu d'esta obra supunxo un puxu perimportante pa les nacientes escueles de gaita que surdién naquellos años per toa Asturies al empar del espoxigue de les bandes de gaites per tol país, ufriendo una propuesta curricular y una sistematización de los conteníos pal deprendimientu del instrumentu que nun se vieren nunca enantes nel país.

L'artículu que presentamos darréu pretende ufrir una visión global del contestu musical nel que se desendolca, asina como de los conteníos de la obra, comprendiendo'l so valir didáuticu na época del so espublizamientu asina como p'afitar les bases de munches otres publicaciones que vendrién dempués a afondar na enseñanza de la música tradicional asturiana.

CONTESTU MUSICAL

La gaita asturiana. Método para su aprendizaje espublízase nel añu 1991 nun momentu nel que se producía un fenómenu cuasi milagrosu pa la música

tradicional asturiana col espoxigue de milenta escuelas de gaita con cantidá d'escolinos per toa Asturias surdiés sobre manera na segunda metada de la década de los años ochenta. Ye nesi momentu, a rastru de la nueva realidá social esistente, cuando la Conseyería d'Educación, Cultura, Deportes y Xuventú del Principáu d'Asturies s'axunta colos miembros del Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA) pa proponer l'asoleyamientu d'un métodu, con una voluntá de qu'esti fuera un trabayu acordáu y fechu a comuña pol entós naciente coleutivu de maestros de gaita. Naquel momentu, dos de los maestros ellí aconceyaos, José Ángel Hevia y Santiago Fernández «Santi Caleya», que yá taben preparando un métodu de gaita dende diba un par d'años y que lu teníen bastante avanzáu, proponen ceder el material al coleutivu a cambéu de que se respete l'autoría del so trabayu. A ellos correspondería la práutica totalidá del conteníu musical de la obra, –tanto la téunica instrumental como'l repertoriu–, mientras qu'al equipu de trabayu conformáu polos miembros del CGA xunto a otros especialistas convocaos pola Conseyería correspuénde-yos el marcu históricu col qu'entama'l volume.

ANÁLISIS DE LOS CONTENÍOS

Podemos estremar tres grandes bloques de conteníos dentro de la obra, ún de calter históricu, ún de calter teórico-prácticu y otru de téuniques d'interpretación y repertoriu.

El bloque históricu trata al traviés de delles seiciones aspeutos como pueden ser la historia del instrumentu, la so distribución xeográfica per Europa¹, les estremaes escuelas² de gaita d'Asturies, les diferentes agrupaciones musicales nes qu'apaez la gaita dentro de la tradición asturiana o les biografíes de dellos de los gaiteros tradicionales más destacaos.

Pela so parte, el bloque teórico-prácticu trata dellos aspeutos como les partes de la gaita, el so funcionamientu y caltenimientu; la escritura musical pa la gaita; la dixitación de les notes nel punteru y delles indicaciones pa una postura correcta a la hora de garrar l'instrumentu.

¹ Na obra nun apaecen reseñaes gaites d'otros continentes como pueden ser Asia o África.

² Nesti casu, los autores empleguen el términu «escuelas» pa referise a les diferentes zones d'Asturies onde a los gaiteros tradicionales se-yos pue diferenciar un determináu estilu musical, referíu a la ornamentación, la interpretación o'l repertoriu, y non pa referise a centros empobinaos a la formación musical, como podría llegar a entendese de primeres.

El bloque de téuniques d'interpretación y repertoriu inclúi dellos exercicios d'entamu y una propuesta de partitures secuenciáu en cuatro niveles de dificultá más un apartáu de repertoriu complementariu qu'ufre una amuesa bayurosa de les estremaes melodíes interpretaes tradicionalmente polos gaiteros n'Asturies (marches, *pasucáis*, floreos, bailles, etc.).

Darréu pasaremos a facer un análisis más detalláu de caún d'estos tres bloques temáticos.

1. Bloque históricu

No que cinca al apartáu que damos en nomar «históricu» apaez dividíu en dellos subapartaos. Enantes d'entrar dafechu nel analís d'ellos, sorrayaremos que l'envís ye'l d'ufrir una aproximación histórica al mundu de la gaita, anque non por ello menos fonda. De magar s'espublizó esti métodu, sedríen abondes les publicaciones qu'abordaríen de forma más fondera diferentes cuestiones al rodiu d'esti instrumentu (Otero, Fernández & Fernande, 2011) (Alfonso, 2016). Poro, entendemos qu'esti capítulu tien una finalidá introductoria.

1.1. *Reseña histórica*

Nesti apartáu trátase de los posibles anicios del instrumentu na Edá Antigua asina como dellos apuntes al rodiu de la etimoloxía del vocablu gaita. Darréu d'ello, pásase a facer un percorríu dende los primeros testimonios d'esistencia de la gaita n'Asturies hasta l'apaición de les escuelas de gaita nos años 80, pasando pelos gaiteros destacaos a finales del sieglu XIX asina como'l periodu de decadencia y cuasi desanicíu pel que pasó l'instrumentu a mediaos del sieglu XX.

Anguaño tamos en condiciones de matizar esta última afirmación, dao que nesta dómina foi común oyer el comentariu de qu'a mediaos del sieglu XX «quedaben cuatro gaiteros», desaxeración xeneralizada por contraste col gran númberu de gaiteros formaos dende los años 80 nes escuelas de música tradicional y bandes de gaites. Sicasí, si tenemos en cuenta qu'hasta esi momentu'l depren-dimientu de la gaita taba dientro de la formación informal, tresmitiéndose de forma oral –munches veces los discípulos teníen que porfiar tres del gaiteru peles fiestes pa consiguir deprender d'elli, y non en poques ocasiones evitaba ser imitáu pa nun tener competencia profesional nel oficiu nel futuru–, y que na mayoría de conceyos y parroquies d'Asturies trabayaben de manera regular y pagada gaiteros y tamboriteros, como asina vendríen a documentar los trabayos

d'investigación etnográfica de diferentes coleutivos y estudiosos³, podemos refugar que l'afirmación de que la gaita cuasi cai nel desanicu nel sieglu XX ye falsa o, cuanto menos, desproporcionada.

1.2. *Distribución xeográfica*

Darréu de la reseña histórica sigue una clasificación de les gaites europees, estremándoles en dos grandes zones, l'área atlántica y l'área mediterránea, ya incluyendo delles semeyes y un mapa. Si bien como yá diximos anteriormente, l'apartáu dexa fuera les gaites d'otros continentes y dalgunes de les europees, cúmplase enforma la intención d'esta publicación d'ufrir un primer acercamientu al escolín sobre les gaites del mundu.

1.3. *La gaita asturiana. Escueles de gaita n'Asturies*

L'apartáu que sigue darréu pasa a falar de les escueles de gaita n'Asturies. Esta seición, como la de biografíes, foi trabayada a costafecha polos miembros del CGA facilitando caún d'ellos les referencies de los gaiteros que conocíen o de los que tuvieren información.

Esti apartáu ye, al nuestro xuiciu, ún de los más importantes dientro del que damos en nomar bloque históricu del métodu. Facemos esta consideranza non porque'l so conteníu tenga mayor valir qu'otros epígrafes, sinón por dos razones.

En primer llugar, trátase de la única publicación didáctica pa gaita asturiana que trató l'estudiu y clasificación xeográfica de les escueles tradicionales de gaita asturiana, entendiendu'l términu escuela como zones con un estilu interpretativu diferenciáu y reconocible. Los estremaos métodos de gaita que vendríen dempués nun vuelven a tocar esta cuestión, anque anguaño podría complementase poles razones señalaes enantes⁴.

Ye amás d'ello, al igual que tol apartáu históricu, d'un trabayu fechu a costafecha pol Conceyu de Gaiteros Asturianos, coleutivu formáu por dellos gaiteros asturianos amás de los primeros maestros de gaita qu'entamaren a poner clases de gaita nes décades de los años 80 y 90.

³ Les investigaciones nesti sen de grupos etnográficos como Los Urogallos, L'Andecha Folclor d'Uviéu, Escontra'l Raigañu o L'Aniciu ente otros munchos, asina como los trabayos de campu posteriores de Xosé Antón Fernández «Ambás» y Ramsés Ilesies dan bona prueba del enorme númberu de gaiteros esistentes n'Asturies nel sieglu XX calteníos nel anonimatu.

⁴ Ver apartáu 1.1. Reseña histórica.

L'análisis estrema les escueles de gaita asturiana en cinco grandes grupos (oriental –dividida a la vez nes subzones de Llanes y Cangues d'Onís–, Villaviciosa-Xixón, central, Caudal y occidental –coles subzones de Cangas del Narcea, Teberga y Valdés–.

De caúna d'estes escueles faise una bayurosa rellación de gaiteros conteníos na mesma, asina como una amuesa de los sos repertorios carauterísticos y de los rudimentos téunicos emplegaos na manera de tocar.

Como crítica de conteníu a esta clasificación podemos solliñar l'ausencia d'una escuela de la cuenca del Nalón, con gaiteros como Blas Honorino García Fernández «Norino d'El Carbu» (Sotrondio, Samartín del Rei Aurelio), Fermín Fernández García «El Roxu de Lada», o Juan Antonio Carrera «El Carreru de Llaviana», ente abondos otros.

Llama l'atención tamién la non apaición de gaiteros de la franxa conaviega, que dende va décadas desendolquen la so actividá musical emplegando gaites gallegues. Esto pue ser pola mor del aislamientu territorial que sufrió l'occidente asturianu y que fexo que munches zones nun s'investigaren hasta años dempués y poro, nun se contara con muncha información sobre la zona na época d'asoleyamientu de la obra. Ye llamadero'l contraste cola abundanza de repertoriu d'esta zona qu'apaez nel apartáu de partitures del métodu, ensin facese alusión al gaiteru del que se recoyera la melodía.

1.4. *La gaita como instrumentu de conxuntu*

Esti apartáu fai resume de les estremaes formaciones nes que la gaita asturiana ta presente, como la pareya de gaita y tambor, falándose curtiamente del tambor asturianu y la figura del tamboriteru; la de gaita y voz, tanto na asturianada como na misa de gaita; la gaita y l'acordión; la gaita y el clarinete nes bandines del occidente asturianu; les bandes de gaites y pa zarrar, les nueves tendencias del momentu, los exemplos de fusión de gaita y instrumentos eléctricos, como los llevaos alantre por «Manolo Quirós» nos años 80 o l'apaición de los grupos de folk dientro d'un contestu d'espoxigue del celtismu n'Asturies.

1.5. *Biografíes*

P'acabar con esti bloque históricu atopamos una serie de biografíes de dalgunos de los gaiteros más destacaos de la tradición asturiana, ente los que podemos atopar dellos de los más famosos como Ramón García Tuero «El gaiteru

Lliberdón», José Remis Ovalle, «Dionisio'i La Riela» o José García Tejón «Fariñas».

2. Bloque teórico-prácticu

Pasamos darréu al bloque d'estudiu teórico-prácticu, ye dicir, l'apartáu del llibru que trata de les pieces del instrumentu, el so curiáu, caltenimientu y l'afinamientu nun primer apartáu, y nel segundu, la escritura musical, dicitación y técnica instrumental.

Esti apartáu ye tamién de gran interés pedagóxicu, al amosar al escolín los cuidaos qu'ha tener pa da-y la meyor conservación del instrumentu. Asina mesmo, hai un especial procuru en desplicar el funcionamientu de la payuela y el payón y les variaciones que se producen nel sonú a cuenta del so remanamientu. Nesti apartáu, tamién se trata de la publicación didáctica que más afonda nesti tipu de cuestiones.

Queremos señalar dientro d'esti apartáu dos cuestiones llamaderes. La primera, el fechu de que se destaca la calidá de los fuelles de piel de cabritu per enriba d'otros materiales y que contrasta col fechu asocedíu nos años vinientes, que foi la sustitución cuasi total d'esti tipu de fuelles por otros sintéticos per parte de la gran mayoría de constructores. Anguaño ta viéndose que, efeutivamente, el cabritu da meyores resultaos nel caltenimientu de la calidá sonora de payuela y payón, pero ye un material enforma difícil de consiguir.

La segunda cuestión ye l'affirmación inocente de que «*hoy día los gaiteros tienden a considerar los flecos como algo característico dentro de la discreción, huyendo del colorido y el recargamiento excesivo*⁵». Anque esta afirmación ye real y tuvo vixente nes últimes décadas (ye raro atopar gaites modernes con más de dos colores y nes que nun predominara'l prietu per enriba de los demás), interpretámosla como una intención d'alloñase de la imaxe festiva y folixera asociada socialmente a los gaiteros tradicionales, creando una nueva imaxe basada na uniformidá estética ya interpretativa, y una seriedá en dellos casos llevada al estremu de la marcialidá, too ello en pro de la pretendida dignificación de la gaita y de la figura del gaiteru.

⁵ Ver páxina 66. Esti tipu de valoraciones suxetives apaecen en más momentos del métodu, como puen ser «*La inclusión de los adornos [...] lleva consigo la ventaja de la uniformidad*» (p. 68) o «*los adornos incluidos son los básicos para una interpretación agradable por parte del alumno*» (p. 69). Anque son pertinentes por ser una propuesta d'enseñanza y los autores tienen tol derechu a manifestar les suxetividaes que consideren oportunes, son un bon exemplu de cómo s'imponen determinaos gustos y opciones estétiques como mayoritarias, afitándose nun planu de superioridá frente a otres posibilidaes interpretatives.

No que cinca a la escritura musical pa gaita asturiana, esta publicación afita de forma definitiva l'adopción de la escritura en clave de sol y tomando la tónica do como nota d'aniciu de la escala de la gaita asturiana, incluyéndose d'esta forma l'instrumentu dientro de la clasificación de los instrumentos trespositores, o lo que ye lo mesmo, los instrumentos nos qu'a una determinada postura de los deos correspuénde-y una mesma nota escrita, independientemente del soníu produciu pol punteru. La repercusión d'esti tipu d'escritura pal instrumentu ye grandísima, implicando la busca de punteros afinaos en do natural que sustituyeron a los tradicionales –nun tonu intermediu ente'l do y el do sosteníu⁶–; el porfiar cada vegada más por un afinamientu temperáu que faiga corresponder el tonu de les notes del punteru col de les tecles del pianu por mor de tocar con otros instrumentos, o la tresformación de los punteros pa poder algamar una escala cromática, implicando'l cambéu na dixitación «per alantre» na mano superior a una dixitación cruzada, emplegando'l pulgar d'esta mano.

D'igual mente, esti métodu afita les bases de la representación del orniamentu pa la gaita asturiana, secha que yá entamaren Xuacu Amieva y Francisco Ortega nel añu 1984 nel so métodu de gaita asturiana. Los adornos incluyíos nesta publicación son los trinos, *mordentes* d'una o delles notes, *vibratos* y *escatatos*. Una de les razones pa esta estandarización nun ye otra que facilitar el trabayu coles agrupaciones de delles gaites, yá que ye na década de los años 90 cuando se produz l'apaición d'un gran númberu de bandes frutu del éxitu de les escuelas de gaita.

Col pasu de los años y l'espoxigue de la téunica instrumental, la incorporación d'orniamentu orixinaria d'otres gaites europees y la complicación téunica del repertoriu faise necesaria la representación d'un mayor númberu d'adornos, qu'en dellos casos son adautaos de forma individualizada y ensin un consensu claru nes diferentes escuelas de gaita.⁷

Estes dos cuestiones de la escoyeta d'un sistema d'escritura unificáu y la busca d'un consensu na representación de la orniamentu son un bon exemplu de la voluntá d'avanzar por parte d'una xeneración moza de maestros con ganas de llevar l'instrumentu hasta les sos llendes.

⁶ Tradicionalmente nunca s'emplegaren les notes musicales pa referise a la tonalidad de los punteros, siendo nomaos, en función de lo agudos o graves que resultaren, grilleros, redondos o tumbales. (Otero, Fernández & Fernande, 2011: 114).

⁷ P'afondar na cuestión del orniamentu na gaita asturiana, v. Menéndez (2010).

Tocante al enfoque de la técnica del instrumentu, el métodu ta cuasi esclusivamente centráu na práutica del repertoriu de gaita, siendo bien pocos los ejercicios dirixíos a facese colos rudimentos técnicos. Ye una propuesta de corte dafechamente tradicional, ensin obres de nueva composición, qu'apuesta por un programa empobináu a la formación del llamáu «gaiteru tradicional», figura que nesa dómina yera considerada prioritaria na formación del intérprete de gaita. Esti predominiu del repertoriu frente a los estudios técnicos respunde tamién, según los autores, a una demanda xeneralizada del alumnáu, que porfiaba por ver resultaos musicales lo primero posible y por ello, enfocaben l'adquisición de recursos técnicos al traviés del estudiu del repertoriu tradicional.

Equí podemos atopar una cierta paradoxa al ver cómo per un llau considérase en daqué midida d'un usu desactualizáu la gaita tradicional conforme llegó a l'actualidá (el so afinamientu, les sos tonalidaes, el so vistimientu) pero per otru reivindicase la pureza na interpretación, con un llinguaxe estandarizáu basáu nun arquetipu de los diferentes estilos de tocar esistentes hasta la fecha, y na enseñanza d'unos repertorios –más o menos discutiblemente normalizaos pal so enseña– sacaos del contestu funcional nel que cumplíen un llabor social (celebraciones relixoses, festividadaes, bailles) pa pasar a ser material didáuticu con un valor creciente en tanto qu'ufren una mayor dificultá técnica al intérprete.

Pa complementar l'apartáu de partitures, el métodu apurre tamién una coleición de cintes de casé con toles melodíes grabaes con gaita asturiana, p'ayudar al alumnú sirviéndu-y d'encontu al trabayu nel aula.

PROPUESTA DE PLAN ESPERIMENTAL D'ESTUDIOS

Como apéndiz del métodu de gaita atopamos una Propuesta de Plan Esperimental d'Estudios empobináu a la formación de maestros de gaita asturiana.

Los oxetivos d'esta propuesta yeren el d'encalzar l'interés de la mocedá nel estudiu de los instrumentos autóctonos, la formación de profesionales rigurosos pal estudiu y la enseñanza del folclor, ameyorar el dominiu técnico de los instrumentos por mor d'unos mayores conocimientos musicales y devolver al folclor la dignidá que tuvo a finales del sieglu XIX y entamos del XX.

El documentu plantea que la institución onde se desendolcaríen estos estudios sedría una Escuela Rexonal d'Instrumentos Tradicionales y propón un plan d'estudios encadarmáu en tres niveles colos sos diplomes correspondientes:

Gaiteru, Maestru Gaiteru y delles Maestrías a les que se tendría accesu una vez superáu'l nivel de Maestru Gaiteru (investigación folclórica, otres gaites, fabricación d'instrumentos, otros instrumentos tradicionales, etc.).

El diploma de Gaiteru algamaríase depués de superar tres cursos académicos de doscientos hores caún, con materies como llinguaxe musical, gaita, talleres de mantenimientu, historia de los instrumentos tradicionales, percusión, folclor o harmonía elemental adautada.

Esti diploma daría accesu a un quartu cursu d'afondamientu na gaita y el folclor amás d'una asignatura d'análisis y instrumentación básicos, col que s'algamaría'l títulu de Maestru Gaiteru. Pa les diferentes maestrías a les que daría accesu esti diploma nun s'ufre nenguna propuesta curricular.

Esti proyeutu, anque a lo cabero nun llegara a nengún puertu, plantea una serie de cuestiones de total actualidá pal futuru de la gaita asturiana. El marcu nel que tienen que s'encuadrar les enseñances oficiales de gaita, el calter y los conteníos curriculares de los sos estudios, inclusive la conveniencia o non de la simple esistencia d'unos estudios reglaos de música tradicional son cuestiones nes que los músicos de güei tenemos que reflexonar con fondura.

Al nuestru xuiciu, esta propuesta concreta fecha nos años noventa, con una rede formativa ayena a los conservatorios de música clásica y la so idiosincrasia, pudo favorecer un desendolcu del instrumentu lliberáu d'estigmes, prexucios y complexos, empobinando amás un altu grau d'especialización y afondamientu nes estremaes materies al traviés de les maestrías.

Otramiente, el xenerar una nueva vía d'enseñances artístiques dependiente de l'alministración pública tien tolos problemes de les instituciones yá esistentes (presupuestos, dependencia de l'axenda y voluntá política) sumaos a les resistencies presentes nestes otres instituciones d'enseñanza a tener que «repartir el pastel» ente más comensales.

CONSIDERANCES DE TIPU LLINGÜÍSTICU

Llama l'atención el fechu de qu'una publicación destinada a promover la cultura asturiana al traviés del enseñu d'un instrumentu como ye la gaita tea escrita en castellán. Nun llama tanto l'atención si poniéndonos en contestu, vemos que'l Gobiernu del Principáu nesa dómina ta rexíu pola FSA-PSOE, partíu que nun ye hasta l'año 2018 cuando aprueba incluyir la oficialidá de la llingua asturiana nel so ideariu políticu.

Los dos autores principales de la obra, José Ángel Hevia y Santiago Fernández «Santi Caleya», persones enforma venceyaes y significaes cola causa llingüística asturiana dende va bien d'años, entrugaos poles razones de que'l llibru nun tuviera n'asturianu, achaquen esto a requisitos puestos pola Consejería de Cultura pal asoleyamientu del mesmu.

Esta constitúi una amuesa más de la forma de facer política cultural nos diferentes gobiernos asturianos, como rezaba aquella famosa máxima del despotismu ilustráu «too pol pueblu, pero ensin el pueblu». Desaposiar a la gaita asturiana de la que fora la so llingua vehicular a lo llargo de siglos d'istoria nun ye sinón síntoma de la total falta de conciencia cultural y llingüística d'una clas política asturiana acomplexada, avergoñada de lo de so, y que los únicos avances que fai en rellación cola cultura tradicional van siempre per detrás d'ella y non col fin de caltenela.

CONCLUSIONES

L'estudiu en fondura d'esta obra, asina como del contestu nel que se desenvolcó, refundia delles conclusiones que compartimos darréu. Foron al rodiu de trenta años los que vieron a la gaita asturiana pasar de ser un instrumentu amenorgáu, cargáu de tópicos y etiquetes folcloristes a convertise nun instrumentu de mases, con bandes de gaites desfilando per llugares tan dispares como la Quinta Avenida de Nueva York o la Muralla China, a algamar discos d'oru y platín en países como Bélxica, Italia o Nueva Zelanda de la mano d'Hevia, a xirar per Europa, América o Australia con Llan de Cubel, Felpeyu o Corquiéu o a falar de tu a tu col restu d'instrumentos musicales n'obres sinfóniques como *La Noche Celta* o *Kelthiké* de Ramón Prada.

Si lo pensamos, un periodu de tiempu enforma curtiu nel que los cambios foron munchos y mui fondos, evolucionando en poques décadas más qu'en siglos d'istoria.

Precisamente por esa evolución rápida consideramos que ye'l momentu de llevar el pie del acelerador y ver toles coses que dexamos pel camín, volviendo a elles, comprendiéndoles y valorándoles. Ye'l momentu de danos cuenta de que de poco nos sirven bandes de gaites dando la vuelta al mundu si nes romerías asturianes se pierde l'oficiu centenariu de la pareya de gaita y tambor, de que l'éxitu de los nuestros músicos alluende les nuestres fronteres ye amargu si nel país la música tradicional nun tien escenarios onde tocar, de que poco importa

construir una gaita qu'afine col más delicáu de los pianos de cola si escaecemos les particulares sonoridaes y la pluralidá tímbrica y interválica de les nuestres gaites antigües.

Avancemos muncho, munchísimo, pero ye tiempu de reflexón, de da-yos a los avances el so xustu valir, de ver si existen más maneres de facer les coses y sobre manera, de pensar qué llegáu identitariu queremos dexar a les xeneraciones moces pa evitar que la música asturiana, y la gaita en particular, caiga nel desaniiciu o peor entovía, na irrelevancia.

BIBLIOGRAFÍA

DD.AA. (1991): *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Uviéu, Conseyería d'Educación, Cultura, Deportes y Moceda.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso (2016): *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies - Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidá Popular de Xixón.

MENÉNDEZ SUÁREZ, Balbino (2010): *La ornamentación na gaita asturiana*. Uviéu, Ámbitu.

OTERO VEGA, Eugenio; FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso & Gausón FERNANDE GUTIERRI (2011): *Cancioneru de la gaita asturiana (Historia, usos y partitures)*. Vol. I. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.

ANEXU: FICHA TÉCNICA

Títulu	La gaita asturiana. Método para su aprendizaje. N ^o 5, Colección Dayures. Materiales Didácticos.
Idioma	Castellán
Añu d'asoleyamientu	1991
Autores	DD.AA. Grupu de trabayu: Álvarez Zaragoza, Javier M.; Díaz Méndez, Joaquín; Expósito Prado, Xuan Nel; Fernández García, Santiago; Fernández Gutiérrez, José Manuel; Ferreiro Currás, Félix; García Suárez, José Antonio; Hevia Velasco, José Ángel; Madera Coto, M ^a del Mar; Pangua Rivas, Pedro V.; Prado Suárez, Vicente; Rodríguez Benito, Flavio; Rodríguez López, Emilio; Sánchez García, Vicente.
Collabora	Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA)
Edita	Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies
Promueve	Consejería d'Educación, Cultura, Deportes y Mocedá
Diseñu de portada	Tomás Hermosa
Dibuxu de portada	Helios Pandiella
Imprime	Mercantil Asturias SA (Asturies)
ISBN	84-7847-082-4
Depósitu Llegal	AS-4.430/91
Apartaos	Presentación Introducción Reseña histórica Distribución geográfica Escuelas de gaita en Asturias La gaita como instrumento de conjunto Biografías Estudio teórico-práctico Técnicas de interpretación y repertorio Índice de piezas (Nivel I) Índice de piezas (Nivel II) Índice de piezas (Nivel III) Índice de piezas (Nivel IV) Repertorio complementario Apéndice: propuesta de Plan Experimental de Estudios Glosario Bibliografía

LES BANDES DE GAITES N'ASTURIES:
UNA PROPUESTA IDENTITARIA PA DAR PUXU
A UNA SITUACIÓN D'ESTANCAMIENU

Esteban González Corteguera

Tocar nuna banda de gaites n'Asturies nun torga la posibilidá de tener vida como gaiteru solista, inda más, ye lo más habitual. La militancia en banda de gaites ye una dimensión más de la proyeición de la maña del intérprete. Poro, un gaiteru con nivel abondu de dominiu del instrumentu, amás de ser conocíu y queríu por tocar como solista, acompañante de tonada o parte d'una pareya de gaita y tambor, ye quien a desendolcar el so potencial na banda. Ye más, enterase de qu'un gaiteru «toca en banda» yá predispon al públicu a pensar que ye un intérprete de nivel.

Sicasí, hai casos notorios de perbonos solistes (ente ellos tamién músicos profesionales) que refugaron siempre esa «vía final» de tocar en banda de gaites. Non solo por falta de tiempu énte munches otres xeres y proyeutos que pudieren llevar a cabu, sinón tamién por manifiesta falta d'interés nel conceptu mesmu de les bandes.

Hai tamién quien lleva años tocando en bandes con dedicación y procuru, capaces a tocar pieces d'un nivel altu con soltura, qu'afuxen de la posibilidá d'espone se a tocar solos. Estos son, na mio esperiencia, xente con una media d'edá superior y con un compromisu persólidu cola agrupación; son, por dicir, «los qu'énxamás falten».

Camiento qu'asocede esto por dellos motivos complexos que son de calter, si se quier, sociolóxicu: la xente más mozo tien una curva de deprendimientu más rápida (non solo d'orixe fisiolóxicu sinón tamién por alcontrase nuna etapa trescendental onde se facilita la formación en tolos ámbitos). Ello fai más afayadiza la intervención como solista qu'amás lleva un pagu poles actuaciones, que representa delles veces la fonte única d'ingresos. Esti fechu esfrónase escontra la realidá de les bandes, onde en cuasi tolos casos les compensaciones nun son monetaries.

Otra parte de la realidá ye que'l compromisu de los más mozos cola agrupación pue vese amenorgáu pol aniciu d'estudios superiores, incorporación al

mercáu llaboral tantes vegaes precariu, el camudamientu de casa deriváu d'ello o necesidaes familiares (maternidá/paternidá ente otros).

En verdá ello nun se traduz nuna distribución bimodal de les edaes mui marcada. Ye dicir, esti trescurrir de la vida nun fai qu'heba nes bandes un picu de neños, dempués un ermu d'adultos xóvenes y pa finar, otra brañada d'adultos d'edá media, anque sedría lo esperable según lo toi esponiendo equí. Por embargu, el contraste nun llega a ser tan llamaderu.

Ello pue ser porque:

- El puxu de les bandes de gaites como fenómenu ta amenorgáu nestos caberos diez o quince años y, poro, l'ingresu de neños y xente mozo nes agrupaciones tamién ye menor.
- L'abandonu de los adultos mozos poles causes que describí enantes tien nel meyor de los casos una duración llendada. Nunos cinco años eses crisis que se deriven de los estudios o de la incertidume de los primeros trabayos tán resueltos en bien d'ocasiones. Sicasí, munchos yá pierden el vezu de los ensayos y, énte la falta d'un estímulo grande que surda de les actividaes de la banda y que pague l'esfuerzu, nun vuelven.
- El fenómenu de les bandes de gaites y mesmo de les clases y escuelas de gaita ye, como diximos, entá recién. Ye por ello que se fai raro ver componentes de más de 50 o 60 años en númberu significativu.

Esta falta de continuidá de los componentes compromete'l nivel musical de les bandes de gaites, cuando nun provoca la so disolución (dicíamos que'l dinamismu de la xente más mozo que marcha yera'l que llevaba'l pesu del nivel musical de les agrupaciones). Dende llueu, motivos p'afechar con una banda hai milenta –la mayoría pue que por razones mui diferentes a la qu'equí espongo– pero nun hai qu'escaecer que la crisis de componentes pue poner en riesgu'l mantenimientu de la formación, teniendo en cuenta que'l númberu de xente nes bandes de gaites poques veces perpassa los trenta componentes y que'l ritmu de recambiu ye lentu hasta qu'escolinos nuevos algamen el nivel y/o deprendan el repertoriu de grupu.

Pue ser cierto dicir que les bandes cuenten en plantía con más de trenta o cuarenta componentes en bien de casos, pero los «componentes efeutivos» nes actuaciones enxamás reproducen la totalidá, porque al tratase de coleutivos non profesionales faise abegosa l'asistencia a tollos actos. Les causes yá salieron enantes: situaciones familiares, incompatibilidá llaboral, otra planificación personal ayena al grupu, etc.

Como digo, esta situación caltenida nel tiempu pue en dalgún casu provocar que la banda se desfaiga pero ye seguro que siempre va comprometer el nivel musical que caúna d'elles algamara hasta esi momentu.

Ye fácil reconocer nos «ciclos vitales» de les bandes los momentos de crecimientu al traviés de concursos ganaos, participación en festivales de primer nivel, discos grabaos o espectáculos temáticos, que lleguen a abarcar dellos años pero qu'acaben les más de les veces en momentos de seca. Cola dificultá y el riesgu que tien sacar conclusiones ensin un análisis sistemáticu podemos atalantar, sicasí, cola sola observación que:

- Munches de les agrupaciones precursores del *boom* de les bandes de gaites de los años 80 del sieglu xx yá nun existen y, si existen, tuvieron que ser recuperaes y refundaes tiempu dempués.
- Hai una parte mínima de miembros fundacionales anguaño nes bandes más veteranes que nun se xustifica pol natural recambiu xeneracional, al tratase'l fenómenu de les bandes (en xeneral) d'un acontecimientu recién.
- Nun hai cadencia nin continuidá na producción discográfica o d'espectáculos propios. Paecen más bien llogros heroicos de los tiempos favorables que dexen testimoniú del nivel algamáu como la marca que tres d'una riada histórica queden nos pilares de la ponte, y que van tardar n'igualase.

De toes formes esti intentu d'análís ye, por parcial, inxustu. Pa ganar en rigor fai falta analizar «les causes de les causes».

Porque ¿ye la culpa del destín de les bandes de gaites n'Asturies de los propios componentes? ¿Tienen éstos poca capacidá de facer compatibles les xeres estremaes de la vida? ¿La so constancia, el so compromisu y la so «seriedá» tán amenorgaos por un motivu intrínsecu? ¿Tien el gaiteru (y percusionista de banda) una forma de ser que favorez esta situación? ¿Ye l'antolóxica indisciplina atribuyida al gaiteru tradicional que se multiplica venti veces nes agrupaciones?

La repuesta ha de ser un «non» rotundu.

La realidá social y cultural n'Asturies ye la que ye por una bayura de causes complexes imposibles de representar equí pero al respetu del nuestro tema val dicir que les bandes de gaites del país lleven el camín que lleven (que ye'l de los ciclos vitales de la sociedá capitalista nesi llau del mundu) porque nun hai otru estímulo mayor que venza esa inercia.

Col tiempu escasu que tenemos, hai que tomar decisiones, escoyer, buscar les prioridaes. L'esfuerzu que supón caltener un bon nivel musical, ameyoralu o

crear proyeutos nuevos nun ve correspondencia abonda per parte de los potenciales receptores. Esto quier dicir, en términos práuticos, que nun hai «mercáu».

Nun sedría d'extrañar qu'al entruugar a un gaiteru pola so esperiencia más emotiva tocando en banda nos retruque que foi nun festival o viaxe fuera d'Asturies.

Tamién yo digo que si tamos necesitaos d'aplausos y atención, tenemos que tocar fuera del país.

Porque les iniciatives pa bandes de gaites que se faen equí son valoratibles pero escasas:

- Presentaciones de discos o espectáculos temáticos, de los que la organización depende de les propies bandes.
- Festivales de bandes de gaites, folclóricos, intercélticos.

Estes manifestaciones namás tienen un éxitu relativu y siempre basáu na asistencia de familiares o allegaos, de simpatizantes de la contorna y turistes.

Ye dicir, si una banda del centru d'Asturies fai un espectáculu propiu fuera de temporada vacacional y nun conceyu separtáu del suyu d'orixe, nun ha esperar munchu éxitu. Lo mesmo dicimos de los festivales intercélticos o festivales de bandes si los facemos fuera del branu.

Asistí a lo llargo de toos estos años a la presentación de proyeutos que, gustándome más o menos, ficieron que me diera cuenta de la complexidá y la bayura de recursos que pue desendolcar una banda de gaites non profesional. Munches propuestas cuenten con tolo que fai falta pa gustar al públicu xeneral, polo menos na teoría: calidá de los instrumentistes, repertoriu variáu, igües de los temes al xeitu contemporaneu, bayura d'estilos, mecigaya de la música colu audiovisual o les artes plástiques, y más pa con ello.

Pero l'éxitu nun s'algama porque espectáculos y proyeutos grandes que se faen gracias al esfuerzu y empeñu de muncha xente, na práutica nun se lleven a escena más que dos o tres vegaes. Y ello vuelve a ser nel llugar d'orixe de la banda o en dalgún festival específicu pa bandes.

Dicía enantes qu'asistí a proyeutos de bandes que me gustaron más o menos; ye normal na música d'anguaño, onde la producción ye escomanada y orientada al consumu inmediatu que, dientro d'un mesmu estilu heba unes propuestas que gusten munchu y otres que nun gusten nada a caún de nós.

Y esto asocede tamién ente los allegaos a les bandes de gaites. Lo que nun sé ye si podemos permitínoslo. Un mou de facer música que pervive namás gracias al puxu de los llazos familiares y del compromisu de los músicos ya intérpretes del ramu nun pue quedar ensin eso, ensin el compromisu.

Ello ye que los gaiteros, *gremiu* de miles de persones namás n'Asturies, nun tán presentes de mou masivu nestos actos que comentábemos nin tampoco consumen los productos derivaos d'ellos. Na mio opinión pasa esto porque se fai cola música de les bandes de gaites lo mesmo que se fai con cualesquier otru estilu mayoritariu y amparáu pola sonadía en milenta medios de publicidá. Y claro, la nuestra realidá nun ye esa.

De toes formes tampoco dende les bandes de gaites facemos munchu por camudar esti destín. Tratamos de facer igües pop-rock o de música electrónica que nun «trescalen el pelleyu»; facemos conciertos con gaita acompañada de teclaos, guitarres, baxos, seiciones de vientu metal o bateríes, pero l'estilu de tocar, l'ornamentu y les igües pa la gaita siguen siendo los de Remis o los de «Veriña». El ritmu del propiu espectáculu o hasta la vistimienta de los componentes de la banda nun son propios de los estilos que pretendemos imitar. Algamar esa autenticidá ye difícil (había tamién que falar de lo que queda pendiente en cuantes a evolución de los instrumentos y el papel de la rellación bidireicional ente *luthier* y gaiteru, que tanto s'echa en falta) y nun hai quien tea dispuestu a entamar un proyeutu asina.

Esti querer y nun poder ye la muerte adulesces de les bandes de gaites. Nin la reproducción d'esi estilu interesa a quien controla la música nesti sieglu nin esi estilu aprovecha pa nada tolo que podía dar de sí'l nuestru instrumentu.

Nes bandes d'Asturies falta un discursu propiu que sí pue poner en valor la música de gaita. Un discursu que tenga referentes propios basaos na tradición bien cuidada –que ye onde se mueve con soltura un instrumentu tradicional como la gaita– pero dándo-y una vuelta p'hacia los gustos actuales del públicu. Trátase de tocar milenta estilos (a cada banda'l que más-y preste) pero ensin perder la identidá. Eso sí funciona y vémoslo cuando en bien de sitios fuera d'Asturies, fartos como tán de la música *new age* que nos empeñamos en facer, nos piden repertoriu propiu, tradicional y diferente a lo que se pue sentir en tolos llaos.

Pero claro, la gueta d'esti discursu nun ye fácil. Lleva munchu trabayu teóricu y téunicu, cuasi siempre multidisciplinar. Anque lo que lu fai más difícil ye que se mete hasta'l fondu n'otru discursu mayor: el de la identidá.

La primer dificultá d'esto último apaec porque tou autoanális de la identidá carga con un sesgu y, poro, hai que confrontalu a diario coles «realidaes» d'otros, con otres fontes teóriques, cola historia, cola evidencia científica, colos datos empíricos. Construyir una identidá –propia o coleutiva– cuesta tanto como reconocer y aceptar la que yá se tien o a la que se pertenez.

La segunda dificultá vien dada porque tou intentu d'espresar un proyeutu nestos términos acaba –adré o non– igualáu a paletismu, fascismu o nacionalismu

por entidaes que tienen a gala ser inda más nacionalistes; pero paez ser que'l de so ye un «nacionalismu orixinal». Nun ye secretu que los modelos políticos y económicos dominantes condicionen de forma complexa tamién la música que se fai. Tampoco ye secretu que l'éxitu y l'espardimientu d'una cultura determinada nun depende davezu de la superioridá real de la mesma, sinón de restricciones político-económiques.

La figura del gaiteru n'Asturies llegó a nós nel sieglu xx como conceutu contrvertíu que, gociando del gustu del pueblu asturianu (prueba d'ello ye la esistencia a lo llargo de siglos) considerábase como exemplu de lo subversivo, de lo poco recomendable y nada serio, atribuyéndo-y munchos de los vicios qu'había que facer por evitar.

Esta bipolaridá (l'apreciu polos seres «malditos» o la necesidá de caltenelos ente nós) ye constante a lo llargo de la historia cuando una sociedá se ve obligada a integrase nel puxu d'otra: la resistencia al cambiu fai que se caltengan rasgos identitarios, pero careciendo'l desprestixu impuestu dende fuera en forma de «demonización».

Pasa daqué asemeyao coles llingües (que se resisten a desapaecer, pero queden pal ámbitu familiar y priváu énte la perda del so prestixu) o coles relixones (los conceutos relixosos propios queden como rituales paganos de calter fantásticu énte la relixón verdadera y oficial de la cultura dominante).

En parte por eso se llegó a esta situación no tocante a la figura del gaiteru. Tenía que ser refugable un personaxe que tocaba un instrumentu tradicional onde la verdadera música yera l'académica; que tresmitía la cultura propia adautándola, camudándola y faciéndola propia cuando había qu'adoptar unos rasgos culturales nuevos, ayenos, mitificaos y, poro, non camudables; que yera itinerante y andariegu cuando l'ideal yera'l noyu ordenáu del nuestru modelu de familia; qu'espeyaba en públicu los vicios y miserias qu'había que guardar pa en casa.

De mou progresivu, pue que nos últimos siglos, el cambiu cultural (non solo d'Asturies, sinón yá global) fizo del gaiteru una figura folclórica sacándolu de la so función –viva, orgánica, camudable, insepartable de la sociedá– y «fossilizando» les manifestaciones populares tresformándoles nun ritual pa entamaos, que se representa en dellos momentos afayadizos (festividaes) y que nun son a caltriar na sociedá. Digamos que se vuelve a esa bipolaridá que dicíemos: sabemos que lo que toca'l gaiteru ye propio d'Asturies pero como individuos nun lo sentimos como propio, cosa que sí pue pasar por exemplu, con dalgún «himnu» de la cultura pop por muncho que llegue del otru llau del mundu nun idioma ayenu.

Yá a últimos del sieglu XX y tamién inxertáu nun fenómenu global que crea un canon de prestixu pal folk y que reivindica «les singularidaes de los Pueblos de La Tierra», la imaxe del gaiteru diversificase, faise más complexa y cárgase d'esi prestixu al desendolcase tol potencial que remanez d'una etiqueta nueva denominada «música celta».

Darréu d'ello universalizóse tola música d'Asturies –non solo la de gaita–, adautáronse estilos nuevos de tocar, alcontróse un «llugar» onde la música de gaita se dicía «arte» y atopáronse referentes qu'años dempués foron tamién el puntu de partida pa crear una mentalidá de «gaita, un instrumentu como los demás».

Esta puesta en valor del nuestru instrumentu y los sos intérpretes de xuru que tuvo que ver –ente otres causes que dexamos atrás nesti análisis– col aniciu del camín de la profesionalización del gaiteru y la creación de los estudios de gaita nos conservatorios de música.

La descripción d'estes llinies temporales que resulten útiles pa sistematizar dellos fenómenos y pa da-y perspeutiva a la historia, tamién puen facenos escaecer qu'estos fenómenos nunca se comporten como variables discretas, sinón como un *continuum* onde les fases anteriores –aunque amenorgaes– siguen perviviendo coles fases actuales. Por eso, énte la profesionalización y la estandarización de los estudios de gaita entá sigue habiendo estudios autodidautas y movimientu económicu non profesional. Tamién por eso atopamos gaiteros de corte más tradicional ente otros con un xeitu más célticu o qu'anden a la gueta de sonoridaes más *mainstream*. Del mesmu mou atopamos gaiteros mui puristes col estilu, el repertoriu y l'ornamentu (mui folcloristes, nesi sen) y otros con más gustu pol cambiu y la esperimentación. Tamién los hai qu'entamen a tocar namás hai una xunta de xente animao, que toquen les pieces que más presten a l'audiencia nesi momentu y que s'animen a improvisar melodíes sobre lo que los otros canten o piden, en cuenta d'otros que consideren más zarráu'l repertoriu y que s'animen a tocar namás qu'en dellos escenarios o situaciones.

La mesma situación descrita observámosla tamién nes bandes de gaites, cosa natural yá que cuando se popularizaron nes décadas de los 80 y 90 del sieglu XX foron concebíes como una suma de gaites y de percusión, más que como un conceutu o entidá estilística aparte.

Nun se formen gaiteros pa banda sinón que se formen como solistes y dempués, si se da'l casu, pasen a formar parte d'una banda. Por ello, les bandes reproducen el sentir del gaiteru (entá más si se tien en cuenta que'l profesor de gaita d'una escuela ye munches vegaes el direutor de la banda, lo que fai más fácil ellaborar un estilu homoxeneu).

Entós pensando no anterior, nun cuesta ver bandes con repertoriu más clásicu sacáu de los cancioneros populares (que suelen usar morfotipu de gaita asturiana en do, con un roncón solu y munches vegaes acompañaos de percusión tradicional o de media tensión) y otres bandes basaes más na «nueva tradición» qu'ensin dexar d'usar pieces tradicionales, dan-yos un toque asemeyáu al folk del Arcu Atlánticu y que tamién usen composiciones propies, o d'otros llugares, o versiones d'estilos ayenos a la música de gaita como pue ser el pop. Estes bandes suelen usar gaita asturiana en sí bemol, d'ún o más roncones y cuntando con percusión d'alta tensión. Como se dicía enantes pal casu del gaiteru solista, ente los dos estremos estilísticos atopamos variantes intermedies o, si se quier, bandes d'estilu eclécticu.

Como l'estilu de cada banda de gaites ye tamién una amuesa de la manera d'entender la música (seique tamién d'entender el mundu) per parte de los sos componentes, paez haber una resquebra ideolóxica ente bandes que favorez que la rede de rellaciones seya feble, con dificultaes series p'algamar asociaciones que perduren, campeonatos con prestixu y continuidá o una masa «militante» que sofite les actividaes propies de les bandes.

Lo que paez qu'entá nun se desendolcó enforma foi la idea de banda de gaites como continuadora d'esa figura del gaiteru más primordial que remanecía de la propia sociedá asturiana. Esi que tocaba nos momentos relevantes del ciclu vital de los asturianos y yera quien, amás, a tocar canciones que yeren el too musical pa esta xente y que se camudaba de contino d'una forma fluyida y orgánica, vivida y compartida por toos. Nada que ver cola ritualización ya inmovilización que la interpretación folclórica fai d'esa música.

Ye que pa eso, diciémos, nun hai solo qu'estudiar y reproducir la tradición sinón qu'hai qu'analizar por qué se llegó nesta tierra a eses soluciones musicales o artístiques; hai que decidir si eses soluciones son anguaño válides y, si lo son, habrá qu'adautales a la sociedá actual arreyándose a los pruyimientos y el sentir d'esta xeneración –en tola so complexidá y con toles sos contradicciones– ensin perder el filu que les afita nes xeneraciones anteriores.

Nun se trata de dir a la gueta de la esencia primordial (si eso esiste), nin al primer gaiteru o al primer poblador d'Asturies nin tampoco a pasaos míticos; trátase de rescatar la tradición que tovía ta viva por más que seya vieya y dala a entender a la nuestra xeneración pa que participe d'ella. Esi filu trazáu ente xeneraciones invita al caltenimientu de la identidá que comentábemos enantes: la identidá viva y, poro, camudable. Pero siempre congruente nes sos variaciones colos sos oríxenes.

Ello ye como dicir que fadría falta crear un canon de prestixu de lo que ye una banda de gaites asturiana. Que, mesmo pa los músicos/intérpretes que pa la xente que siente les bandes, la música derivada d'elles seya *per se viva*, deseable y favorita ensin tener que ser otra cosa. Por sintetizar: échase en falta un discursu musical propiu.

Andar a la busca d'esa identidá pue dar llugar a situaciones inesperaes qu'obliguen a facer autocrítica y duldar dafechu que damos por ciertos dende l'entamu. Por exemplu, ¿ye dempués de too la banda de gaites un fenómenu propiu, enraigonáu y con futuru o ye espeyu d'una época de reconocencia de la música tradicional a nivel global que valió pa igualase a otros llugares onde se facía música de gaita? Si fuere lo segundo, poca base tendríamos pa crear un discursu identitariu.

Pero los conxuntos o bandes de gaites vienen yá de bien atrás nel tiempu, anteriores al fenómenu comentáu de la recuperación de la música tradicional. Sicasí, l'espoxigue de les bandes como les conocemos anguaño paez más un intentu de dignificase y autoigualase a llugares próximos a nós onde'l formatu de banda taba paraítáu y gociaba de prestixu.

Dende llueu, apostar pol desarrollu de les bandes valió pa bien de coses positives: evolucionaron les gaites, creóse un estímulo pa la profesionalización, aniciáronse espacios notorios abondo p'amosar la nuestra música, ampliósse'l contautu con agrupaciones d'otros llugares, esperiméntose con repertoriu nuevu con igües de temes clásicos, etc.

La dulda que se me plantea ye si esa importancia real de les bandes ye percibida asina pol noyu de la sociedá d'Asturies. ¿Si les bandes fueran desanicando toes, qué repercusión habría d'un mou xeneral? La verdá ye que tuvi oportunidá de sentir munches vegaes a xente dicir qu'echa muncho en falta cuando nun hai una gaita pa tocar una boda, una misa o l'alborada de la fiesta'l pueblu, pero mui pocos entruguen por qué la banda que tocaba tolos años la fiesta yá nun toca o por qué yá nun se fai'l festival de bandes qu'había nel pueblu d'al llau. ¿Por qué asocede esto?

Nun podemos escaecer que muncho enantes del xorrecer de «lo celta» y la creación rápida y sistematizada del modelu actual de banda de gaites, yá esistíen bandes n'Asturies, algamando delles muncha sonadía. Esto val pa dase cuenta de que la idea de conxuntu instrumental ye natural pa toles sociedaes y pa tolos instrumentos, na medida na que, enantes que cualesquier otra cosa, la música ye un actu social basáu nel intercambiu, nel compartir.

De mou que podemos dicir que les bandes de gaites son un inventu tan asturianu como de cualesquier otru llau y, como tal inventu propiu, tien la capacidá

d'ufrir cohesión social y llugares comunes ente los que faen la música y los que la tán sintiendo. Siendo inventu propiu faise rasgu diferencial, identitariu. Faise entós necesariu, queríu y, poro, consigue pervivir.

Ye posible entós que les dificultaes coles que s'esfronen les bandes de gaites asturianos anguaño tengan que ver coles sos carauterístiques más nueves, que repliquen ún de los modelos xenerales polos que se globalizó la denomada música tradicional: el folclorismu fosilizante y la vinculación non rellaborada al territoriu de lo celta.

Creo que convién repetilo: gracias a les interpretaciones folcloristes tenemos munchos de los cancioneros d'anguaño, como tamién caltenemos versiones vieyes de melodíes o cantares que se convirtieron n'himnos y formen un canon de lo que ye la música tradicional asturiana. Y eso ye mui válido porque ye un puntu de partida pa trabayar na elaboración del discursu propiu. Tamién gracias a l'adopción na «familia celta» garramos una visión global de la tradición y deprendimos cómo tratar la música propia con respetu y procuru. Eso por nun falar de les posibilidaes de dase a conocer y crear un sector económicu ya ideolóxicu nesti mundu perglobalizáu.

Pero tamién pasó otra cosa: l'ascensu a los altares de la música propia convirtióla en daqué ayeno a la xente. Por eso'l funcionamientu de les bandes de gaites se ve siempre comprometíu poles dificultaes diaries de los sos componentes. Ye esa sensación de «si hai que dexar daqué, déxase la banda gaites». Porque por mui vistoses, guapes, visualmente chocantes o musicalmente sólides que seyan, nun acaben de ser «propies». Entós la sociedá nun les cuida.

Por eso –y trata de ser esta la conclusión– p'albidrar un futuru rellumante no que cinca a les bandes de gaites asturianos ye imprescindible, pémeque, dedícase a elaborar un discursu propiu que, partiendo de lo que deprendimos nestes últimes décadas, seya quien a llegar a lo más íntimo del sentir asturianu: la so identidá. La nuestra identidá.

ESTEBAN GONZÁLEZ CORTEGUERA (VALLE, PILOÑA. 1984)

La identidá

El primer recuerdu del sonar de la gaita ye'l de l'alborada de Valle y la procesión de Biedes, con 3 o 4 años. El sentimientu siempre foi d'emoción fonda. Tengo llorao sintiendo'l soníu grave del roncón.

Nun ye hasta los 14 años cuando entamo les clases de gaita na Escuela de Música de Piloña animáu por mio padre que siempre dicía que yera conveniente nesta vida saber dalgo de música. Atrevíme a escoyer gaita y non otru instrumentu de los que s'ufiertaben dempués de volver a emocioname sintiendo tocar a un bon collaciu de L'Infiestu, Duardo Álvarez Crespo.

Toles mios duldes ya inseguridaes desaparecieron gracies al saber del mayestru Flavio Rodríguez Benito, al que nunca-y agradeceré abondo'l so llabor. La mio forma d'entender el mundu provién tamién en parte de lo que deprendí esos años.

Como escolín aplicáu que fui, al añu d'entamar a clases, el Maestru ufrióme la posibilidá de tocar na Banda de Gaites «La Raitana» de Piloña-Nava. Costóme bien dello poneme al nivel afayadizu, pero pagó la pena. Grandes collacios vienen d'esi periodu, dempués de compartir proyeutos ilusionantes y folixes p'alcordase.

Permanecí en «La Raitana» pese a que tuvi que dexar les clases de gaita cuando marché a estudiar a la Universidá d'Uviéu. Y formé parte d'ella hasta que sentí qu'esi camín yá taba acabáu.

Pero la grandeza de tolo que m'aportó formar parte d'un coleutivu asina fizo que bien aína buscare nuevos proyeutos. Poco dempués y hasta güei, toco en LaKadarma y la Banda de Gaites Ribeseya. Tamién volví con ilusión a les clases, en Cabranes con Rodrigo Fernández Joglar.

La seguridá y maña que m'aportaron les bandes de gaites valiéronme p'atreverme a tocar siempre que puedo como solista o en pareya, igual qu'aquellos gaiteros que m'emocionaben de neñu.

El discursu propiu

Ye llamadero qu'algamar un discursu propiu necesite de l'ayuda de tanta xente. L'entamu de les clases de gaita foi la llave na pesllera que valió p'abrir un mundu estensu: la pareya, los amigos, les reivindicaciones, l'autoconciencia y l'auto-crítica, el ser y el tar nel mundu vienen de tol camín que partió d'esi día y de tolos caminantes qu'ellí atopé.

Les bandes de gaites

Gracies a lo que viví y entá vivo al formar parte d'elles, sé que nun toi solu na busca de la identidá. Ye esencial.

NAQUELLOS 90...

Dani Álvarez

Daquella, siendo mocín, teniendo afición y empeño polo que se facía, yera mui agradeció tocar nuna banda gaites, sobre too porque al ser un guah.e víes esaxerao tolo que pasaba al to rodiu. Entamé a clas de gaita con un tal José Ángel Hevia nel añu 1991, pa quitar aquel mieu que-y tenía yo al soníu de la gaita que me traxeron los mios pas, nunes vacaciones, recuerdu de Santiago de Compostela y tamién pol enfotu nesa música que llevaba na sangre materno pela parte de mio güelu Antonio, que yera clarinetista. Dempués de nun facer otra cosa que meter ruíu en casa y azotar más d'una vegada la gaita al suelu por nun sonar les coses como teníen que ser, punxéronme más deberes al añu siguiente. Había qu'entrar na banda. La Banda Gaites Mieres del Camín.

El primer día foi como si fuere pa la guerra. Véseles negres p'acertar a poner aquellos desconocíos paxellos... Sí home, ¡el traxe'l país! Dir dende Santa Cruz hasta'l Pregón de la fiesta San Xuan en Mieres baxando a tolos santos pola burlla que me diba facendo mio pá en coche con aquella frase que decía: «Daniel ta nerviosu, Daniel ta nerviosu...».

Los años y la esperiencia ficieron que'l nerviosismu amainare y poder avanzar nes fileres nel cuadru los desfiles. Los que foron desconocíos naquel San Xuan llueu yeren collacios, como hermanos; los viaxes y un balagar d'esperiencias que marquen cuasi que tola mio vida. Daquella, pa tou esti rebañu xente qu'entama polémiques colo tradicional y lo que non, partiendo de la base de qu'una banda nun ye tradicional, les bandes díbemos coles gaites en tonu de do y tambores y bombu de pelleyu. Tanto ye asina que nuna «mani» pola cultura asturiana fuimos desfilando cai Uría arriba una montonera bandes toes xuntes.



Más alantre, José Ángel foi quien escomenciopió a rabilar con artesanos pa buscar nes bandes la estabilidá sonora y la musicalidá. Con ello pasamos a ser les sos escueles, fundadores en camudar al sí bemol. Dempués nes percusiones tamién había gana buscar l'empastie, y pasamos pela media tensión, a mediu camín ente los tambores de pelleyu de tola vida y lo que llueu foi lo qu'asentó la estabilidá, que foron les caxes d'alta tensión que yá usaben los escoceses había bien d'años.

EL REPERTORIU

«¿Quién nun sabe'l Xuanín de Mieres?». Asina entamemos les bandes de gaites, treslladando'l repertoriu más tradicional a una formación totalmente nueva. Esti casu ye mui llamativu. Un entemediu que los gaiteros tradicionales tocaben na misa convirtióse nuna marcha de desfile pa les bandes de gaites; trespasando fronteres, asina la toquen bretones y escoceses, de tal manera que munches vegaes ye himnu d'entrada nel Stade du Moustoir pa les nueches intercélitiques de Lorient.

Los repertorios yeren pervariaos, pasando per tolos ritmos de los xéneros asturianos qu'a vegaes xuntábemos pa conformar lo que llamamos amiestos o *popurris*. Col pasu los años, fuimos conociendo repertorios foriatos ya

incorporándolos a los nuestros, a la nuestra manera. Tamién xugaben papel importante les composiciones, aunque nesta estaya taba menos estendío. Agora ye tiempu de fomentar esti xéneru y crear más repertoriu pa nun quedar estancaos.

CONCURSANDO

Partiendo de la base de que los concursos nun son otra cosa que la forma d'amosar les hores de trabayu y ensayu, los concursos de bandes foron una bona manera de fomentar esti tipu de formaciones, pola calidá que demostraben nun escenariu en tolos aspectos posibles, non sólo nel musical, sinón nel estéticu, por exemplu.

Si mal nun recuerdo, el primer concursu qu'hebo d'estes formaciones foi'l qu'organizó la Consejería de Cultura del Principáu pel añu 1993, nel que'l primer premiu yera la grabación d'un trabayu discográficu. D'ehí salió'l discu *Badarkablar* de La Banda Gaites Villaviciosa. L'añu siguiente metieron les bandes como nueva modalidá nel Campoamor «Concursu y muestra de folclor Ciudá d'Uviéu». Yéremos les dos bandes más veteranes d'Hevia les que nos presentáremos y con bonos resultaos. A la siguiente edición xuntóse Candás. Competíemos con Cántara, Xaranzana, Avante Cuideiru, etc. A José Ángel siempre-y gustaba facer l'espectáculu nes entraes y salíes a escena y quedaba perprestoso. Alcuérdome d'una vegada tando nun palcu, que de sópitu apagaron les lluces, sonó un trueno y un focu allumaba intermitentemente como si fuere una tormenta d'un día escuru y atristayáu. Paecía que cayía'l teatru embaxo, pero al poco entamó a sonar una gaita y un tecláu cola marcha fúnebre d'Antón el Neñu. Otra vegada ficieren una entrada paecía tocando'l *Tattoo* de Mike Oldfield. A min tocóme facer de gaiteru solista en metá l'escenariu con un floréu y la primer estrofa de *Cuando yo fui a Cuadonga* pa recibir a los mios compañeros de la Banda Mieres que veníen desfilando pel patiu butaques, pa facer llueu l'actuación d'escenariu.

Tamién tuvi que revistime pa la Banda La Villa. Entraba una pareya pel patiu butaques tocando *La Marcha Cabezudos*, y tres d'ellos unos cuantos compañeros gaiteros de la mio quinta, vistíos de cabezudos, como aquellos qu'antaño salíen cuando la fiesta'l pueblu, asustando a la xente pel pasiellu y rondando llueu pel escenariu mientras que llegaba la banda desfilando la mesma pieza. Tamién m'aluerdo de La Banda Gaites Avante Cuideiru con uniforme de marineros *pixuatos* faciendo la forma d'un ancla nel escenariu. Yera too una forma orixinal y elegante de facer espectáculu al empar d'amosar la música que facíemos.

Años dempués, nos primeros 2000, llegaron los formatos de campeonatu a la manera que faen na vecina Galicia o n'Escocia o Bretaña, aunque nunca se llegó a facer más d'una fase como faen ellí. D'equí partieron los famosos amiestos o nesti casu *Sets de campeonatu* que falábemos nel apartáu anterior. Un mecigayu de pieces del repertoriu de cada banda, colos ritmos estipulaos poles bases del concursu y restrinxíu por un tiempu determináu.

Sacante los alcuentros de bandes de gaites que caúna fai nel so festival propiu, esti tipu de concursos son una bona forma d'aconceyar a toes estes formaciones nun mesmu puntu d'alcuentru.

PERCORRIENDO MUNDU

La música ye una xuntura perbona pa conocer mundiu. Nos tiempos mozos de la mio xeneración tuvimos muncha suerte de conocer bien de llugares y vivir esperiencies irrepetibles. El mio primer viaxe al estranxeru foi a Gwengamp (Bretaña francesa) nel 1995, onde ficimos escala nel «Festival Interceltique de Lorient» pa buscar a dellos compañeros que taben concursando nel Macallan. Aquello yera too mui grande, había munchu que ver en mui pocu tiempu. Tuvi la oportunidá d'esfrutar de la mio primer nueche máxica naquel gran campu fútbol. Dempués, los viaxes empecipiaron a ser más frecuentes. Al añu siguiente torné pa Lorient, pero nesti casu entamaba ehí «la mio carrera en solitariu»; fui a concursar al Macallan. Quince díes enantes, tuviémos una selmana cola Bandona nun pueblu mui guapu del Norte d'Irlanda, Coalisland, onde se facía un festival mui prestosu y onde m'alcuerdo que muchos compañeros entamamos a interesanos pola *uilleann pipe*, a cuenta de ver tocar a dellos gaiteros autóctonos. Aquel pueblu recordábame a la nuestra Asturias polo verde que yera too.

La cosa espolletaba y diben saliendo más viaxes, tanto per Asturias como pela Península y pel estranxeru. Vimos ñacer a les bandes que diba creando'l nuestro maestru en Ribeseya (1994), Samartín del Rei Aurelio (1998), de manera que col restu bandes, Villaviciosa, Mieres y Candás llegamos a formar la Bandona d'Asturies. Más de 100 componentes col mesmu traxe, colos mesmos instrumentos, col mesmu repertoriu y llevando'l pasu.

Les influencies facien que collaboráremos con xente renomao como Víctor Manuel, Amistades Peligrosas... Y lo gordo nesti aspectu vieno cuando nel añu 1998 llegó'l *boom*. El nuestro maestru camudó nun fenómenu de mases. Yeren

tiempos bonos pa la música. Equí ficimos xires como gaiteros acompañantes per Italia, Alemaña, Finlandia, Chile, Arxentina, Xapón... una bona montonera de países qu'enxamás imaxiné pisar. De tocar nes romerías más estremaes d'Asturies a poder xintar un bon *bifé* de chorizu mientras visitaba la Plaza de Mayu o'l Teatru Colón de la Ciudá de Buenos Aires, o tocar descalzu nun Templu en Kyoto, o xubir al escenariu del «Festival de San Remo» o del «Pori Jazz».

Dempués d'estos años de d'aprendimientu y d'esperiencias inolvidables, en 2006 coincidiendo col xv Aniversariu de la mio banda, fici la mio cabera actuación y pa con ella un paréntesis nel mundiu les bandes, pa dedicame un poco más a la mio carrera profesional tocando y collaborando con delles formaciones folk y d'otros estilos musicales. Hasta qu'en 2011 la debilidá llevóme a tornar. Esta vegada, faciéndolo yá como maestru, entamé a trabayar na Escuela de Música Tradicional de Villaviciosa. Coincidió que naquel añu se facien los 25 años de la so banda, a la que siempre almiré, non sólo pola amistá que nos xunía de los años anteriores de Bandona, sinón pol so llabor representando un papel d'esfuerzu, disciplina y calidá en tolos aspectos. Siempre foi una formación que, como diz nel so currículum, difunde y divulga la música y la cultura d'Asturies, con lletres mayúscules.

Los años d'esperiencia ficiéronme enriquecer los conocimientos musicales y ello llevóme a interesame por componer y facer pequeños igües. La mio sorpresa foi cuando pa esi conciertu conmemorativu de los 25 años, Martín Poladura, el director de la banda naquel tiempu, encargóme la producción. A partir d'equí abrióse un nuevu mundiu de posibilidaes na mio carrera hasta llegar a ser, güei, el director d'esta banda. *Siempre se diz qu'hai que siguir los pasos del maestru.*

BANDA GAITES VILLAVICIOSA EL GAITERO

Dempués de conmemorar aquel xxv Aniversariu nun conciertu con collacios dientro del marcu del FIG 2011, onde como datu anecdóticu alcuérdome qu'hasta ficieron na barraca del festival un cocktail col nomatu d'un de los temas estrella del conciertu, repetímoslu más alantre nel «Festival Trebolgu» n'Uviéu y nel «Ciclu Caxastur» en Mieres. Llueu diba de músicu acompañante a dellos conciertos hasta qu'acabé desempolvando'l traxe y poniéndome a desfilar. L'arroz con lleche de Cabranes, les múltiples fiestes de Tazones, «El Carne» de Torazu, Arroes, «El Portal» na Villa, ente munches otres... Tamién hubo tiempu pa viaxar pel estranxeru y conocer xente.

Dende qu'entré equí dime cuenta que non solo formaba parte d'una simple formación musical, coles sos actuaciones y actos institucionales, sinón que formo parte d'una gran familia de xente que sabe empatar el llabor na banda cola amistá. El trabayu que supón dientro la banda organizar festivales como'l de navidá de la Escuela de Música Tradicional, o'l ya referente FIG («Festival Internacional de la Gaita»), fai piña ente nós. Munches hores xuntos pa poner coses ya ilusiones a comuña.

Ún momentu recién y al empar especial que tengo grabáu na tiesta, foi cuando nel 2016 discurrimos facer un espectáculu con dellos de los meyores músicos de la escena asturiana y cántabra pa celebrar el nuestru xxx Aniversariu. Too partió de la idea de la xermandía del FIG col Festival «Folkomillas» que se celebra en Cantabria, y too coincidió... La xente del grupu Naheba, qu'esi añu facía 10 años, yeren bona parte d'esti conciertu al empar que collacios de los dos festivales. Llamémoslu «Pueyes» n'homenaxe al pá de Martín Poladura, que nos dexare facía unos meses. Presentámoslu nos dos festivales con bon aforu de xente y nun descartamos la idega de rescatalu porque nos paez un formatu de conciertu mui completu y emotivu por tola historia que tien detrás.

Dende que se me concedió la direición, plantégome munchos retos, ente ellos grabar el tercer discu de la historia de la banda. La temporada 2018 yá finó y paezme que con éxitu, diéronnos un premiu AMAS y pasemos per varios de los festivales más representativos del panorama folk como «Folkomillas», «Ortigueira» o l'afamáu «Interceltique de Lorient» onde punximos en práctica l'hermanamientu con una de les Bandes que más nos presten, que ye la Banda Gaites El Gumial (Conceyu d'Ayer). Una banda moza, pero con munchu futuru qu'esperamos compartir con ellos.

ENTREVISTA COL MAESTRU GAITERU XUACU AMIEVA

Roberto González-Quevedo González

El gaiteru Xuacu Amieva nació n'El Mazucu y a los nueve años treslladóse a Uviéu. Formó parte del grupu Los Urogallos dende los diecisiete años y llegó a ser gaiteru gracies al esfuertu propiu como autodidacta. Formóse escuchando discos de gaiteros como Antón Menéndez o Feliciano y con unes poques clases, un mes, con Luis d'Arnizo. Nel añu 1980 tuvo en Berlín nel «Festival Intercélticu» y esa esperiencia abrió-y un mundu nuevu pa la música tradicional. Dende 1981 ye profesor de gaita, primero na so casa d'El Naranco, en San Cloyo y na Escuela de Música Tradicional depués. En 1983 tuvo nel grupu Beleño y en 1984 publicó, en collaboración con Francisco Ortega, el so *Método de gaita asturiana*, que tuvo dempués reediciones meyoraes con más partitures y melodíes inédites. Participó, xunto con otros músicos, nel discu *Ubiña* y de 1986 ye'l so primer discu propiu, *Onde l'agua ñaz*, al que siguieren *Xostrando*, *Lluna caldeá*, *Tiempu de mitos* y *Al son del fueu*. El discu caberu d'esta riestra ye'l númberu seis y tien esti mesmu títulu: *Seis*. Ye ganador del troféu «Macallan» del «Festival Intercélticu» de Lorient. Collaboró en 1995 col grupu irlandés The Chieftains nel discu *Santiago*, onde participaren músicos de tola zona del Camín. Esti discu algamó en 1997 un premiu Grammy. Xuacu Amieva tien actuaos en festivales y actuaciones per distintos países d'Europa y América, especialmente Los Estaos Xuníos, Arxentina, Venezuela, Cuba y Méxicu.

— *¿Cuáles son les tos primeres alcordances personales de la gaita?*

— La primer vez de la que yo tengo alcordanza qu'escuché una gaita foi en Llanes nel desfile festivu peles fiestes de San Roque. Tendría yo 5 años y neso vi llegar a un grupu de gaiteros que-yos llamaben Los Carbayones d'Uviéu. Esa primer vegada impactóme y sentí la música que facíen como dalgo sublime. Por mi saldría daquella corriendo detrás d'ellos. Más tarde, yá a los 14 años, escuché tocar na fiesta del mio pueblu a un chaval de Purón que tendría la mio edá. Pensé que dalgún día yo tamién compraría una gaita y podría tocar como elli. Tuvieren que pasar entovía unos años hasta ver el mio suañu cumplíu.

— *De toles tos munches actividaes como gaiteru a lo llargo del tiempu ¿de cuáles t'alcuerdes con más cariñu?*

— Les mios actividaes como gaiteru al principiu yeren les de tocar peles romerías acompañáu d'un tamboriteru. Tocaba con Pedro Pangua, Emilio «El Torneru», Constante «El Quirosanu», José «El Xarreru»... Tamién tocaba pa grupos de baille d'Uviéu, como Urogallos y el grupu de Villaperi, colos que gané los mios primeros sueldos como gaiteru. Una vez al añu xuntábamnos tolos gaiteros y tamboriteros y facíamos una comida d'hermandá. Al acabar la xinta entamaba a sonar la gaita y yá nun paraba n'hores, porque cada gaiteru quería demostrar les sos habilidaes.

— *¿En qué momentos y en qué espacios la gaita ye más apropiada como instrumentu musical?*

— Como instrumentu musical, la gaita asturiana nun ta circunscrita a nengún momentu especial, anque sí hai ciertos actos o momentos onde tradicionalmente taba más presente. Tocábase na alborada'l día de la fiesta del pueblu, nos actos llitúrxicos de la ilesia, nos bailles, nel acompañamientu de la tonada o asturianada y mesmamente nos entierros. Actualmente la gaita llegó a otros espacios, como los conservatorios y escuelas de música y tamién a los grandes escenarios, introduciéndose en diferentes estilos musicales como'l folk, el rock, la música clásica... Anguaño les llendes pa facer música nun les tien la gaita, sinón el gaiteru. El retu de cara al futuru ye la composición de nueves obres pa gaita.

— *¿Tien bastante sofitu institucional la gaita?*

— En principiu nos años 80 entamóse un sofitu institucional a la gaita, representáu nos grupos folk y nes bandes de gaites. Tamién a les publicaciones de llibros sobre la gaita, a publicaciones discográfiques, amás de subvenciones a les nueches celtas y festivales folk. Anque nun fora mucho, polo menos daba ciertu sofitu al mundu de la gaita. Agora too eso ta en declive y dexa al mundu de la gaita un tanto desprotexíu.

— *¿Qué debería facese p'afitar meyor la presencia de la gaita na música asturiana y na cultura asturiana en xeneral?*

— La meyor manera de protexer la gaita ye protexer la cultura na que ta inxerta, o seya, la cultura asturiana, cola so llingua como principal pegollu. La gaita tien que tar al calor d'una cultura asturiana con un sofitu intelixente y potente.

Si la cultura d'un país se dexa morrer, morrerán toles sos manifestaciones, tamién les musicales. A nivel institucional debería sofitase más la música tradicional na escuela, nes edaes tempranes y facer más difusión nos medios de comunicación de la música asturiana, promover festivales tradicionales, etc.

— *¿Cómo describiríes la situación de los gaiteros actualmente?*

— Los gaiteros actualmente diversifiquen el so llabor como solistes, como pareya de tambor y gaita, como componente de banda de gaites, como músicu de conxuntu folk o como docente nes escueles de música. Dalgunu ye mesmamente artesanu de gaita. Nun ye fácil vivir de la gaita, a nun ser que teas contratáu por dalguna escuela de música o por dalgún conservatoriu. Unos pocos graben discos con dalgún sellu llocal o nacional pero, al nun haber un encontu mediáticu importante, les ventes de discos fáense sobre too nos conciertos. Y esto ye asina especialmente agora cola crisis del sector discográficu. Les ventes on line puen ser una buena opción nel futuru.

— *¿Qué importancia tien la gaita pa la música asturiana?*

— La gaita pa la música asturiana tradicional foi la principal aportación nel sieglu pasáu xunto coles mueres que cantaben y tocaben les panderetes. Nos años 80 entamaren a formase grupos folk y en toos ellos l'instrumentu que definía l'asturianía y el celtismu yera la gaita. Ella yera la que llevaba'l protagonismu musical y estéticu del grupu. Colos años esa imaxe quedó un tanto saturada y agora búsqense otres alternativas musicales pa dar voz a otros instrumentos tradicionales, como la zanfona, la bandurria asturiana, flauta etc... Pero la gaita sigue tando mui presente na música que se fai n'Asturies, n'orquestes de música sinfónica, en grupos folk-rock, en grupos folk. La gaita asturiana tresciende les nuestres fronteres, participando en festivales internacionales de la mano de grupos asturianos. Per otru llau, dellos grupos de fuera tomen prestaos los sonos de gaita pa facer igües nos sos repertorios. Pue dicise que de los años 80 p'acá la gaita foi l'instrumentu qu'aportó más renovación y tamién un mayor número de composiciones nueves dientro del folclor asturianu. Amás d'ello, la gaita dio a conocer la cultura musical asturiana a nivel global nel mundu.

— *Dende qu'entamesti a tocar hasta agora ¿qué cambios más importantes hebo nel mundu de la gaita?*

— Hebo dellos cambios. El primeru, la entrada n'escena de los grupos folk nos años 80 y la inclusión de la gaita nesos grupos como parte importante de

la sonoridá celta/asturiana que se quería amosar daquella. Eso traxo consigo l'apaición de festivales pel tol país astur al mesmu tiempu que n'otros llugares de Galicia o de Bretaña. Como consecuencia surdieren nuevos sellos discográficos especializaos nel folk y la industria discográfica entamó a apostar por esti tipu de música. La gaita perfeccionóse como instrumentu gracias a artesanos más mozos que se preocupaben pola afinación de la gaita con dellos instrumentos como la cordión, el violín, la guitarra acústica...

Ente los 80 y los 90 entamaren a formase les primeres bandes de gaita, imitando la estética d'otres bandes d'Escocia o Bretaña, pero ensin perder la sonoridá de la gaita asturiana. Con estes formaciones la gaita foi evolucionando p'hacia sonoridaes más tumbales, faciéndose dalgunes rectificaciones na forma de facer la dixitación. Too ello fizo que la gaita llegara a grandes audiencies, algamando relevancia a nivel internacional.

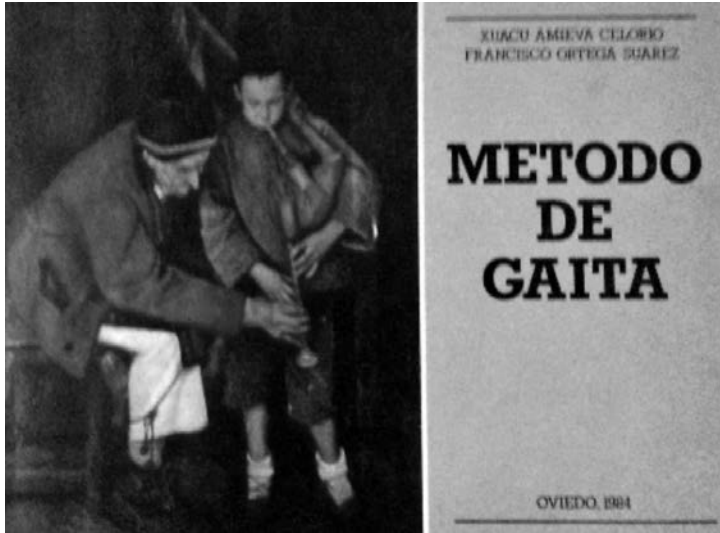
— *¿Cómo ye la to esperiencia como gaiteru nos centros asturianos onde actuasti?*

— La xente asturiano de la emigración tien una querencia mui fuerte por Asturias y quier inculcar a los sos fíos l'amor pola tierrina y pola so cultura. Cuando llegues a cualquier centru asturianu del estranxeru como gaiteru, acuéyente con munchu cariñu y admiración, sobre too nos centros d'América, onde tienen menos oportunidaes de venir. Una de les esperiencias más guapes foi nel Centru Asturianu de L'Habana, onde con pocos medios formaren una banda gaites y llevaben Asturias mui dientro. Tamién en Cuba, en Pinar del Río, turnábense pa tocar la gaita 8 gaiteros con 2 gaites y jtoos tocaben bien! Cuando fui al Centru Asturianu de Caracas, recibíeronme al llau d'un horru y con sidra, too mui simbólicu, recordando la so tierra. En México subiéronme a la Pirámide del Sol a tocar la gaita, hermanando asina la cultura azteca y l'astur.

— *¿Qué simbolismu tienen la gaita y los gaiteros pa los emigrantes asturianos?*

— Los gaiteros nos centros asturianos del mundu tienen un poder especial, nun ye un poder económicu sinón espiritual, como si d'un modernu druida se tratara. La xente de la emigración siéntese protexío, como si fuere un talismán, cola presencia ente ellos d'un gaiteru que tenga la sabiduría y el posu de la nuesa cultura ancestral. Na mio estancia nel Centru Asturianu de Buenos Aires conocí a Martino, el gaiteru de Piloña, que llevaba ellí munchos

años y al que trataben con cariñu y admiración como'l más auténticu representante de la cultura asturiana. Mientres tuvi ellí, impartiendo clases y dando conciertos, sentíme arropáu pol cariñu de la xente y sobre manera pola hospitalidá del inolvidable Manolo del Campo y los demás componentes del conxuntu Pelayo.



ENTREVISTA COL MAESTRU GAITERU JOSÉ ÁNGEL HEVIA

Ignaciu Llope

José Ángel Hevia Velasco, Hevia, nació en Villaviciosa un 11 d'ochobre de 1967. Entamó a tocar la gaita de mui bien neñu, a los 7 años. Foi discípulu del maestru Armando Fernández, y trió fiestes, romerías y praos en pareya col tambor de la so hermana María José. Nel 1985 fundó la so primer banda de gaites en Villaviciosa. Dirixó y fundó cinco bandes de gaites que formaben la «Bandona d'Asturies»: Banda de Gaites Villaviciosa, Banda de Gaites Mieres del Camín, Banda de Gaites Ribeseya, Banda Gaites Candás y Banda de Gaites Rei Aurelio. Formó parte del grupu de música folk Boides, col que grabó'l discu *Asturies, camín de Compostela* (FonoAstur, 1991). Nos años 90, xunto a Alberto Arias y Miguel Dopico, inventa la «gaita electrónica multitímbrica» MIDI. En 1991 ganó cola so hermana María José'l primer premiu na «Muestra Nacional de Música Folk para jóvenes intérpretes del Instituto de la Juventud». El premiu consistía na grabación d'un discu que se llamó *Hevia*. Esi mesmu añu ganó xunto a Santi Caleyá'l primer premiu de «Investigación Etnomusicológica, Eduardo Martínez Torner» del Conservatoriu Superior de Música d'Uviéu, pol so trabayu *Método de Gaita Asturiana*. En 1992 ganó'l primer premiu del troféu pa solistes de gaita nel «Memorial Remis Ovalle» d'Uviéu. Esi mesmu añu ganó'l «Troféu Macallan» pa solistes de gaita del «Festival Intercélticu de Lorient» en Bretaña, nel que concursen gaiteros gallegos y asturianos interpretando pieces de dambos países. Sedría llargu –mui llargu– el llistáu de premios y reconocencies del gaiteru: como'l «Concurso y Muestra de Folklore Ciudad de Oviedo», o'l concursu pa dúos d'instrumentistes tradicionales nos «Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonnerurs» de Saint Chartier (Francia), por sollinár dos exemplos de 1993.

Tamién hai que sollinár que foi reconocíu como Académicu d'Honor de l'Academia de la Llingua Asturiana nel 2009 y que, de payares de 2018 a febreru de 2019, foi presidente de la SGAE. En 1998 –añu importante na historia de la música asturiana– graba *Tierra de nadie* (Hispavox), y viende más de dos millones de copies y algama una sonadía mediática y social inédita pa un gaiteru asturianu –en xeneral, pa un músicu asturianu– de magar los tiempos del Gaiteru

Lliberdón. Dempués vendríen *Al otro lado - Al otru llau* en 2000, con mediu millón de copies vendíes, *Étnico ma non troppo* en 2003 y en 2007 publicó l'álbum *Obsession*. Hevia vuelve a los estudios de grabación pal so proyectu *Al son del indianu* nel 2018, onde restola na güelga de los gaiteros asturianos n'América del Sur y El Caribe, aquellos que foron emigrantes de magar el sieglu XIX llevando Asturias na maleta –una gaita– y nel corazón –la música–. Hevia ye un músicu fundamental na historia de la música asturiana. Y la so importancia va más allá de la so sonadía y ésitu musical. Ye que, amás d'inventor de la gaita MIDI, foi fundamental na evolución y afitamientu del modelu de banda de gaites anguaño espardíu per toa Asturias. La so escelencia como instrumentista y la reconocencia na escena internacional espeya bien la realidá d'esi milagru que ye la música tradicional asturiana.

— *¿Un gaiteru ente dos mundos? Porque dende los tos anicios pasasti de la formación informal tradicional, col maestru Armando Fernández, a estudiar música na enseñanza reglada. Cúntanos cómo foi vivir nesos dos mundos y lo que supunxo pa la to formación como músicu.*

— Aquella xeneración que foi conocida na gaita pol tópicu «la quinta'l biberón» vivió unos tiempos perguapos. Ye verdá que se trataba del pasu ente dos mundos. La gaita d'enantes y la del momentu, la gaita rural y la gaita urbana, la de la tradición oral y la de la enseñanza reglada. Munches vegaes acudimos a esa figura de les dos docenes de pareyes de gaiteros que quedaben n'exerciciu. Ye verdá que nel sieglu XX la media de gaiteros qu'exercieron en conceyos como Villaviciosa avérase a un par d'ellos por parroquia. Gaiteros y gaites taben entá mui vivos nos años setenta cuando garramos la gaita aquellos guah.es, pero tamién ye verdá que munches gaites taben yá nos armarios y que yera perdifícil atopar pareyes que tocaren nes romeríes más allá d'esi par de docenes. Tuvi la suerte de qu'Armando Fernández tocare na fiesta de San Francisco en Santolaya de Cabranes allá per mayu de 1977. Llevaba yo dellos meses engancháu a un tambor fechu con mediu bote de deterxente y clamando por una gaita y un maestru. Nun yera fácil atopalos. Mio pá y mio ma falaron col maestru y aquello foi definitivu. Nun sedría'l gaiteru que soi si lleguen a topar otru. Armando yera gaiteru de tradición oral, pero yera'l titular del Grupo de Cultura Covadonga de Xixón. Como él mesmu diz «nun voi enseñate a tocar la gaita, porque tocar la gaita tóquenla munchos. Yo voi enseñate a ser gaiteru. Y nun ye lo mesmo tocar la gaita que ser gaiteru». Armando foi decisivu hasta na elección del instrumentu: una gaita de «Pachu'l de Turón» de 31 y ½, o seya, una gaita del momentu, grillera,

en do#, pero con una escala perfecta d'afinación como cuasique nun se consigue güei entá n'otres tonalidaes. Con once años garraba l'ALSA na Villa a les siete la tarde, llegaba a clase a Xixón a les 8 y volvía pa la Villa a les 11:15, asina dos vegaes a la selmana. Armando ensiguida m'averó a tocar pal baille. Debuté nos Güevos Pintos de Sama, al añu siguiente, sustituyendo a Armando porque nun tenía permisu nel trabayu aquel día. El tamboriteru oficial del grupu, Mundo, yera un artista. Foi fácil con elli. Pasélu en grande y diéronme mil pesetes. Dende entóncenes sigo de xira.

— *Amás, entamesti a tocar al xeitu más tradicional y popular –que nun son sinónimos– en pareya de gaita y tambor cola to hermana María José. Fálanos un poco de cómo yera l'oficiu de gaiteru naquellos años y cómo eso que llamamos «la quinta'l biberón» fexo que cambiara yá definitivamente.*

— Al poco d'entamar yo cola gaita, quixo la mio hermana María José garrar el tambor. Si atopar clases de gaita nun yera fácil, les de tambor yeren entá más complicaes. Tamién foi una suerte que na Villa viviera Sabino Cifuentes, el caberu representante de la escuela de tamboriteros de la zona. El toque al fraséu y los matices p'acompañar la melodía foron dende l'aniciu por elli tresmitíos a la mio hermana. Ensiguida entamemos a tocar peles romerías. Debutemos en pareya nel Carmen de Carda. La condición yera que siempre tuvieren presentes el propiu Sabino y el so gaiteru, Ramón. Relevu xeneracional sí, pero ensin suplantiar el llugar de los mayores. Asina entamaron a vese na zona romerías con dos pareyes de gaiteros, dalgo que daquella escasiaba enforma y nun se vía más que nes romerías grandes. Cuando llegabes a una fiesta y víes un roncón asomar per enriba la xente yera un día perguapu. Yá sabíes que tocaría convivir con una pareya d'aquelles que pa nós yeren como estrelles del rock: «Pepón el de Xixón» y «Viña», al que-y compraron un tambor de «El Torneru» pa la mio hermana, «Enrique'l de Marcenao» y «Avelino», «El Roxu d'Onao», «Ignaciú'l de San Roque», «El Gaiteru Veriña», «Luterio'l de Rocés», «Telmo'l de l'Abadía», «Duardo'l de Borines»... o acontecimientos entá más grandes, como atopase colos Son d'Arriba nel Carmín de La Pola o les Fiestes d'El Portal. A Remis conocílu pocos años dempués. Mio pá paró'l coche delante so casa en Tornín. Nun nos atrevíemos a llamar al timbre. Al final llamemos y entamó una amistá y un maxisteriu cada vez que lu visitábemos. «La quinta'l biberón» entamaron a llamánoslo los vieyos yá cuando yéremos rapazucos. Al llau d'aquellos roncónes col buxu bien escurecíu pol pasu de los años, entamaron a vese otros cola madera más claro y los flecos de seda ensin rizar. Nes romerías grandes yá yera

normal la presencia de delles pareyes, dalgunes moces y dalgunes vieyes. Guti, Valentín, «El Pravianu», Varillas, Gustavo, «Verónica la de la Secada», heredera de Remis y Belén Arbolea, heredera de Veriña... Dempués llegó'l folk con Ajo y los de Trasgu n'Avilés, Beleño n'Uviéu y Ubiña con Xuacu Amieva y Pedro Pangua. Pero eso yá yeren «tiempos modernos». Pel camín entamemos a xuntar delles gaites y terminaron naciendo les bandes.

— *Exercisti años como profesor de gaita, redactesti métodos de gaita, lo que llevó de la mano fundar delles de les primeres y más importantes bandes de gaites d'Asturies. ¿Porqué y pa qué una banda de gaites na Asturies de los ochenta?*

— L'encantexu al sentir dos o más gaites sonando xuntes ye yá una cosa vieya. Caminaba les calles detrás de los Son d'Arriba de Cangas del Narcea o los Aires del Norte d'Avilés cuando tocaben nes fiestes d'El Portal en Villaviciosa. Nel Carmín de La Pola andáremos tol prau hasta atopar otru gaiteru que tuviere una gaita nel mesmu tonu pa poder tocar xuntos aunque fuere «Nun tabes ellí». En cuantes que tuvi un escolín iguámonos pa tocar dos gaites xuntes. Encarguemos una gaita idéntica a la que yo tenía a «Pachu'l de Turón». Elli garró un compás de zapateru, midió la distancia de la última tronera del punteru a la campana y marcó col compás na cal de la paré. A los seis meses tenía un clon de la mio gaita. La escuela foi espoxigando, al empar qu'otres n'Asturies. En 1986 yéremos yá diez o doce gaiteros. Había un gran enfotu en tocar la gaita en conxuntu. Supongo que yera una consecuencia natural de la convivencia nes escueles. Les visites a Lorient punxéronnos en contautu colos modelos bretón, escocés ya irlandés. En Galicia tamién miraben p'allá nesos años. Foi naciendo una forma de facer, un conceutu, una importación y adaptación de modelos.

— *¿Crees que les bandes son un fenómenu que define la transición de la gaita del mundu rural al urbanu, que son una eficaz rempuesta a les nueves necesidaes sociales y culturales del mundu d'anguaño? O, como dicen delles voces crítiques, ¿mistifiquen gaita y gaiteru y uniformicen repertorios y estilos?*

— Ensin dubia les bandes son precisamente'l finxu que marca'l pasu de la gaita rural a la gaita urbana, de la tradición oral a la escrita, de lo artesano a lo académico. La tradición nun ye más qu'una sucesión d'estadios. Cada estadiu caltién elementos del anterior y aporta dellos nuevos del so tiempu. Si bien la banda de gaites foi un elementu nuevu n'Asturies de los ochenta, los precedentes nun taben ausentes dende, al menos, munches décadas atrás. En cuanto a la uniformación de repertorios y estilos, camiento que lo bono sedría que se definieren muncho más

entá. Ye dicir, non que desapaezan los estilos en pro d'una *koiné* musical gaitera, al contrario, que se fixen los estilos tradicionales, que se dixebren claramente les formes nueves, qu'esista un repertoriu común y normalizáu al que puedan acudir un gaiteru de Llanes y ún de Cangas del Narcea pa tocar a comuña, que dempués cada banda tenga'l so propiu estilu y repertoriu y que d'ellos xurdan modelos de prestixu y, sobre tou, que'l repertoriu creza cola composición nueva.

— *Sollíñasti públicamente la importancia del «Festival Intercélticu de Lorient» na evolución de la gaita n'Asturies, ¿crees que'l celtismu musical asturianu foi un instrumentu eficaz de resignificación y revalorización de la música asturiana tradicional?*

— Naturalmente. El movimientu del celtismu deprendió poles xeneraciones moxes nel «Festival Intercélticu de Lorient» ye determinante pa entender l'espoixigue de la música de nueso y va más allá de lo musical. Lorient apurre una visión moderna, actual y viva d'un movimientu cultural internacional nel qu'Asturies alcontró un abellugu pa la so trascendencia xeográfica, cultural, identitaria. Lorient ye dende va décadas un sofitu qu'ayuda al asturianu a un llabor que siempre se-y fexo difícil: valorar lo propio. Y valoralo ensin cayer nel triste tópicu de que lo nueso seya lo meyor.

— *Mirando pa la to carrera musical, constátase una inquietú constante de restolar, de buscar, d'explorar: grupos de folk –falamos de Boides–, gaita midi, solista dialogando con llinguaxes musicales vinientes d'eso tan esbarioso como la modernidá –pop, rock, jazz,..–, estrella mediática, pero siempre cola tradición, nun sé si nel coral o nel celebru, o en toos dos. ¿Cómo interpretes esti viaxe musical?*

— Esti viaxe, más que musical, ye vital. Cada músicu tien que facer lo que-y apetez facer nel momentu nel que s'alcuentre. Ellí per onde me foi llevando la vida, fixi delles coses o delles otres. Amás, creo que ye l'únicu discursu que puedes ufiertar con sinceridá al públicu. Hai que respetar los precedentes y deprender munchu d'ellos, pero nun hai qu'aspirar a ser igual qu'ellos. Tienes qu'apurir el to discursu personal. Delles vegaes aciertes col gran públicu, otres equivocaste y otres llegues namái qu'a un sector pequeñín o purista. Nel mio casu la tradición va nel coral, por supuestu, pero tamién nel cerebru. Nun puedo dexar de considerar a la tradición como la materia prima cola que trabayo. Ye un formientu que crecerá siempre por si mesmu si los que nos dedicamos a ello apurrimos daqué de la nuestra collecha.

— *Dempués de «Tierra de Nadie», después de vender millones de copias pel mundu alantre, de cientos de conciertos perdayuri, d'entrevistes de toa mena y condición... ¿cómo se siente un gaiteru asturianu como tu con casa y llagar en Cabranes al mirar güei a esa parte de la to biografía y caltener el rumbu de la to carrera musical?*

— La casa de Cabranes y el llagar son l'abellugu al que tornar davezu. Como tantos asturianos emigrantes vivo dende va 23 años xeográficamente esparcíu pel mundu, pero mentalmente nesa casa de Sendín. Y como tantos asturianos de Santu Domingu, Cuba, L'Arxentina, Méxicu o Madrid, sé que vivo permanentemente de viaxe. Aunque seya unos díes, tornar a Sendín ye tornar a casa. Después de munchu tiempu llegué a la conclusión de qu'Asturies ye mucho más qu'un espaciu xeográficu. Asturias ye un estáu mental que llega hasta l'últimu llugar onde s'alcuentre un asturianu.

— *¿Qué opines d'esi siempre conflictivu espaciu ente los drechos d'autor y la música tradicional? ¿Qué reflexón te prestaría faer al respective?*

— Presentástime esta entrevista siendo entá presidente de la SGAE. Foi un brevísimu periodu nel que pudi constatar que, tristemente, la xestión colectiva atraviesa un tiempu perdifícil nel que ye imposible progresar ensin les torgues de la política y los intereses empresariales. Tenía l'enfotu d'apurric soluciones a esi autor del folk, de la música tradicional, de les bandes de gaites, que vive dando'l llombu a la xestión colectiva con un descontentu les más de les vegaes xustificáu. Remis foi'l primer gaiteru autor que caltuvo hixene de repertoriu. Los drechos d'autor nun sólo son compatibles col desendolque de la música tradicional, son tamién necesarios. Dalguién, dalgún día, atopará una fórmula na que se reconozal trabayu del músicu de raíz na so xusta midida dientro del gran *show business* que, pel momentu, nun lu mira nin de regüeyu.

— *Entamemos esta entrevista afirmando que yes un gaiteru ente dos mundos. Tamién porque nos últimos años yes un gaiteru tresatlánticu. ¿Quiciás un gaiteru indianu?*

— Técticamente, «indianu» ye l'emigráu que retorna con fortuna y «americanu del pote» el que vuelve ensin ella. Asina que yo podría ser un «gaiteru americanu del pote». Lo que sí puedo dicir ye que los años ente Santu Domingu y L'Habana foron una fortuna en sí mesmos. Un privilexu vital, una ampliación d'esi estáu mental que pa mi ye Asturias. Y con esa riqueza tornamos munchos. Nesi sentíu, tolos qu'emigramos pero seguimos disfrutando del estáu mental asturianu somos «indianos» de los de meyor carrera.

IV

**EL CUERPU, LOS CUERPOS, LA VOZ:
BAILLES, DANCES, RITUALES,
CANTARES, INSTITUCIONALIZACIÓN**

LOS BAILLES Y LA MÚSICA TRADICIONAL DENTRO D'UN DEPRENDIMIENU SOFITÁU POR PROYECTOS NA ESO

Xurde Fernández

ENTAMU

El deprendimientu sofitáu en proyectos ye una metodoloxía activa que tien en cuenta que non tolos/es alumnos/es acceden al conocimientu de manera idéntica. Por ello, propónense acciones y xeres abiertes a les diferencies onde ye mui importante la collaboración ente ellos/es. A partir d'un planteagamientu inicial (que suel ser una entruuga, una xera, un retu...) que provoqe interés nel alumnáu, busca y esbilla información d'estremaes estayes de conocimientu, compriéndela, rrellaciónala cola vida real col envís de meyorala y algamar conocimientos y competencies clave. Los puntos pelos que se pasa nesi percorríu que va del planteagamientu inicial al puntu de llegada previstu sedrán los oxetivos o estándares de deprendimientu¹. Entiéndense les competencies clave² como una combinación de conocimientos, destreces y actitúes que toles persones necesiten pa la so realización y desarrollu personales, asina como pal exerciciu de la ciudadanía activa, la inclusión social y l'emplegu y los estándares de deprendimientu como descripciones de los llogros de deprendimientu esperaos del alumnáu a lo llargo de la so trayectoria escolar.

Nel deprendimientu por proyectos partiendo d'una entruuga y/o un retu que faiga reflexonar al alumnáu va pasándose pelos cinco bloques alreduro de los que s'estructura'l currículu (Comunicación oral, Comunicación escrita, Conocencia de la llingua, Educación lliteraria y Aspectos socioculturales)³

¹ Na fechura d'esta definición ayúdeme de leer a Camps (2017), Carbonell & Gómez del Moral (1993), Domínguez Chillón (2000), Hernández & Ventura (1998), Lázpita (2016).

² Pa trabayar testos por competencies clave: testospatrabayarcompetencies.blogspot.com.es

³ Trujillo (2017: 45-46) afirma, traducíu al asturianu, que «sí podemos reconocer que'l currículu ye un puzzle iguáu por pieces d'estremada mena [...] Anque se quiera someter el currículu a la disciplina de categorías que-y apurren cohesión y coherencia (oxetivos, competencies, conteníos, criterios d'evaluación...) el currículu sedrá siempre –o polo menos mientres tea organizáu por materies o estayes de conocimientu– un

hasta llegar al puntu de llegada previstu qu'aveza a ser la esposición d'un trabayu fechu en grupu. L'alumnáu participa activamente en tol procesu yá que desde se-yos llanza la entruiga y/o'l retu conocen tolos pasos a siguir hasta llegar al desendolque final.

Pa facer los grupos hai que siguir los principios de la enseñanza cooperativa. Johnson, Johnson y Holubec (1999: 14) definen esta enseñanza como:

El uso didáctico de grupos reducidos en los cuales las alumnas y alumnos trabajan juntos para maximizar su propio aprendizaje y el de todas las personas que forman parte de su equipo.

Y Pujolàs (2009: 31) fala sobre los grupos nesta mena d'enseñanza:

Los equipos de aprendizaje cooperativo están formados por cuatro alumnos, máximo cinco. La composición de los equipos debe ser heterogénea (en género, etnia, intereses, capacidades, motivación, rendimiento...). En cierto modo, cada equipo debe reproducir las características del grupo clase. En cuanto a la capacidad y rendimiento se procura que un alumno tenga un rendimiento-capacidad alto, dos alumnos un rendimiento medio, y otro alumno, un rendimiento más bajo.

En Segundu Cursu d'Educación Secundaria Obligatoria ye onde considero que taría'l situu afayadizu p'allugar un proyectu alredu de los cantares y los bailles recoyíos de la tradición oral. Nel currículu d'esi cursu conséñase nos bloques d'Educación lliteraria y Aspectos socioculturales lo siguiente:

complexu mosaicu iguáu por teseles d'estremáu material, formes, tamaños y orixe [...] Nes árees llingüístiques podemos ver una mayor proporción d'elementos curriculares *flexibles*, *d'aplicación social* y vencyaos col *saber fácer*, sobre manera si consideramos los criterios d'evaluación del currículu... Yá que los elementos flexibles, d'aplicación social y vencyaos col saber facer sirven pa xenerar con facilidá proyectos de deprendimientu, podemos afirmar que'l currículu sí ufierta lo necesario pa que los docentes de les árees llingüístiques puean plantegar de manera creativa'l diseñu de proyectos ensin que'l marcu curricular los restrinxa».

	Conteníos	Criterios d'evaluación	Indicadores d'evaluación
Educación lliteraria	Valoración de los elementos culturales de calter popular reflexaos na lliteratura de tradición oral.	Valorar los elementos culturales de calter popular que se reflexen nel patrimoniü lliterariü de la tradición oral.	Valora'l patrimoniü lliterariü de la tradición oral y los elementos culturales de calter popular reflexaos nella.
	Valoración del patrimoniü lliterariü asturianu.	Valorar los diversos tipos de testos orales tradicionales que son parte del patrimoniü lliterariü asturianu.	Valora obres del patrimoniü lliterariü asturianu.
Aspectos socioculturales	Conocimientu, identificación en testos orales y, nel so casu, utilización de les principales variedaes diatópiques de la llingua asturiana.	Conocer, identificar en testos orales y usar les principales variedaes diatópiques de la llingua asturiana.	Conoz y identifica en testos orales y escritos les variedaes diatópiques cimeres de la llingua asturiana.
	Respetu pol qu'emplega una variedá llingüística distinta de la propia.	Manifestar respetu y apreciu por quien usa una variedá llingüística distinta de la propia	Valora la diversidá llingüística y cultural, de manera xeneral, como un fechu arriquecedor, amosando respetu por quien usa una variedá llingüística diferente de la propia.
	Valoración de les rellaciones existentes ente la llingua asturiana y la cultura tradicional.	Valorar les rellaciones existentes ente la llingua asturiana y la cultura tradicional.	Capta y interpreta les referencies socioculturales implícites nos testos del folclor, viendo les rellaciones de la llingua asturiana cola cultura tradicional y poniendo en valir el so vigor actual.
	Conocimientu y valoración de la presencia del asturianu na producción artística asturiana actual: lliteratura, cine, teatru, cómic, música moderna, etc.	Conocer y valorar la presencia del asturianu na producción artística actual: lliteratura, cine, teatru, cómic, música moderna, etc.	Conoz y valora la presencia del asturianu na producción artística actual: lliteratura, cine, teatru, cómic, música moderna, etc.
	Apreciu de la llingua asturiana como una parte esencial del patrimoniü cultural asturianu.	Apreciar la llingua asturiana como una parte cimera del patrimoniü cultural asturianu.	Aprecia la llingua asturiana como una parte cimera del patrimoniü cultural d'Asturies, reconociendo la so importancia como rasgu d'identidá sociocultural de la ciudadanía.

Pa los otros tres bloques (Comunicación oral, Comunicación escrita y Conocencia de la llingua) cada profesor/a pue tener la so propuesta siguiendo'l currículu del cursu.

PUESTA EN PRÁCTICA. ¿DANZAMOS O BAILLAMOS?⁴

Sesión 1

1. Facer una xunta de tola clas na que'l profesoráu anuncie'l nome del proyectu, desplicación de tolos temes que se van tratar y d'en qué va consistir el trabayu final.
2. Ensin ayuda de diccionarios intentar que l'alumnáu seya a dar les diferencies ente los dos verbos que tán nel enunciáu del proyectu (danzar y baillar). Lueu cada alumnu/a tien qu'enllenar una fueya cola definición escrita que quieran dar a cada palabra y acompaña de, polo menos, un dibuxu ilustrativu.

Los bailles tienen movimientos más llibres y folixeros, atentos dacuando a cambios y modes. Dellos tipos: a lo suelto (xota, saltón, muñera, gallegada, pericote...); a lo agarrao (valsiao, pasudoble, polka, rumba...), bailles de corru (xirandiyes, cariaú...); y bailles de xuegu (la xeringosa, los carrestillos...). El *Diccionariu* define asina'l verbu: **baillar**: v. Mover el cuerpu [al compás d'una música, d'un ritmu].

Les dances son solemnes, tán rellacionaes con un pervieyu calter máxico-ritual. El *Diccionariu* define asina'l verbu: **danzar**: v. Baillar [delles persones agarraes de les manes y moviéndose en corru a compás].

Sesión 2

1. Nuna xunta de tola clas entrúgase-yos si conocen dalgún cantar pa danzar o pa baillar del conceyu, la comarca o otros llugares d'Asturies. Faciendo una grabación sonora d'ella, siempre que seya posible, enllenando pa ello la ficha qu'apaez como Anexu I.
2. Escuchar la grabación sonora de dos cantares, unu pa baillar y otru pa danzar. Pa baillar los *Llixeros* grabaos por Tuenda nel so primer discu homónimu, y pa danzar la *Danza de Candás* grabada pol Grupu de Baille

⁴ El llargor d'esti proyectu ye aproximáu. Cada profesor/a sedrá quien decida si ye'l tiempu afayadizu acordies cola so clas o necesita más o menos.

Tradicional San Félix nel discu *Pasamentu* de Muyeres y nel discu propiu *25 años a la gueta la tradición*.

3. L'alumnáu tien qu'escibir polo menos una estrofa de les que sonaron en clas.
4. Llevar caún/a una ficha pa casa pa que la rellenen sos padres, madres, güelos/es o otros parientes.

Sesión 3

1. Recoyer toles fiches que traiga l'alumnáu.
2. Deprendre al alumnáu a danzar⁵ la Danza de Candás primero con ayuda de música grabada y llueu cantada pol alumnáu. Si nes fiches traxeron cantares pa esta danza amestalos a los que se conseñen nesti artículu.

Na villa de Candás, sigue baillándose anguaño nos díes de fiesta una danza de corru na que participen homes, muyeres y neños del pueblu. La danza siempre la entamen seis o siete persones garraes pol deu moñín, y a partir d'equí empezaba a xuntase la xente.

Los brazos muévense alantre y atrás al empar de los pasos, parándolos bruscamente, quedando alantre un poco flexonaos a l'altura de la cintura, y atrás, relaxaos en paralelu a les piernes.

El cantar siempre lu entamaba un solista, davezu una muyer (aunque tamién podía ser un home), que cantaba'l primer versu. Darréu, repetíenlu tolos danzantes, que siguién cantando hasta'l final de la estrofa. Vamos poner un exemplu:

Canta una solista:

Todos los pepes son santos.

Y canten tolos danzantes:

*Todos los pepes son santos
y los demás pecadores (bis).
Pepito se llama'l mío,
santos son los míos amores.*

⁵ Pa ello necesítase un llugar ampliu, bien un aula o salón d'actos, bien un llugar albertestate.

La Danza en Candás baillábase antaño en tres tempos diferentes: San Antonio (13 de xunu), San Xuan (23 de xunu) y San Roque (16 d'agostu). Nos últimos trenta años el nacementu de l'Alborada (l'alborecer del 14 de setiembre) fizo qu'estos tempos s'enancharen nun día más.

Les lletres que se canten na danza yeren compuestas pola xente'l pueblu y iguábensse en cuartetos independientes unes d'otres.

Hai estrofes específiques pa cada día de celebración y otres que se canten siempre que se danza⁶. Pa San Antonio cántase, por exemplu:

*Hoi se celebra la fiesta (bis)
de mi San Antonio madre (bis).
Los cuhetes y voladores
suben al cielo a adorate.*

Pa San Xuan:

*Nueche de San Xuan querida (bis)
dormirásla con cuidao (bis)
pa dar la enhorabuena
al galán que ponga'l ramo.*

Y pa San Roque:

*Por decir viva San Roque (bis)
me llevaron prisionero (bis).
Y agora que me sacaron
viva San Roque y el perro.*

Sesión 4

1. Recoyer toles fiches que traiga l'alumnáu.
2. Deprender al alumnáu a baillar⁷ la Xerandiya les Tres Perrines primero con ayuda de música grabada y llueu cantada pol alumnáu. Si nes fiches traxeron cantares pa esta danza amestalos a los que se conseñen nesti artículu.

⁶ Ver más estrofes nel anexu II.

⁷ Ver más estrofes nel anexu III.

Nes parroquies gozoniegues de Viodo y Cardo baillaben una xirandiya na que'l corru camina hacia la derecha y los/es danzantes enfrentaos/es baillen a lo suelto. Mientres dura la estrofa los/es que van d'espalda faen picaos⁸ colos brazos n'alto, y los que van de frente caminen y dan palmes. Nel estribillu los/es dos danzantes espatuxen, mueven los pies (primero unu y depués otru socesivamente) hacia alantre y cuando acaba'l cantar dan una vuelta y pásase a la siguiente estrofa.

Esti baille acompáñase de dellos cantares con estremaos sonos que sabemos que se cantaben nes parroquies gozoniegues de Mazaneda, Cardo, Podes, Verdicio y Viodo y les carreñines de Candás, El Pieloro y Priendes. La estrofa d'entamu ye:

*Tres perrines poco son
y a mi mui poco m'abulten,
si nun me das otres tres
a to casa nun voi nunca.*

Y l'estribillu:

*Yá nun voi solina,
yá nun voi sola, non,
yá nun voi solina
que l'amor me llevó.*

3. Repasar la Danza de Candás y amestar nuevos cantares si apaecen nes fiches que se recueyen.

⁸ *El Cancioneru l'Andecha* (2003: 36) desplica'l picáu asina, tornáu al asturianu: «Compónse de tres “marques” o botes de los pies nel suelu que s'encadenen socesivamente [...] La primera de los “marques” faise en situu, ensin mover el pie; el segundu col otru pie, allugándolu un pocu más p'alantre o cruzándolu dafechu delante del primer “marque”; y el terceru allúgase como'l primeru col mesmu pie y nel mesmu situu». Cerra Bada (1991: 22-23) tamién fala de tres movimientos. Traducimos les sos palabres al asturianu: «Davezu apóyase tol pesu del cuerpu nel pie qu'alternativamente apoyamos detrás, mientres que col que queda delante puntiase. Pero hai vegaes que'l baille pide mayor fuerza y celeridá, entós altérnase'l cuerpu de pie a pie amestando una sensación de pisotéu trabayosu. Pero, con más o menos intensidá, ye saltáu siempre. Ye'l pasu cimero y básicu de los bailles tradicionales. Val pa facer los desplazamientos y pue apaecer solu o combináu».

Sesión 5

1. Dixebrar al alumnáu en pequeños grupos. Cada grupu tien qu'analizar llingüísticamente los cantares recoyíos y los cantares de la danza y del baile que se recueyen nesti artículu. Tienen que buscar les diferencies entre la variedá llingüística de la zona y la variante estándar.
2. Escuchar el cantar *La saya* de Felpeyu⁹.
3. L'alumnáu tien qu'intentar escribir polo menos una estrofa del cantar amás del estribillu.
4. Repasar el baile y la danza deprendíos nes sesiones anteriores.

Sesiones 6 y 7

1. Iguar el trabayu final en grupos pequeños (en Powerpoint o presentaciones de Google) que tien qu'incluyir estes xeres:
 - a. Diferenciái ente *baillar* y *danzar*. Amestái la definición de les palabres feches por cada alumnu/a del grupu.
 - b. Atropái les fiches de los cantares recoyíos pol alumnáu del grupu.
 - c. Trescribí les estrofes de los cantares escuchaos.
 - d. Garrái una estrofa de los cantares tradicionales. Midíi los sos versos y analizái la rima.
 - e. Intentái facer una estrofa pa la Danza de Candás que cuente dalgún socedíu de la villa a lo llargo del últimu añu. Pa ello tenéi en cuenta, si ye posible y con ayuda del profesoráu, les característiques conseñaes nel puntu d.
 - f. Analizái llingüísticamente la fala de la zona desplicando les diferencies cola variedá estándar.
 - g. Buscái la lletra de *La saya* na páxina web de Felpeyu (www.felpeyu.com) y desplicái'l so argumentu. Esti ye un cantar escritu por Ruma Barbero a partir d'un cantar tradicional, ¿a qué cantar se paez?
 - h. Buscái toles apostrofaciones y contraiciones qu'apaecen nel cantar de Felpeyu y desplicái cómo se formaron.
 - i. Escoyéi una de les grabaciones sonores escuchaes y con ayuda d'un grabador de voz (<https://online-voice-recorder.com/es/>) falái perriba de la música aproximadamente un minutu sobre Muyeres, Tuenda o

⁹ Aparte de nel discu *Canteros* pue escuchase y vese'l videu en Youtube (www.youtube.com/watch?v=8tgjGcJ6fY).

Felpeyu. Alcordáivos de preparar primero'l testu que vais dicir y repar-tí lo que va dicir cada persona del grupu.

k. Al final, ¿danzamos o baillamos? ¿Qué verbu de los dos vos prestó más? ¿Por qué?

Sesiones 8 y 9

1. Esposición de los trabayos de cada grupu.
2. Xubir dalguna de les xeres feches al blogue de la clas.
3. Facer una xunta de tola clas na que l'alumnáu y el profesoráu analicen el trabayu desendolcáu a lo llargo del proyectu y el trabayu desendolcáu po-los grupos.

EVALUACIÓN

Depués de la esposición el profesoráu tien qu'apurir unes calificaciones del alumnáu. Nesa calificación numérica'l trabayu final tien un pesu importante porque nél ta la respuesta a la entuga o al retu llanzáu al entamu de la evalua-ción, pero tamién tienen que ser importantes tolos caminos que llevaron a esi fin (xeres desendolcaes; observación del trabayu en grupu, del comportamien-tu...). Pal éxitu d'esta manera de trabayar ye mui importante, como dicía Pujolàs (2009: 20)¹⁰ «la cohesión del grupu clas y un clima d'aula favorable al depren-dimientu». Ensin estes dos característiques ye cuasi imposible que s'algamen los oxetivos previstos al entamu del cursu.

PIESLLE

Esta ye la mio propuesta pa trabayar por proyectos los bailles y les dances as-turianas, pero cada profesor/a de Llingua Asturiana y Llitteratura tien que buscar la so propia propuesta atendiendo a los bailles y les dances de la so fastera.

¹⁰ Nel orixinal en castellanu.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFIQUES

- ACADEMIA DE LA LINGUA ASTURIANA (2000): *Diccionariu de la Llingua Asturiana*. Uviéu, ALLA.
- Andecha folclor d'Uviéu (2003): *El cancionero l'Andecha. La jota n'Asturies*. Uviéu, Andecha Folclor d'Uviéu.
- CAMPS, Anna (2017): «Los proyectos de lengua», en *Textos* 78: 8-17.
- CARBONELL, Leonor & GÓMEZ DEL MORAL, María (1993): «Los proyectos de trabajo y el aprender a aprender en educación infantil», en *Revista Aula de Innovación Educativa* 11: 38-44.
- CERRA BADA, Yolanda (1991): *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Uviéu, idea.
- Decretu 43/2015, de 10 de xunu, pol que se regula la ordenación y s'afita'l currículu de la Educación Secundaria Obligatoria n'Asturies (BOPA de 30 de xunu de 2015).
- DOMÍNGUEZ CHILLÓN, Gloria (2000): *Proyectos de trabajo: una escuela diferente*. Madrid, La Muralla.
- FELPEYU (2004): *Canteros*. Xixón, Tierra discos.
- FERNÁNDEZ, Xurde (2008): «Dellos bailles y dances nos conceyos del Cabu Peñes», en *Baile y danza tradicional n'Asturies*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies: 75-80.
- GRUPU DE BAILLE TRADICIONAL SAN FÉLIX (2007): *Asturies n'otra dómina. Los bailles y les dances*. Candás, Grupu de Baille Tradicional San Félix.
- (2004): *La danza de Candás*. Candás, Grupu de Baille Tradicional San Félix.
- (2008): *25 años a la gueta de la tradición*. Xixón, Algamar.
- HERNÁNDEZ, Fernando & MONTSERRAT Ventura (1998): *La organización del currículum por proyectos de trabajo*. Barcelona, Octaedro.
- JOHNSON, David W. & Roger T. JOHNSON & Edythe D. HOLUBEC (1999): *El aprendizaje cooperativo en el aula*. Buenos Aires, Paidós.
- LÁZPITA, Aitor (2016): «¿Solo en la Bolera?», en *Cuadernos de Pedagogía* 472: 47-50.
- MUYERES (2001): *Pasamentu*. Uviéu, Fonoastur.
- PUJOLÀS, Pere (2009): *Aprendizaje cooperativo y educación inclusiva: una forma práctica de aprender juntos alumnos diferentes*. Vic, Universidá.
- TRUJILLO, Fernando (2017): «Aprendizaje basado en proyectos. Líneas de avance para una innovación centenaria», en *Textos* 78: 42-48.
- TUENDA (2005): *Tuenda*. Xixón, Tierra discos.

ANEXU I

Fecha de recoyida:
Nome:
Edá: Lluugar de recoyida:
Títulu del cantar:
Cantar:
¿Hai grabación? (sí/non)

ANEXU II. DANZA DE CANDÁS

*San Antonio ta durmiendo (bis)
debaxo un barril de raba (bis).
Despierta santo bendito,
vamos a tiralo al agua.*

*A mi cabecera tengo (bis)
dos cuadrinos nada más (bis).
La Virxen de Covadonga
y el Santo Cristo de Candás.*

*Nun quiero zapato baxo (bis)
que se me llena d'arena (bis);
nun quiero amores d'arriba
que los tengo na ribera.*

*Vale más un marinero (bis)
cola ropa de la mar (bis)
que venticinco de tierra
vestíos de militar.*

*A todos los que nos miran (bis)
esta danza dedicamos (bis).
Que nos perdonen si pueden
por lo poco que cantamos.*

ANEXU III. XERANDIYA LES TRES PERRINES

*Solina voi a la fuente,
solina voi al molino,
pero si tu m'acompañes
nun voi sola voi contigo.*

Estribillu I

*Yá nun voi solina,
yá nun voi sola, non,
yá nun voi solina
que l'amor me llevó.*

*Tengo pena y alegría,
tengo dos males a un tiempo,
cuando la pena me mata
l'alegría me da aliendo.*

Estribillu I

*Voi a mudar de tonada
y ustedes lo van a ver
como muden los soldaos
de casa pal cuartel.*

Estribillu I

*Soi melitar vida mía
y estranxero nesta tierra,
y a mi lo mesmo me da
madre que Sierra Morena.*

Estribillu 2

*Que soi melitar,
melitar y melitar,
que soi melitar
y t'olvido por un rial.*

*El llugarín de La Ren,
llugar de muncha alegría,
onde se gasten zapatos
de nueche como de día.*

Estribillu 2

*Arriba galán y sube
y ponte nel miradero
qu'a mi segura me tienes
si otro nun viene primero.*

Estribillu 3

*Arriba galán cara de cielo,
arriba galán que por ti muerro.*

*El día que tu naciste
corazón de corazones,
el día que tu naciste
nacieron los míos amores.*

Estribillu 3

*Tres perrines poco son
y a mi bien poco m'abulten,
si nun me das otres tres
nun vuelvo a to casa nunca.*

Estribillu 4

*Que tu me lo dixisti,
que tu me lo dirás
que tu me lo dixisti
camín de Candás.*

ROGELIA GAYO GAYO «LA VAQUEIRA»: LA PRIMER FOLCLORISTA VAQUEIRA

Rafa Lorenzo

Rogelia Gayo Gayo «La Vaqueira», nació en Cabornu (Valdés) el 27 de xunu de 1866, tal como diz la partida de bautismu na parroquial de San Pedro Paredes, llibru güei recoyíu no Archivu Diocesanu d'Uviéu. Vaqueira de pura cepa, viviera dende nena los traballos de l'alzada, diendo ya viniendo cada primavera ya cada outuenu pa las brañas d'arriba ya d'abaxu, cona casa a cuestras, buscando los pastos estacionales pal ganáu, como siempre ficieran dende cuantayá los outros vecinos d'esos ya d'outros apel.líos de raigaño brañeiru.

Deprendiera ya entonara dende nena con voz airosa ya versátil las coplas ya cantares de los sous antepasaos, los toques instrumentales, asina como las diferentes clases de la canción ya de la danza vaqueira, que deprendía con facilidá ya gustu pa interpretarlas. De moza, rel.lumaba con l.luz propia en tolas celebraciones vaqueiras ou xaldas del último terciu del sieglu XIX, alzando al cielu vieyas xácaras, inxenando muitas nuevas, improvisadas al ritmu del baile, acompañando los pasos de los danzantes cona payel.la, el pandeiru, la pandereta ou las castañuelas. Dende bien nueva, Rogelia yera la preferida nas reuniones festivas, porque el.la yera la meyor con diferencia.

Cuasi contemporánea de Bernardo Acevedo y Huelves, autor del llibru *Los vaqueiros de alzada* (1893), Rogelia yera una autodidacta que dende los estudios más primarios foi, xunto conu escritor bualés, precursora no resurdimientu ya dignificación de la historia ya la cultura vaqueira. Acevedo y Huelves foilo dende la investigación ya la l.literatura etnográfica, mientras qu'el.la foilo dende'l folclor ya la conservación ya difusión oral de las suas vivencias brañeras. Entrambos, ya el.la especialmente, tán anguano más bien escaecíos, ya asina hai autores que sorrayan esti inxustu escaecimientu¹.

¹ «En este folleto –repito machaconamente que editado por el ayuntamiento de Luarda ou de Valdés– se incurre en una omisión imperdonable, una omisión increíble que consiste en no nombrar ni publicar un retrato de la famosísima Rogelia Gayo, la última gran juglaresa vaqueira, la que conservó la demosofía, especialmente danzas y cantares vaqueiros, la que organizó los primeros coros, cuando el vaquerismo dejó de

Rogelia casóu con Ramón Berdasco Antón, «el Penu Vieyu», d'Aristébanu, ya tuvienon tres fíos: Celestino (1891), José (1895) ya Benigno Berdasco Gayo, (1896), «el Penu Mozu» ou «Rogelio». Ésti casóu pola súa parte con Balbina García Gayo, teniendo cinco fíos: Enrique, Ramón, Francisco, Ceferino ya Gonzalo Berdasco García. Esti últimu, vecín de L.luarca, yía l'únicu superviviente ya d'él sou you bon amigu, igual que lo fuera del sou hermanu Ramón, conu que ficiéramos un programa especial sobro los vaqueiros d'alzada en RNE, programa grabáu en Navelgas ya emitíu a nivel estatal en 2011, un anu primeiro de la súa muerte².

ROGELIA, DIFUSORA DE LA VAQUEIRADA

Nun hai dulda de que'l grupu de danza vaqueira de Rogelia foi precursor en cuantas que colectivu folclóricu d'esta clas. Atestígase la súa formación yá en 1906, cuando participan nos fastos de la boda del rei Alfonso XIII en Madrid, que se celebraran nos primeiros días del mes de xunu d'aquel anu, depués de la ceremonia ya anque los nuevos esposos sufrieran un atentáu del que salieron ile-sos. Los actos nun se suspendieron ya hubo unos cuantos días de celebraciones sociales ya populares, ente el.los una amuesa del folclor vaqueiru representáu pol grupu formáu ya dirixíu por Rogelia «La Vaqueira». Los traxes que l.llevaban, igual los de los homes que los de las muyeres, taban feitos según las suas propias indicaciones.

En 1909 van a Uviéu pa participar nun «Gran Festival Patriótico» que se celebra'l 25 de setiembre, no tren vascu que los trai de L.luarca ya siendo recibíos

ser realidad viva para convertirse en arqueología folklórica; la que llevó a los vaqueiros de Lluarca ou Valdés al palacio Real de Madrid, Sevilla, Roma y Berlín. Rogelia fue un enorme personaje del mundo vaqueiro. Su personalidad, hechos y anécdotas, llenan todo el ámbito de la vaqueirada valdesana y del folclore asturiano durante la primera mitad del siglo presente. Escribir sobre esa vaqueirada sin mencionar a Rogelia, es como si se escribiese sobre la ópera española decimonónica sin dar cuenta de la existencia de Goyarre. El imperdonable olvido de Rogelia ha sido notado, y justa y unánimemente censurado por todos los lluarqueses». (J. E. Casariego. *La Nueva España*, 15-IX-1972).

² Nun volume biográficu recién (Gómez, 2014), resuélvense del.los aspectos sobro'l sou nacimientu, ascendencia ya descendencia, dempués de trabayar consultando archivos parroquiales ya diocesanos que dionon lluz a esa parte biográfica de la xugleresa vaqueira. Poucu más foi quien a afondar l'autor na vida ya obra de la vaqueira que nun se supiera yá pola vía oral. J. A. Gómez da un merecíu toque científicu a esta historia biográfica de Rogelia, buscando desmitificar ou revertir la lleenda ya la realidá que dende cuantayá hai sobro el.la.

por muiitu públicu ansiosu de contemplar a los auténticos vaqueiros d'alzada. Daquel.la yá tenían abonda fama como grupu folclóricu pola súa desenvoltura bail.lando ya cantando de manera tan estremada de lo que solía faese n'outros sitios³.

Un viaxe del Príncipe d'Asturias pol occidente asturianu, n'agostu de 1925, teniendo Rogelia 61 anos, favoreció'l sou «redescubrimientu» al pasar la comitiva real por L.luarca, onde s'organizaran grandes fastos ya ente el.los una manifestación vaqueira. L'heredeiru de la corona quedóu esteláu por aquel.la especial forma de cantar ya bail.lar d'unos súbditos desconocíos ya insospechaos. Las al.labancias del Borbón abriéron-y a Rogelia las puertas de la corte ya los mandamases, aprovechando la coxuntura, l.llevánonla conu sou séquitu de danzantes ya tocadores hasta'l mesmu Palaciu Real, según cuenta Casariego, ya l.lueu viaxaron por outras provincias, medrando asina la súa fama ya renome. Asina, espar-día más al.lá d'estas fronteras «endogámicas» la cultura de los sous antepasaos.

ROGELIA POR EUROPA

Depués de la guerra civil los aspaos xerifaltes mandamases aproveitan la coxuntura en beneficiu propiu l.llevándola a Alemaña, cantando delante del Führer nazi ya en Roma delante del Papa ya n'outros sitios d'Europa. La prensa franquista contóu esta treshumancia europea tal como vemos nuna anuncia del *Voluntad* en mayu de 1940⁴, onde rescampla l'éxitu de los vaqueiros de Rogelia en Berlín, Hamburgu ya Amberes.

En 1939 la prensa yá destacara estos trunfos. Paez que la iniciativa de l.llevar a Rogelia ya al sou grupu vaqueiru por Europa vien del gran músicu asturianu Angel Muñiz Toca ya del pintor Paulino Vicente: entrambos artistas proyeu-tanon daquel.la un gran *ballet* de tradición asturiana, contautando ya promo-viendo pureza ya l'aire de los brañeiros de Valdés, a los que promocionanon por España ya Europa. La guerra europea desfixo'l proyeutu, pero los artistas de l'al-zada semanon por esas tierras la súa carauterística etnografía astur.

³ «A las nueve de la mañana de hoy llegarán los que en el festival representan al concejo de Valdés, los famosos vaqueiros de alzada, a quienes acompaña una representación del Ayuntamiento de Luarca. A recibirlos a la estación acudirán representantes del ayuntamiento de esta ciudad, comisión de festejos, de festiva asturiana y otras». (El Principado, 25-9-1909).

⁴ *Voluntad*, 2-5-1940.

La primer referencia a too esto alcontrámosla no ABC de Madrid (8-8-1969) nun ampliu reportaxe del conocíu escritor Juan Antonio Cabezas sobre'l x Festival vaqueiru ya de la vaqueirada d'Aristébanu. Nesti reportaxe dase cuenta de Rogelia ya del sou viaxe alemán.

El cronista, que visita'l festival vaqueiru a finales de xunetu de 1969, informa de los actos ya de la xente importante que va a esa edición, onde s'inaugura una placa conmemorativa ya d'homenaxe a Rogelia, puesta na capiel.la de la Divina Pastora tal como güei se vei. Refiriéndose a el.la, dase cuenta de los valores de la gran dama de las brañas ya de la súa riqueza folclórica. Nestos datos veise que l'unviáu especial conoz la trayectoria de Rogelia.

«El Consejo Rector y los invitados se trasladaron a la ermita, en cuyo frontal fue descubierta por el Presidente una placa en recuerdo y homenaje a Rogelia Gallo (*sic*), llamada "Rogelia la vaqueira" por antonomasia. Ella fue durante muchos años la directora y animadora del grupo folklórico "Son de Arriba"⁵, que mantuvo el prestigio del folklore vaqueiro en Asturias y fuera de España. Por iniciativa del malogrado y gran violinista don Ángel Muñiz Toca y el ilustre pintor ovetense don Paulino Vicente –vaqueiros de honor ese año 69, el primero a título póstumo; también fue nombrado como tal el cronista de este reportaje el escritor Juan Antonio Cabezas–, (que tenían amplios proyectos sobre un ballet folclórico asturiano) llevaron el grupo de Rogelia hasta Alemania donde consiguieron grandes éxitos, cortados por la declaración de la segunda guerra mundial. Rogelia pasó sus últimos años y vivió rodeada de cuidados de sus admiradores en el Gran Asilo de Luarca donde la visitó el cronista en sus últimos tiempos. Llevaba las castañuelas en la faltriquera y aún las uso e inició algunos pasos de sus típicas danzas". Juan Antonio Cabezas, ABC, 8-8-69.

Primeiros ya destacaos discípulos fuenon los sous más direutos descendientes, Benigno ya Balbina García, los sous fíos, que fixenon escuela xunto a la payel.lera Carmen de Busindre. Tamién Ramón ya Gonzalo Berdasco, los sous nietos, que no sou afán por recuperar los tesouros de la buela, siguenon dende'l bierzu hasta agora mesmo esos pasos.

Rogelia «la Vaqueira» llevaba a la par de la súa disposición folclorista una vida dura, de puru sacrificiu, como las demás vaqueiras, chena de carencias ya de sinsabores. Ganóu la vida pa el.la ya los de sou traxinando con una mula cargada de queisu, manteiga, escarpinos ou calcetos d'uvea pa vendelos nos mercaos de

⁵ Enquívocase al citar El Son de Arriba, que yía un grupu de Cangas del Narcea, confundíndolu conu grupu Los Vaqueiros de Alzada que dirixe Rogelia, ya qu'entrambos coincidienon daquel.la en distintos festivales. [N.A].

L.luarca, Trevías, Navelgas ya demás pueblos ya l.lugares de la redolada valdesana. Más tarde, yá vieya, aposentóuse na plaza mayor de L.luarca, ufiertando castañas ya ablanas, conas que sacar dalgún cuartu pa dir tirando del carru de la subsistencia.

LO QUE MÍA MAI ME CONTARA DE «ROGELIONA»

Delfina Antón Alvarez, la mía mai, conocíu de nena en L.luarca a Rogelia. Falóume muitu d'el.la pol interés ya la continua entruiga que-l.ly facía you pa caltener más cousas d'esta muyer cona que tratóu bien de veces de nena ya de moza, antias de dir d'asistenta pa Madrid. Charróume mía mai, l.largo ya tendío, cuando taba d'humor ya con bona cabeza d'esto ya d'aquel.lo que tanto-y prestaba:

— «Rogeliona –decía– yera medio pariente de miou buelu; taba casada con unu d'Aristébanu, del que se separóu paezme que cuando la guerra. Bueno, nun vivían xuntos; el.la viniera pa L.lubarca ya andaba prehí cona cousa del cante ya'l bail.le. Él yera primu por parte de madre me paez, de Manuel «El Vaqueiru», el padre de tou buelu. Baxaba d'Aristébanu naquel.la mula cargada de queisos ya manteigas a vender a la plaza, ya siempre aparaba en La Capitana, onde taba la casa los mious buelos. Ya aparaba, a velos:

— ¿Gela, ta'l café? –decía-y a la mía buela, Ángeles, que viniera pa La Capitana cuando casóu, de la braña L'Artosa. Al.lí charraban un buen ratadín, si non lu facía a la vuelta camín de la braña. Yá vieyina, cuando miou pai tenía la panadería en L.lubarca, diba a calentase al.lí xunto al fornu ya tou buelu dába-y un bol.lu pan ya bebían fervediel.lu, ou pol branu vinu blancu que bien que-ys gustaba a los dous, siempre acababan cantando bien de mañana ou pola nueite algún cantarín d'aquel.los picantones qu'inventaba Rogeliona. Comía «de pretao» na fonda El Cocinero, ya l.lueu no Peredano. Vendía ablanas torradas ya castañas calientes en la farola, no mediu L.lubarca, siempre taba de bon humor ya diciendo cousas a los homes ya los nenos que pasaban. You faléi dalguna vez con el.la cuando nena ou yá de moza, pol branu cuando venía de Madrid con doña Paulita Trelles, na casa onde servíamos la mía harmana Maruxa ya you". [Conversación particular con «Finina» mía mai, n'Uviéu, el 26 de xunu de 2010].

ROGELIA FOLCLORISTA

Rogelia foi la gran divulgadora del folclor vaqueiru na primera metá del sieglu xx. Tres aspeutos han destacase del sou l.labor como folclorista: la súa

innata condición de tocadora, bailadora ya cantante; la súa capacidá natural pa la memorización, creación ya divulgación de cantares vaqueiros; las mui-tas formas de danza ya los diferentes toques rítmicos de la percusión; asina como'l caráuter estravertíu ya abiertu de la súa personalidá, noble ya bondadosu que-y permitíu coneutar ya trasmitir con claridá los sous conocimientos a unas cuantas xeneraciones posteriores. Pola cueta, el pasu del tiempu nun respetóu la súa fama d'antanu, quedando arrequexada na simple acordanza del sou entornu o, como mui-tu, no mundu de los más avezaos al folclor tradicional.

Pero ¿ónde s'alcuentra esi trabayu ya cómo reconocer el sou llabor? Ha buscáse precisamente nos testimonios de los sous sucesores, na tresmisión que los sous discípulos fuenon quien a deprender ya continuar, dende esi procesu difusor oral ya natural hasta los actuales investigadores, mientras nun ruempa la cadena xeneracional. La mayoría de coplas del cancioneru vaqueiru que se conoz güei vienen d'ella, de la nuesa xuglaresa, que foi la primer ya meyor recaldadora-creadora del nuesu patrimoniu musical vaqueiru. Mui-tas d'ellas, por ciertu, tán na especie d'antoloxía qu'espublicí baxo'l títulu de *Coplas vaqueiras*.

Si nun fuera pol llabor de Rogelia probablemente la música vaqueira nun tendría'l raigañu nin la popularidá qu'agora tien ente vaqueiros ya xaldos, dentro ya fuera d'Asturias.

Paez que la gran cantadora dexóu escritu un llibru, «pasáu a máquina», de más de trescientas páxinas, de tapas escuras mui gastadas, onde recopilaba tolos sous conocimientos, tol sou llabor investigador, la súa esperiencia folclórica ya etnográfica, las suas anotaciones ya opiniones didáuticas. Tamién axuntaba coplas antiguas ya nuevas, las distintas formas de bailar ya de tocar, costumes, tradiciones, lleendas ya, sobro tou, anéudotas, «chistes» d'humor picardiosu ya de sátira encubierta que siempres carauterizóu'l conteníu burlescu de los cantares vaqueirizos qu'ella mesma improvisaba. Una verdadera xoya qu'un bon día de finales de los años 40 regalóu a un «señorón», al que'l sou nietu, Gonzalo Berdasco, identifica como Francisco Ron Díaz, amu ya señor de la casona de Nera no conceyu de Tinéu. El cultu fidalgu paez ser que lleía a los llabradores ya domésticos al sou serviciu pasaxes d'aquel tomu tan peculiar ya entreteníu escritu por «La Rogelia». L.lueu esti home pasóulu a una hermana sua, Pilar Ron, residente en Bourres (Tinéu) ya d'ehí paez que-ys lu l.levanon a unas maestras a Turón... Ente unos ya outros acabóu dándose por perdíu, anque Benigno, el fíu Benigno de Rogelia intentóu recuperalu investigando con tesón. Apuntóuse la posibilidá de que tea nas estanterías de dalguna biblioteca particular de la zona

ya prestaría bien d'el.lo recuperalu, porque nun hai dulda que yía'l gran «catecismu» etnográfico de los vaqueiros d'alzada⁶.

A mediaos de febreiru de 2014, apaecen espublizadas unas cuartiel.las mecanografiadas onde se recueyen 48 cantares dictaos por Rogelia Gayo a Antón Ochoa, cousa que foi un pasu alantre na recuperación de la súa herencia cultural esparcida⁷.

⁶ «Los descendientes de Rogelia Gayo, la folclorista vaqueira más famosa en Asturias, tratan de localizar dende hace décadas varios libros en los que la valdesana recogió, con su puño y letra, numerosos cantares, chistes e historias de vaqueiros. Los volúmenes, cuyo rastro se perdió años atrás, serían de gran valor para la cultura popular asturiana. Su supuesto contenido nunca antes había sido compilado y, a día de hoy, sólo sobrevive testimonialmente gracias a la transmisión oral. De los cinco nietos de Rogelia Gayo sólo vive Gonzalo. Desde la década de los sesenta, su familia ha tratado de localizar sin éxito varios volúmenes y unas castañuelas, últimas pertenencias de la folclorista durante su retiro en el asilo de Luarca, donde falleció en 1959 a los 96 años. El primer contacto de Gonzalo Berdasco con los libros de su abuela tuvo lugar cuando un niño. “Con 11 años marché de la braña de Aristébanu a trabajar en el caserón de Nera (Tineo), propiedad de Francisco Ron Díaz. El “señor” leía a los obreros un libro en el que se contaban chistes”, recuerda Berdasco. “Un día un compañero me dijo: no saliste tan listo como tu abuela. Le pregunté por qué decía eso y me dijo que el libro que poseía Ron Díaz había sido escrito por Rogelia”. Berdasco explica que la folclorista había regalado el tomo a la familia Ron. “Posteriormente, Francisco Ron obsequió a su hermana Pilar, natural de Borres, con el ejemplar”. “Mi padre Benigno (casado con Balbina García, nuera de Rogelia) trató de recuperar el libro de su madre pero en Borres nadie sabía que fuera del ejemplar. “Lo despistaron”, lamenta Gonzalo Berdasco mientras describe el tomo. “Era muy grueso y estaba pasado a máquina. Sus tapas estaban muy gastadas”. Rogelia pasó sus últimos años en el asilo de Luarca, villa en la que recaló Gonzalo Berdasco cuando tenía 14 años”. Ignacio Pulido, *La Nueva España*, 13-10-2009.

⁷ «Las vaqueiradas de Rogelia Gayo. Cinco cuartillas mecanografiadas y con correcciones que le dictó a Antón Ochoa en 1929 estuvieron durante años traspapeladas y ahora se editan en formato digital. El Museo del Pueblo de Asturias recupera los cantares de la reconocida folclorista. Son 48 cantares vaqueiros y tres recitados. Son auténticas joyas del folclore asturiano que ahora ven la luz después de años olvidados en unas viejas cuartillas mecanografiadas. La historia de Rogelia Gayo es conocida entre los folcloristas asturianos. Fue un personaje imprescindible de la vaqueirada que hizo sonar sus cánticos más allá de las brañas y los subió a los escenarios. Aquella mujer nacida en Aristébanu en 1864 y fallecida en Luarca en 1959 fue célebre por su labor divulgativa y porque fundó cuando arrancaba el siglo xx (en 1906) el Grupo Vaqueiros de Alzada, cuya primera actuación se celebró en Madrid con motivo de los festejos de la boda entre Alfonso XIII y Victoria Eugenia y que mostró la tradición asturiana más allá de las fronteras españolas, incluidas la Alemania nazi y la Italia de Mussolini. Atesoró Rogelia Gayo cantares en la memoria y compuso los suyos propios, que un buen día de 1929 dictó, para que no se perdieran, a Antón Ochoa Suárez del Otero (Luarca, 1860-1957), un profesor valdesano que fue diputado provincial a finales del XIX. Cinco folios con correcciones han servido durante décadas de soporte de ese legado, del que nadie sabía su paradero. Ya en 1960 en una entrevista un vaqueiro de pro y de nombre Honorino Martínez Nido relató al *Eco de Luarca* la existencia de esas cuartillas, que los herederos de Rogelia buscaron de forma infructuosa durante años. El paso del tiempo los ha hecho aparecer. Y lo que es más importante, convertirse en una publicación que acaba de ver la luz de la mano del Museo del Pueblo de Asturias. “El documento que ahora se publica fue hallado por José María Álvarez-Cascos Suárez entre los papeles de su padre, Fernando Álvarez-Cascos y Álvarez Cascos, sobrino por vía materna de Antón Ochoa. Su hijo, Francisco Álvarez-Cascos Fernández,

AL FINAL DE LOS SOUS DIAS

Na parte final de la súa vida, olvidada ya sola, pasóu los anos cabeiros acoviada no asilu de la Vila Blanca, paez que dende 1953, hasta la súa muerte'l 17 de xineiru de 1959, a la edá de 93 anos. Tando al.lí residente, baxo l'atención de monxas de La Caridá, guardaba na súa mesina de nueite dalgunos llibros conos sous apuntes ya unas castañuelas, las que siempre la acompañaran, tamién en paradeiru desconocíu⁸.

Nesta situación d'asilada, tuvo la gracia de recibir la visita del gran musicólogo americanu Alan Lomax, cuando en 1952 percorría España buscando la esencia del folclor hispanu. conu sou magnetófonu ya la tecnoloxía puntera daquel.la, grabóu a Rogelia al llau de las suas más direutas discípulas, Balbina ya Carmen, cantando vaqueiradas de distintu temple ya diferente toque, yendo a parar al archivu sonoru conserváu ya custodiáu pola fundación que tien el nome del prestixosu investigador californianu. Esto fixo que fuera material pedagóxicu apreciaú no mundu universitariu americanu ya que güei podemos disfrutar de la

lo ha entregado al Muséu del Pueblu d'Asturies para su estudio y difusión”, detalla Juan Alfonso Fernández García, director del Museo de la Gaita y que se ha encargado del estudio introductorio de este interesante documento de cuya transcripción de los textos se ha encargado Jesús Suárez López, responsable del Archivo de la Tradición Oral. Los cantares han tenido un viaje azaroso a través de los años, pero su valía está fuera de toda duda. “El repertorio de cantares de Rogelia Gayo no se ha conservado en su totalidad. Tras su muerte, en 1959, el Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada, creado ese mismo año en Aristébano, ha ayudado a que los bailes y coplas que ella popularizó continuasen interpretándose, pero esto es solo una parte de su memoria, que contiene y ejemplifica a su vez el hacer musical del grupo social de los vaqueiros de alzada”, señala Alfonso Fernández, quien entiende que la recopilación llevada a cabo por Antón Ochoa “ha resultado ser decisiva para la preservación de dicha memoria. El medio centenar de cantares recopilados por él constituye un testimonio de gran interés”. Ya están a salvo y al alcance de quien quiera disfrutar de ellos. La colección se publica en formato pdf y está disponible gratuitamente en la página web del museo en castellano y asturiano». M. F. Antuña, *El Comercio*, 19-2-2014.

⁸ «En su mesita había varios libros repletos de cantares y unas castañuelas. Estaba muy mayor y en ocasiones se equivocaba en lo que decía. De un día para otro sus pertenencias desaparecieron», subraya Berdasco. «Tendría que haber cogido los tomos pero me daban miedo las monjas». Los libros del asilo nunca más aparecieron. Las castañuelas fueron cedidas por las monjas a la familia Berdasco para ser utilizadas en un festival en Panes. “Mi padre les pidió las castañuelas y se las dejaron. Su intención era no devolvérselas pero las monjas llamaron a la Guardia Civil, que se presentó en casa y nos obligó a llevarlas a Luarca”. Posteriormente, el personal del asilo luarqués las entregó a los propietarios del desaparecido restaurante Leonés. “Su propietaria, Társila, nos dijo que su hija las había tirado al río”. Es una espina clavada para los Berdasco: “perdimos esas cosas por abandono”. [...] Durante el verano de 1936 la braña de Aristébano fue evacuada a raíz de la Guerra Civil y Rogelia se trasladó a Luarca. Sus restos mortales reposan en el cementerio de Naraval, sin lápida ni tumba. “A mediados de los sesenta se construyeron unos nichos encima de donde está enterrada. Nadie nos avisó”, espeta». Ignacio Pulido, *La Nueva España*, 13-10-2009.

voz ya'l candor de la gran Rogelia. (En cuantas a mi, permitíme la osadía de faer un duetu con ella, cantando dalgunas coplas vaqueiras d'aquel.las que grabara l'americanu, porque gracias a las nuevas tecnoloxías pudi cumplir unu de los mious deseos vaqueirizos, no miou discu *Voi pa la braña*)⁹.

Rogelia Gayo Gayo yía la primer ya más importante folclorista vaqueira de tolos tiempos, tan olvidada ya desconocida güei, como merecedora d'ocupar las meyores páxinas na historia de la música tradicional asturiana.

BIBLIOGRAFÍA YA DISCOGRAFÍA

Alan Lomax in Asturias (2010): Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.

Cantares Vaqueiros recoyíos por Anton Ochoa (2014): Estudiu, edición ya notas de Juan Alfonso Fernández García; trescripción de Jesús Suárez López. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.

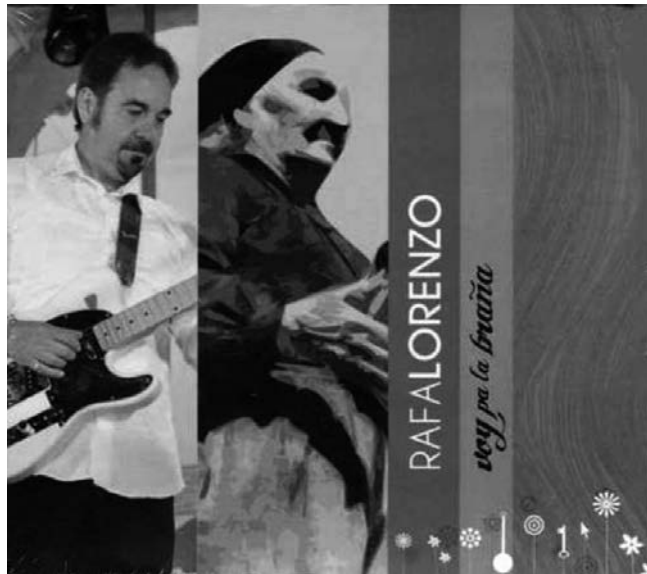
GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.) (2014): *La mujer en el folklore muisical asturiano. Homenaje a Rogelia Gayo*. Lluarca, Conceyu de Valdés.

LORENZO, Rafa (2010): «Rogelia 'la vaqueira'. La primer trovadora de les brañes», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2010*: 64-67.

– (2010a): «Rogelia la vaqueira», Corte 1 en CD. *Voy pa la braña*. Uviéu, Editora Discográfica del Principado.

– (2010): «Cantares de Rogelia», Corte 2 en CD. *Voy pa la braña*. Uviéu, Editora Discográfica del Principado.

⁹ «Los años luarqueses de D. Ramón Muñoz [...] Cuenta don Ramón que, hacia 1953/54, “cuando se creó la Unesco, vino un comisionado para hacer un estudio sobre la música más antigua del mundo. Habló con Juan Uría Ríu, que cantaba vaqueiradas como tal, y le mandó que hablara conmigo, como alumno suyo. Anduvimos cinco días por las brañas y grababa las canciones en un magnetófono de hilo. El último día le dimos una cena de despedida y acudió Rogelia, una vieja vaqueira, y su nuera, que tocaba muy bien la payetsa. La grabó, y años después, siendo yo alcalde, mandaron de la BBC unos discos en los que salía ella. La pobre ya había muerto”. Afirma que “para mí, todo aquello fue una gran satisfacción. La Vaqueirada se fundó para dar premio a un grupo de coros y danzas que fundó aquella vieja vaqueira con el que ganó el premio nacional en el “Festival de Coros y Danzas”. En un principio la braña iba a ser la de Leiriella, y cuando estaba trabajando en ello, “apareció José M^a Velasco “Chuché”, que fue jugador y presidente del Real Uviéu y que de aquella era alcalde de Tineo y diputado provincial. Me propuso hacer una fiesta de un día en Luarca y otro en Tineo tipo hermanamiento. Le contesté que mejor buscábamos una braña a caballo de los dos concejos, le pareció bien y elegimos Aristébanu, la más alta de Luarca y justo en el límite con Tineo». Elena Plaza, *La Hora de Asturias*, 30-4-2007.



EL XÉNERU DE L'ASTURIANA Y LOS ESTILOS D'ELLA

Ismael M. González Arias

Xaime G. González Arias

Baxo'l nome d'*asturiana*, *canción asturiana*, *tonada asturiana* o bien d'otros, conocemos un xéneru vocal bien identificáu col territoriu d'Asturies y hermanáu, por ello, colos que se canten nos alrededores baxo los nomes d'*ayerana*, *montañesa*, *campurriana*, *lleonesa*, *senabresa*, *cantu d'arada*, *alalá*... Los términos *asturiana*, *canción asturiana* o *tonada asturiana* sirvieron y sirven pa estremalos de los otros indicando con él que se trata del propiu d'Asturies.

A esti xéneru n'Asturies siempre se lu llamó *canción* pa nun lu confundir con *cantar*, que ye lo que siempre acompañó a bailles, dances, ramos y otros xéneros musicales asturianos. Una vez dientro d'Asturies otre denominaciones llocales y más específiques acabaron definiendo determinaes canciones o estilos de cantar. Asina fábase de *pravianes*, *cabraliegues*, *payariegues*, *carreñanes*, *llangreanes*, *xoveínes*, *catedrales*... que, de mano, nun dexen de ser más qu'un axetivu xeográficu. Otros términos, como *braves*, *arrieres*, *mineres*, *soberanes*, *dures*, *mariñanes*... designaben otros aspectos rellacionaos cola manera d'interpretar o la procedencia d'oficiu.

Na enciclopedia *Asturias* (Bellmunt & Canella, 1894) apaez per vez primera'l términu *tonada de la tierra* pa designar la qu'interpreten los *cantadores de la quintana*. *Cantador* siempre foi'l términu que designó n'Asturies a esti intérprete. El términu *asturianada*, de primeros del sieglu xx, sirvió pa designar al nuevu estilu de canciones compuestas o arreglaes por una serie de músicos influyíos pol movimientu del nacionalismu musical.

LOS TIPOS PA JOSÉ BENITO ÁLVAREZ-BUYLLA

José Benito Álvarez-Buylla, nel so llibru *La canción asturiana* (1977), analiza per primer vez el xéneru y define nél tres estilos:

- El tipu A, nel que'l xuegu melódicu consiste nun movimientu descendente dende la dominante a la tónica. Cita como primer exemplu *Para castañes, Tremañes*.
- El tipu B, nel que'l xuegu melódicu ye'l contrariu, de la tónica a la dominante. Señala, igualmente, que ta integráu por canciones d'estructura más desarrollada y con superior ámbitu tonal qu'algama una octava o supérala. Cita como primer exemplu *Pasé'l puertu de Payares*.
- Un tipu que nun ye nin A nin B y que define como posibles recreaciones a l'asturiana de melodíes ayenes o bien canciones populares. Citando como primer exemplu *Soi pastor*.

LOS ESTILOS PA ISMAEL Y XAIME ARIAS

Nel nuestro llibru *L'asturianada (ensayu sobre la vitalidá d'un xéneru)* (1998), apuntamos una división simple:

- La tonada, pal tipu d'interpretación más tradicional, y nel que s'apunten delles variantes: tonaes del guo, pol gritu d'aprobación del públicu (como *Para castañes, Tremañes*); tonaes arrieres, les que contemplan un blincu d'octava o mayor (como *Pasé'l puertu de Payares*); tonaes d'autor, nes que la singularidá melódica llévanos a una autoría recién (como *A la salida del Sella*); tonaes a la gaita, cuando s'acompañen d'esti instrumentu; y tonaes ayeranes, de más grande abundanza de melismes.
- L'asturianada, p'aquelles que provienen del cancioneru xeneral y los cantadores conviértenles a l'asturiana (como *Soi pastor* o *Baxaben cuatro ayeranos*).

LOS MOOS PA PIETER MINDEN

El musicólogu alemán Pieter Minden fizo la so tesis doctoral sobre'l xéneru y, publicada en llibru, titulóse *La tonada asturiana, un acercamiento musicológico* (2001), nel que define los siguientes estilos dende l'aspectu modal:

- El mou do-sol, con una imaxe paecida a la tonalidad mayor, nel que la quinta bien de veces ye'l verdaderu puntu de referencia tonal. Cita como primer exemplu *Adiós, llugarín de Pión*.

- El mou do, con melodíes que pertenecen a la mesma familia que les del mou do-sol, pero d'ámbitu más ampliu. Del que cita como primeros exemplos *Al pasar La Collaona* y *Pasé'l puertu de Payares*. Indica qu'esti tipu execútase cola tercera sección melódica de cada estrofa puesta na octava superior.
- El mou sol, estrechamente venceyáu al mou do, pero la séptima ye menor en vez de mayor y yá nun xuega nengún papel como nota sensible pa la octava. Frente a la quinta, la cuarta algama un intensu significáu y ye típicu d'esos melodíes el blincu de cuarta ascendente dende'l tonu fundamental. Del que cita como exemplos *Porque soi de la montaña* y *Cuando salí de Cabrales*.
- El mou sol con sesta menor, qu'entemez el tonu mayor y menor. Y cita como exemplu *Dieron les cuatro la tarde*.
- El mou la, con melodíes que recuerden ensin pertenecer al mou menor, tienen un ámbitu de quinta con tercera menor en llugar de mayor. Citando como exemplos *Pasé la puente de fierro* y *Caminito d'Avilés*.
- L'área modal la-mi, con melodíes que tienen un desendolque asemeyáu a les melodíes en la, pero nes que los tonos finales reposen en la o en mi. Nel que cita como exemplos *Si quieres que te cortexe* y *Al pasar per el puertu*.
- Melodíes de tetracordiu, como *La primer vez de mio vida*.
- Y, per último, delles melodíes con cambiú de mou o moos especiales, como *A la salida del Sella* o *Caminito del puertu*.

LOS ESTILOS NA ESPOSICIÓN L'ASTURIANADA

Con motivu de la esposición *L'Asturianada, alma d'un pueblu* (Uviéu, 2008) planteamos desenvolver la definición de los estilos de la canción asturiana, y quedaron estos de la forma siguiente:

- Tonaes de la tierra, aquelles que siguen la estructura más tradicional y nun suelen repetir los versos de la copla. Con delles subdivisiones: les hestories, que siguen la estructura del romance (como *Tengo de subir al puertu*); los cantares de tonada, que cuenten con estribillu (como *Nun puedo subir al puertu*); les dialogaes, cuando intervienen dos voces haciendo un diálogu (como *Pastor que tas en el monte*); les siguidiyes, que siguen la estructura de la cuarteta de siguidiya (como *Les paxarines*); les xirandiyes, que parten del conocíu baille (como *Baxaron cuatro ayeranos*)...
- Tonaes dures, nes que la cuerda ye la dominante, siguen la estructura de la cuarteta y suelen repetir el primer versu y el terceru. Con dos subdivisiones:

- les braves, que resuelven na tónica, bien de veces llamando a l'aprobación del oyente (como *Amagostasti castañes*); y les pravianes, que florien per enriba de la tónica (como *Soi de Pravia*).
- Tonaes arrieres, nes que la cuerda ye la tónica y siguen tamién la estructura de la cuarteta. Con dos subdivisiones: les arrieres per abaxo y per arriba, que resuelven na dominante pa facer un blincu d'octava (como *L'aire m'apagó la vela*), y les arrieres dobles, que resuelven na tónica per abaxo pa facer un blincu de decimotercera (como *A la salida del Sella*).
 - Tonaes soberanes, qu'utilicen la estructura estrófica de 5-8-8 sílabes, que bien de veces ye un desarrollu particular de la cuarteta (como *Carromateros* o *Caballu al verde*).
 - Asturianaes: toes aquelles que son d'autor, anque partan d'una melodía tradicional, y s'averen al xéneru llíricu del *lied* (como *Soi asturianín* o *Al pasar per el puertu*).
 - Vaqueiraes: les tonaes de ritmu llibre propies del folclor del área vaqueira y qu'incorporaron al so repertoriu los cantadores de tonada (como *Mediu la mar*).

LOS CONCURSOS DE CANCIÓN Y SONES

A partir de la grabación y emisión del programa Sones por TPA nel añu 2009 y del siguimientu con él de festivales y concursos de canción asturiana, empezamos a tener un material de primer mano col que trabayar. Dalgo a lo que se tien d'amestar la bayura de versiones de canciones asturianas que se tienen a mano al traviés de YouTube.

Un material que paga la pena contrastar coles versiones dixitalizaes (alredor de cuatro mil) de les grabaciones de los últimos cien años, dende los cilindros de cera a los medios actuales.

Tou esti material, sobre'l que siguimos trabayando, cuenta cola base en direuto del Concursu de Canción Asturiana Cuenca del Caudal, onde les interpretaciones puen comentase ente los diferentes miembros del xuráu y gracias a ello pudimos contar coles opiniones impagables de maestros cantadores como Luis Estrada o Lolo Cabranes, o maestros gaiteros como Berto Varillas o Jorge Areces. Xunto a opiniones de xente como Javier d'Arroes o Joaquín Pixán, a los que siempre se-yos pue preguntar y tener de referencia.

Asina, a partir de la clasificación citada anteriormente elaborada con motivu de la esposición «L'Asturianada, l'alma d'un pueblu», los estilos tenémoslos an-guaño definíos de la siguiente manera:

Tonaes de la tierra: hestories (romances), xirandiyes, siguidiyes, añaes y otros cantares tradicionales convertíos en canciones asturianas na voz de los cantadores o nos arreglos de los compositores.

A Hestories

*A la mar vanse los ríos
En lo alto'l puertu Ventana
Pastor que tas en el monte
Tengo de subir al puertu
Nun puedo subir al puertu*

B Cantares (siguidiyes, xirandiyes, añaes...)

*A ónde vas a dar agua
Baxaben cuatro ayeranos
Debaxo d'una panera
En el roncón traigo Asturias*

C Tonaes: una serie d'elles qu'arranquen con triada perfecto mayor, arranquen na quinta con tesitura d'octava, tienen tesitura d'octava o usen nota pedal tónica. Que presenten tal heteroxeneidá qu'inda son susceptibles de clasificar.

*Diendo camín de la Pola
Canteros de Covadonga
El puente de Sotu'l Barcu
Soi pastor, nací nel monte*

D Pravianes: dibuxen l'arpeyu mayor con tesitura d'octava y florien per enriba de la dominante.

*Soi de Pravia
Arrea, carreteru
Escurecióme nel monte*

E Catedrales: denominación tradicional pa canciones que tienen la nota pedal sobre la cuarta (que recoyemos al traviés del maestru cantador Luis Estrada).

En el campu de San Roque

Dures: nes que la cuerda ye la dominante.

A Dures simples: la cuerda ye la dominante y la primer cadencia sobre la tercera.

*Adiós llugarín de Pión
Cuando la máquina va / To padre trai escarpinos
Los mineros del Fondón / Carretera de Cualloto
Para castañes, Tremeañes*

B Cabraliegues: la cuerda ye la dominante y la primer cadencia sobre la cuarta y la segunda na tónica

La cabraliega / Hermosa villa de Mieres

C Minereres: la cuerda ye la dominante y la primer cadencia ye la tónica.

Viva la xente minera

D Carreñanes: la cuerda ye la dominante y la primer cadencia ye la segunda.

Muncho me gusta Carreño

E Braves: la cuerda ye la dominante y la cadencia sobre la tercera, llamando na primer llinia a l'aprobación del públicu (¡guo!).

*Amagostasti castañes
Playina la de Xixón
Toca la gaita, gaiteru
Voi pa Llanes, voi pa Llanes
Tienes casa, tienes horru
Hai una llinia a
Yá nun vuelvo más a Granda
La carretera El Pedrosu*

Arrieres: la cuerda ye la tónica.

A Arrieres simples:

Caminito del puertu

B Abaxo y Arriba: la cuerda ye la tónica y faen un blincu d'octava.

*L'aire m'apagó la vela
Cuando Dios fixo la vida
Dicen que tu y yo, morena
Yá-y cayó la fueya al roble*

C Payariegues: la cuerda ye la tónica y faen un blincu mayor d'octava.

*Pasé'l puertu de Payares
 Cuando yo salí d'Asturies
 De la raíz del mazanu
 En la gaita traigo Asturies
 Les cuatro Poles
 Puente de Ribadesella
 A la salida del Sella*

D Xoveínes: nun tienen la cuerda tan clara.

Rubín abaxu y arriba

Soberanes: siguen la estructura de versu 5-8-8, que bien de veces ye un desarrollu particular d'una cuarteta.

A Soberanes:

*Aquellos gües
 Carromateros
 La portillera
 Madrugues tanto
 Soi de Llangréu*

B Soberanes abaxo y arriba: estructura 5-8-8 y esti últimu versu con un blincu d'octava.

A to ventana / Piqué al candáu / Facer un horru

Asturianaes: entendemos que'l quintu estilu, el de les Asturianaes, ye un trabayu de composición o d'arreglu d'una pieza popular, pero siempre sobre una estructura tradicional. Con too, hai determinaes pieces que son verdaderes obres d'autor difíciles de clasificar.

*A la Pipiona
 Al pasar per el puertu
 Anda y señálame un sitiú
 Cuando oigo sonar la gaita
 Soi asturianín
 Si quieres que te cortexe / Coyí d'un artu una flor
 Vite baxar per el monte
 Onde la ñublina posa
 Texedora de Baxu
 La mio neña*

FINAL

Sobre esti esquema de trabayu siguimos analizando canciones asturianas y axudicándoles a dalgún de los estilos. Entendiendo con ello que nun se trata d'una clasificación cerrada sinón que sigue en continuu desendolque.

Como se ve, emplegamos un doble criteriu: gramatical (pa la esplicación de les hestories y les soberanes) y musicolóxicu, siendo susceptibles unes de pertenecer a otres. Sicasí, conscientes de la confusión qu'una clasificación que naz con criterios dispares pue ocasionar, paeznos interesante presentalo asina yá que tien l'aquel de querer mostrar la so vinculación cola terminoloxía tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-BUYLLA, JOSÉ BENITO (1977): *La canción asturiana*. Xixón, Ayalga Ediciones.
- ARIAS, ISMAEL & XAIME GABRIEL ARIAS (1998): *L'asturianada (ensayu sobre la vitalidá d'un xéneru)*. Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.
- BELLMUNT, OCTAVIO & FERMÍN CANELLA (1894): *Asturias*. Uviéu, La Voz de Asturias. Reedición de 2004.
- MINDEN, PIETER (2001): *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Uviéu, Real Instituto de Estudios Asturianos.

TRABAYANDO L'ASTURIANADA

Carlos Rubiera Tuya

Trabayando l'Asturianada quier ser una carril p'averase al xéneru más identitariu de la Música Asturiana al traviés de la vivencia personal del autor; que cuenta la so esperiencia como «cantautor» que s'enfrenta, de magar los años 70 del sieglu pasáu, al retu d'axuntar la tonada de la tierra al so repertoriu.

L'artículu dixébrase en cuatro embelgues: la primera céntrase nes alcordances de la infancia y adolescencia nel mediu rural nel que vivía, onde l'asturianada siguió como cante popular; na toma de conciencia asturianista col surdimientu de Conceyu Bable y nos socesivos intentos d'incorporar la tonada al so repertoriu de cantautor; hasta algamar, por fin, los resultaos granibles que faen posible la triloxía «Asturianaes».

Na segunda embelga fábase de l'asturianada como un cante que requier una técnica vocal esencialmente llírica, mui paecida a lo que pide la llírica culta.

La tercer embelga cinca al tema de les asemeyances con otros cantes populares y, n'especial, apara a refugar el vieyu tópicu de la supuesta asemeyanza ente l'asturianada y el *cante jondo* andaluz.

Per último, fáense seis propuestas d'otres tantes llinies de trabayu cara al futuru, p'algamar «el milagru de convertir l'asturianada, otra vuelta y pa cien años más, nel cante nacional de los asturianos, como lo foi hasta mediaos del sieglu XX».

I. MEMORIA D'UN LLARGU CAMÍN

Enfrentame cola asturianada como cantador y compositor foi xera difícil, al empar qu'apasionante: yera ponese a trabayar con un xéneru tradicional que la mio xeneración, avezada a la música de moda, mayormente estranxera, nun sintiera nin viviera como les anteriores xeneraciones d'asturianos.

Bien ye verdá que la tonada de la tierra tampoco nun yera ayena dafechu a la mio esperiencia auditiva, vital y emocional: criéme mesmamente onde vivo anguaño, en Garbelles de Baxo; un llugar que pertenez a la parroquia rural de

Caldones, al sureste del conceyu de Xixón. Una aldea na que la xente vivía, daquella (años 50 y 60 del sieglu pasáu), calteniendo l'idioma y la cultura popular tradicional del país, de calter esencialmente agrícola y ganaderu: la casería, les vaques, la herba, les pumaraes, la sidra, el maíz, les esfoyaces, la matanza'l gochu, les sestaferies, les andeches, el xuegu los bolos los domingos, la gaita nos díes de fiesta... y les asturianaes.

Tengo sentío cantar asturianaes dende neñu: nos chigres, nes romerías y mesmamente a los paisanos de l'aldea de la que trabayaben pela casería. Bien de veces tengo díu con mio padre a por pación a la pumarada de xunto El Ríu Meredal. Mio padre echaba delante, afalando les vaques cola guiyada al llombu, y yo xubía pal carru y diba ellí sentáu. Camín alantre, mio pá xugaba a los bolos aventando piedres escontra un bolu imaxináu y cantaba *sotto voce*, más qu'al altu la lleva, *Pinchémeme con una espina* y *Arrea carreteru* con voz grave y posao.

Mio padre nun cantaba nada mal, pero nun yera dau a cantar delante de xente, nin tan siquiera nos chigres tomando unos culinos –cantaba pa sigu, como lo fai dacuando'l tordu al tapecer–. Por eso aquel cantar de so yera fondu y esencial: nun había tarima a la que xubir, nin públicu qu'encandilar, nin premiu nengún que ganar. Namás había preste pal cantor y, si acasu, pa dalgún vecín que lu puidiere sentir dende la so heredá.

Lo mesmo facíen otros paisanos de per ellí: de la que llevaben les vaques al agua, de la que segaben pación, ente barallu y barallu, faciendo posa pa descansar un daqué, echaben un cantarín. Yera puru folclor, cantar del pueblu, música vocal del país, un auténticu «cantu nacional» ensin conciencia d'ello.

A los diez años (1966) mandáronme pa Xixón a estudiar el Bachiller; y tuvi qu'avezame a vivir na ciudá. En realidá, como cuasi tola xente rural de la mio xeneración, sufrí un verdaderu procesu d'aculturación: facíenmos creer que la llingua materna (l'asturianu) y la cultura popular tradicional nun teníen valir. La vida nel mediu rural, y la llingua y cultura d'esi entornu, yeren atrasu y prohibú; la vida nel mediu urbanu, y la llingua y cultura dominantes, yeren progresu y bayura. Ello yera tan ansina que, pa que los collacios de Xixón nun se rieren de min por ser de l'aldea y m'acoyeren como otru más, discurrí dici-yos que mio padre yera mecánicu de coches, en cuenta dici-yos la verdá: que la mio familia vivía de les vaques, la güerta y el llagar.

En terminando'l Bachiller Elemental entamé col Superior. Colos collacios del Institutu, rapazos los más d'ellos más urbanos que yo, avecéme a sentir los conxuntos y cantantes de moda que lo facíen n'inglés. Grupos y cantantes famosos per aquel entós que, años dempués, tres d'estudiar música y cantu «de

verdá», pudi valorar y criticar con más sabencia y más rigor: aquella música que mos «vendien» como lo meyor de lo meyor (ehí siguen «los 40 principales» y otros programes de radio y TV haciendo esi llabor d'aculturación) yera lo más d'ello pura «música basura»; tamente como lo que mos siguen echando mayormente anguaño pela radio, la TV y el «filu musical» (nun hai más qu'entrar a cualquier hora nun supermercau pa comprobar la espantible colonización musical del país. ¿Quién lleva la voz escontra tantu enayenamientu y zafiedá?... Naide nun lo fai. La xente, sacantes una curtia minoría con formación musical o enfotao na recuperación cultural del país, vive, de magar los años 70 del sieglu pasáu, acostinando la más fonda incultura musical que se pueda maxinar... Pero nun ye esti sitiü apropiáu pa discutiniu talu; ansina que namái queda anotáu equí).

Foi entós cuando me dio por estudiar: solfa, guitarra, cantu coral... Yera allá pel añu 1972 («dieciséis años tenía /guapos años, gayasperos» diz el cantar). Supi dempués qu'había cantautores que componien y cantaben en gallegu, n'euquera, en catalán. Supi tamién d'una revista nomada *Asturias Semanal*, que mercaba y lleía con munchu interés. Sobre manera de magar entamó asoleyar les fueyes del Conceyu Bable, na seronda del 74, escrites por García Arias, Sánchez Vicente y otros más.

A finales d'esi añu 1974, la xente del Conceyu Bable (inda nun yera una asociación cultural llegalmente formada) entamó unes xornaes de divulgación en Xixón, nel salón d'actos del Institutu que fundara Xovellanos. Y p'allá que fui xunto col mio convecín Xosé M^a García, «El Llábana», bien conocíu nel ámbitu del maxisteriu asturianu y collaborador de *Cultures*.

Dende esos díes venceyéme dafechu al llabor militante de Conceyu Bable y entamé escribir y componer cantares n'asturianu non «diglósicu». El primeru d'ellos, tituláu *Al mio primu*, fícilu nos caberos díes d'esi añu 74 y ye, según paez del críticu Ignaciü Llope, el «cantar fundacional del Nuevu Canciu Astur».

Serálo guapamente; inda que, daquella, yo nun cuntaba meteme a cantautor. Pero los collacios de Conceyu Bable, n'enterándose que tocaba la guitarra y componía, afalábenme a ello y, n'agostu del 75, debuté nel escenariu de La Panerona del Pueblu d'Asturies, nunos recitales que valieron pa echar andar lo que de mano se denomó «Nueva Canción Asturiana» y, darréu, «Nuevu Canciu Astur».

Tando, como taba, venceyáu a l'asociación Conceyu Bable, el mio compromisu foi, dende'l primer momentu, cantar y componer namái n'asturianu (los otros cantautores del Nuevu Canciu caltenien un repertoriu mestu, n'asturianu y castellán); ansina como recuperar cantares de la música popular-tradicional

p'axuntalos al mio repertoriu xunto colos cantares d'autor. Y non namás cantares rítmicos escaecíos, sinón tamién dalguna asturianada.

Darréu, púnxime a estudiar cancioneros asturianos (n'especial el *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana* d'Eduardo Martínez Torner); y fui faciendo cantares nuevos a partir de vieyes melodíes sacaes d'ellí, nun llabor que yo suelo nomar «de recreación». Ansina fueron surdiendo cantares como'l tituláu *Aquella palombina* (grabáu y editáu en vinilu por Conceyu Bable nel 1976) y otros munchos que vinieron darréu.

Pero la tonada de la tierra, el cantu popular más tradicional, nun taba a la mano d'un simple cantautor: nun yera abondo con querer cantar asturianaes, había que saber facelo; había que ser quien a ello. Y los cantautores, inda que quixéremos facelo, nun yéremos quien a ello porque, a dicir verdá, pa cantar asturianaes hai que tener una gran voz (potente y con *fiatto*) y dominar una manera de cantar mui particular; muncho más difícil, por cierto, que les formes de cantar que teníemos naquel entós, más atentes al «pop» o la canción suramericana qu'a l'asturianada.

Por eso ye que, pa min, algamar el tesu l'asturianada costó andar llargu camín. Un camín de vuelta a casa, al cantu más identitariu del país. Un viaxe que, como-y pasó al griegu Ulises pa tornar a Ítaca, llevó bien d'años percorrer. Un viaxe de vuelta nel qu'hebo muncha estorbisa qu'estrincar, muncho qu'estudiar y deprender pa ser quien a empobinar con rumbu ciertu al puertu de destín: una asturianada que, bebiendo na fonte de la tradición, seya p'arrebllagar perriba d'ella pa encontrar esti sieglu XXI con un altor de calidá (lliteraria y musical) que la faiga prestosa pa otros públicos y otros escenarios, amás de los tradicionales del chigre, la romería y los concursos del xéneru; que benditos seyan por facela sobrevivir hasta güeci, pero qu'acasa nun seyan lo bastante pa que sobreviva un sieglu más.

La intención taba ende dende l'aniciu (nel cantar *Aquella palombina*, del 1975, la tercer estrofa cantábase a sonañando una tonada); pero los resultaos grانبles tardaron en llegar. Tará bien facer un percorriú cronolóxicu nel qu'amosar los socesivos intentos d'averase a l'asturianada nel mio llabor de cantador y compositor:

1975.- Compongo'l cantar entituláu *Aquella palombina*, a partir del que Torner recueye col número 193 nel so cancioneru.

Foi publicáu nun single de vinilu nel 1976 por Conceyu Bable y, n'otra versión, en 1981, nel LP *Pasín a pasu*. La tercer estrofa del cantar faise a manera de tonada tradicional; pero nin el timbre vocal nin les modulaciones y melismes (les «vueltes») van col xeitu que requier l'auténtica asturianada.

1977.- Compongo'l cantar entituláu *Barcu veleru*, publicáu nel LP *Barcu Veleru*, nel añu 1984. El cantar ta compuestu a manera de tonada nueva, con estrofes de testu breve y una melodía bastante bien ideada. La voz, ensin embargu, inda nun da un rexistru netu d'asturianada.

1985.- Compongo'l cantar entituláu *Camín del Norte*, publicáu nel LP *Camín del Norte* nel añu 1986. Lo mesmo que l'anterior, ye un cantar compuestu a costafecha como tonada nueva, con cuatro estrofes de tres versos caúna y una melodía de fraséu llargu y agudos difíciles d'algamar.

1989.- Grabo la perconocida asturianada *Tengo de xubir al puertu*, harmonizada pa pianu por René de Coupaud según les mios indicaciones; nuna versión revisada col envís d'algamar una pieza «canónica» dende'l puntu vista gramatical y lliterariu.

Publicada nel LP *Emigrantes*, nesi mesmu añu 89, esta grabación precursora ye un finxu de referencia nel llabor d'anovación de l'asturianada y afita, con bien d'años d'adelantu, los criterios xenerales que van siguise nel repertoriu de la triloxía *Asturianaes*.

1992.- Grabo'l cantar tradicional entituláu *Ñublina*, nuna versión llírica orquestada por Daniel Berrueta pal CD colectivuu *Asturias de mis amores I*, asoleyáu nesi añu.

Grabo tamién, pa esi mesmu CD colectivuu, una nueva versión de *Tengo de xubir al puertu*, con orquestación d'Ilia Goldfarb siguiendo la partitura aviada nel añu 1989 por René de Coupaud.

1993.- Compongo la versión «recreada» de la perconocida asturianada *Arrimadín a aquel roble*, revisando la lletra tradicional («arrimadito a aquel roble», nes versiones más acreitaes) y escribiendo una segunda estrofa que xustifica'l *Da Capo* y la vuelta al estribillu.

Grabada con harmonización pa pianu de Gabino Antuña y publicada nel CD *Viaxe al Silenciu* (2002), esti cantar amuesa una fórmula d'anovación de l'asturianada tradicional que va siguise en delles pieces más de la serie *Asturianaes*.

1994.- Compongo la versión «recreada» de l'asturianada tradicional *Ayer díxome to padre*, revisando la lletra y escribiendo una segunda estrofa, de manera asemeyada a como fici n' *Arrimadín a aquel roble*. Con harmonización pa pianu de Gabino Antuña, espublizóse tamién nel CD *Viaxe al silenciu* (2002).

1998.- Compongo'l cantar entituláu *Vengo de la Buelna, madre*, n'homenaxe a los siete escolinos de Colombres qu'esi añu perdieron la vida n'accidente de carretera diendo pal institutu de Llanes. Publicada tamién nel CD *Viaxe al silenciu* (2002), ye una pieza mui trabayada, a mediu camín ente'l *lied* clásicu y

l'asturianada, qu'avanza camín de l'asturianada d'autor que voi tardar aínda tres años en llograr.

2001.- Compongo l'asturianada titulada *Pa Manolo Quirós*; una pieza qu'amuesa toles carauterístiques de lo que pue ser un nuevu repertoriu d'asturianaes qu'arriqueza'l tradicional ensin desaverase d'elli no esencial: lletra qu'axunte cualidá poética y correición llingüística; melodía dafechu orixinal que, siguiendo modelos propios de la tonada tradicional, permita tamién dalgún xiru novedosu; interpretación vocal qu'axunte los recursos propios del cantu académicu (vocalización, fraséu, *fiatto*) a los del cantu popular asturianu (apoyatures, melismes, portamentos, matices); instrumentación qu'axunte instrumentos tradicionales (gaita) con otros que s'asocien xeneralmente a la música culta (pianu, violonchelu) y que, sicasí, yá s'emplegaren p'acompañar l'asturianada polos grandes mayestros asturianos del sieglu pasáu (Torner, Baldomero Fernández, Fidel Maya, Rodríguez Lavandera, etc.).

Pa Manolo Quirós foi publicada tamién nel CD *Viaxe al Silenciu* (2002) y, nuna versión más llograda en tolos aspectos, nel CD *Asturianaes* (2007), con harmonización pa pianu, violonchelu y gaita de Gabino Antuña y Carlos Rubiera.

2005.- Compongo l'asturianada *Yá nun van a la Camocha*, publicada en 2006 nel CD *Canciones de Xixón*. Con una melodía relativamente simple y fácil de cantar, trata una temática actual y urbana, referente a la decadencia económica del conceyu de Xixón nesa dómina.

2006.- Por encargu de la Fundación Municipal de Cultura de Xixón, en collaboración cola Asociación d'Intérpretes de la Canción Asturiana-AICA (de la que fui impulsor xunto con Mariluz Cristóbal y Horacio Huerta) pronuncié una conferencia nel salón d'actos del Antiguu Institutu Xovellanos na que formulé lo que, al mio paecer, yeren les premises teórico-musicales básiques pa trabayar nel campu de la tonada tradicional o asturianada col envís d'anovar y actualizar el xéneru.

A lo llargo la conferencia, y en collaboración cola cantadora Mariluz Cristóbal, interpreté delles asturianaes, tradicionales y de nueva creación, feches conforme a los criterios que diba formulando. Nel coloqui u col que finó la conferencia, delles persones venceyaes a la música tradicional presentes ente'l públicu (n'especial el gran constructor-anovador de la gaita Alberto Velasco) animáronme pa que fuere yo mesmu'l qu'aniciare la xera d'anovar l'asturianada, revisando'l repertoriu tradicional conforme a los criterios formulaos y componiendo nueves pieces qu'enancharen musical y lliterariamente'l repertoriu del xéneru.

Y esi foi l'aniciu del trabayu sistemáticu cola asturianada que me llevó a grabar y publicar, un añu dempués, el CD *Asturianaes* (2007); un CD nel qu'axunté doce pieces (seis tradicionales y otres tantes d'autor) ente les que tán les yá publicaes en discos anteriores: *Tengo de xubir al puertu* (1989), *Arrimadín a aquel roble* (1993), *Ayer díxome to padre* (1994), *Pa Manolo Quirós* (2001) y *Yá nun van a La Camocha* (2005); xunto coles versiones de les tradicionales *Texedora de Bayu* (2007), *Si a to puerta pica y llama* (2007) y *Arrea carreteru* (2007); ansina como les d'autor entitulaes *Morenina de Caldones* (2006), *Qué alluendi tas, amante* (2006), pa la voz de Mariluz Cristóbal; *Cuando salí de Cabrales* (2006) y la dialogada *Nun m'esperes* (2007).

Ello ye que'l CD *Asturianaes* foi perbién acoyíu pola crítica especializao y pol públicu en xeneral; inclusive pol públicu de la tonada más tradicional. Animéme entós a siguir trabayando l'asturianada; y nel añu 2010 grabé un segundu CD con dos pieces de gaita orixinales y ocho asturianaes: les versiones de les tradicionales *Pinchéme con una espina* (2007), con segunda estrofa y estribillu nuevos; *Caballu al verde* (2008), con una segunda estrofa nueva; *A La Pipiona* (2009), según la partitura orixinal de Rodríguez Lavandera, y *Carretera d'Avilés* (2009); xunto coles asturianaes de nueva creación *De Les Piragües del Seya* (2007); *Carretera abaxo va* (2007); *Vengo de L.laciana* (2007) y la *Suite del amor escuro* (2009) compuesta de tres pieces: la popular-tradicional asturiana *Al señor cura de La Piñera*, l'asturianada orixinal *Al molín voi de nueche* y l'añada del compositor italianu Lorenzo Perossi *Duérmete, duérmete* vertida por mi al asturianu.

La publicación d'*Asturianaes II* retrasóse hasta finales del 2015, por causa de la dedicación esclusiva al cargu de conceyal d'Educación, Cultura y Fiestes de Xixón; y la presentación oficial del trabayu fizose a primeros del 2016 con un concertu nel Teatru Xovellanos el 14 de febreru d'esi añu.

De magar entós, caltengo la intención de completar la triloxía *Asturianaes* con un tercer CD y, acasu, con un llibru que recueya esta llarga y apasionante experiencia de «trabayar l'asturianada».

2. L'ASTURIANADA, UN CANTE LLÍRICU POPULAR

Dicíalo al escomenzar esti ensayu: «enfrentame cola asturianada, como cantador y compositor, foi xera difícil al empar qu'apasionante». ¡Y vaya si yera difícil, pa un cantautor de los años 70 y 80, enfrentase cola asturianada! Non

namás difícil: yera cenciellamente imposible cantar asturianaes con un mínimu de prestancia teniendo, como yera'l casu, la formación musical y vocal d'un simple cantautor.

Los cantautores sabíemos componer cantares rítmicos, con lletres llargues, mayormente bien tresnaes, y melodíes relativamente fáciles de cantar. Cantares que nun precisen d'unes facultaes vocales como les que requier l'asturianada: voz redondo y potente, *fiatto* p'aguantar fraseos llargos con notes calteníes sol *vibrato* y cadencies cuayaes d'apoyatures y melismes, vueltes y revueltes, que-y dan a l'asturianada esi tastu étnicu, esa identidá de cantu popular-tradicional siendo, a la mesma vez, un cantu esencialmente llíricu, técnicamente mui asemeyáu a la llírica clásica o llírica culta.

Por dalgo sería qu'Eduardo Martínez Torner llamó al so cancioneru *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana*. Por dalgo será tamién qu'otros músicos cultos d'a primeros del s.xx (Baldomero Fernández, Fidel Maya, Rodríguez Lavandera, Manuel del Fresno, Anselmo González del Valle, Amalio López, etc.), trabayaron coles asturianaes, tresnando papeles pa voz y pianu; mesmo como lo fixeren los románticos europeos (Schubert, Brahms, etc.), con bien de partitures pa voz y pianu (los *lieder*) inspiraes en vieyes melodíes y cantos populares de los sos países.

Ansina ye: l'asturianada ye un cantu popular-tradicional que requier una técnica vocal mui asemeyada a la de la llírica culta; esa que la xente suel asociar cola ópera, (inda que non namái na ópera s'emplega; tamién la zarzuela, l'oratoriu, el *lied* requieren d'esa técnica vocal).

Nun falo por falar: nos estudios de cantu que cursé nel Conservatoriu Profesional de Música de Xixón, tuvi que cantar partitures de della dificultá técnica y musical; pieces de zarzuela, *lieder*, oratorios y aries y dúos d'ópera de los grandes clásicos europeos. Dalgunes, de la máxima dificultá técnica pa la voz de barítonu llíricu, que ye la mio voz. Y ello ye que dalgunes asturianaes que grabé (*Arrea Carreteru*, *Si a to puerta pica y llama*, *De les Piragües del Seya*, *Carretera d'Avilés*, por exemplu) puen oldease guapamente, en dificultá vocal, a les pieces más difíciles qu'un estudiante de cantu de los cursos superiores tenga qu'enfrentar. Voz sano y redondo, potencia, *fiatto*, impostación... Ensin eses cualidaes vocales (amás del timbre y gustu musical) nun se puen cantar bien asturianaes; como tampoco nun se puen cantar aries de Bellini o *lieder* de Brahms.

3. L'ASTURIANADA Y OTROS CANTES POPULARES

Y yá que tamos falando de l'asturianada y la técnica vocal, nun tará de más terciar nun discutiniu que vien de cuantayá: ello ye la supuesta asemeyanza del cante asturianu col *cante jondo* andaluz.

José Benito Álvarez Builla, nel so meritable llibru *La Canción Asturiana* escribió a propósiu d'esi tópicu lo siguiente: «[...] existe una extraña e inquietante semejanza entre la canción asturiana y la andaluza, entre la asturianada y el *cante jondo* [...]» (Álvarez Builla, 1997: 47). Y más p'alantre: «[...] se registran similitudes realmente notables con otro estilo popular español también muy característico y evolucionado: el llamado *cante jondo* andaluz [...]» (Álvarez Builla, 1997: 151).

Más de recién, Manuel Fernández y González («Manuel de Cimadevilla», «El Nietu Celo Xuan») acuéyese al tópicu y escribe lo siguiente: «La tonada tradicional mantengo que es un palo del *cante jondo* y solamente puedo basarme en el argumento gráfico de que un día que tuve la suerte de visitar una taberna andaluza en Arcos de la Frontera había un hermoso árbol azulejado (sic) del cual salían todas las ramas-palos del *cante jondo*. Uno de ellos era *La Praviana*».

Los flamencólogos, bien a la escontra, dicen que *La Praviana* ye un cante aflamencáu d'orixe asturianu, y non un auténticu palu del *cante jondo* andaluz. Manifestar, entós, que «la tonada tradicional es un palo del *cante jondo* andaluz», como fai «El Nietu Celo Xuan», ye cosa surdida d'esi fondu complexu d'inferioridá cultural que padecemos cuantayá los asturianos y que nos fai ver lo nuestro siempre más nuevo y ruino que lo del vecín.

Álvarez Builla, pela cueta, ta convencíu de que «la asturianada es una forma de manifestación musical rabiosamente autóctona que se deriva directamente de una tierra determinada que es Asturias» (Álvarez Builla, 1997: 151). Pero, pa refugar el tópicu de l'asemeyanza col *cante jondo* andaluz, qu'almita nel so estudiu (recoyendo opiniones yá formulaes en parte por Manuel de Falla y Federico García Lorca), tira d'argumentos de calter más psicolóxicu o emocional qu'estrictamente musicales. Y escribe: «El *cante jondo* es fundamentalmente la inmersión en la soledad, la canción de la soledad del hombre, de su ensimismamiento. En cambio la tonada asturiana es la canción del extrovertimiento, del desbordarse sobre todo cuanto rodea la experiencia humana.» (Álvarez Builla, 1997: 155).

Llamativamente, paez que naide nun cayó na cuenta d'un aspectu central dafechu, estrictamente musical, que fai que l'asturianada y el *cante jondo* andaluz

seyan cantes bien distintos y hasta escontraos. Esi aspectu ye la técnica vocal propia de caún d'ellos: asina, mientras l'asturianada requier una técnica vocal esencialmente lírica, que relluma nuna voz potente, sano y con una llamativa cualidá d'impostación natural (yá Torner destacó esa cualidá al titular el so cancioneru «de la lírica popular asturiana»), el *cante jondo* andaluz nun requier d'esa técnica de respiración y emisión de tipu belcantista. De fechu, reputaos cantadores de flamencu (Camarón, Enrique Morente, por exemplu) amuesen una voz roto, enfermo, técnicamente disfónico, colo que diba ser imposible cantar una asturianada con un mínimu de prestancia.

Ciertamente, pa un cantador d'asturianaes, carecer d'una enfermedá crónica de la voz (nódulos o pólipos, por exemplu) supón retirase dafechu de los escenarios. Inda más, cuando un cantador o cantadora d'asturianaes amuesa'l más mínimu síntoma de disfonía (cuando la so voz «raya») sabe que nun tien nada que facer delante los esixentes xuraos de los concursos del xéneru.

Ye cierto que munchos cantadores de tonada (xeneralmente, solo les voces más agudes, los tenores líricos y llixeros) fueron aficionaos a cantar pieces flamenques («El Presi», por exemplu, empezó la so carrera como cantador flamencu). Pero solíen facelo imitando a los cantadores flamencos de voz más sano (Antonio Molina, Pepe Pinto, etc.), esquivando estilos más axitanaos, de voz rayao, tipu Camarón.

Podemos axuntar a lo yá dicho d'elles observaciones relatives al calter d'entrambos cantes (el *jondo* abulta un cante mayormente triste, amarguráu, doliente; demientras que l'asturianada rescampla como un cantar más contentu, estrovertíu y, tolo más, señardosu o nostálxicu); pero estes carauterístiques, yá cincaes por Álvarez Builla y otros estudiosos que lu siguieron o precedieron, son argumentos menores en comparanza cola cuestión de la técnica vocal que, como yá dixi, por sí mesma estrema la tonada asturiana del *jondo andaluz* como xéneros radicalmente distintos y, na práctica, hasta incompatibles pa un mesmu cantador; sobre manera si ye de la cuerda de les voces graves (barítonu o baxu cantante), que son les más apreciaes na asturianada tradicional masculina («Cuchichi», «Xuacu'l de Sama», «Xuanín de Mieres», Jorge Tuya, etc.).

Ensin salir de les llendes territoriales del actual Estáu español, tengo pa min que la manera de cantar de los aragoneses y los canarios (la so técnica vocal tradicional) aseméyase abondo más a la de l'asturianada que la manera de cantar que tienen los andaluces nel so cante; inda que la «jota» aragonesa y la «isa» y la «folía» canaries seyan cantes bien distintos de l'asturianada.

L'estudiu comparativu de l'asturianada y los xéneros vocales populares d'otres tradiciones musicales ta en pañales. Poco se fexo nesi sen de forma sistemática y con criterios musicolóxicos (estudiu de cadencies, tonalidaes y modalidaes, formes estrófiques, técnica vocal de los cantadores, etc.) Nin tan siquiera se fexo esi estudiu comparativu, que yo sepa, ente l'asturianada y la «montañesa», esi xéneru hermanu que pervive nes tierres del suroeste cántabru, como La Liébana y Altu Campoo.

Un caberu apunte tocante estes cuestiones d'asemeyances: tando nel Festival Intercélticu de Berlín nel añu 1980 (festival nel que participó una delegación asturiana na que taben los cantadores de tonada Silvino Argüelles y «L'Abogáu»), la folclorista escocesa Dolina McDonald, al sentilos cantar, comentóme a la oreya qu'en delles isles del norte d'Escocia había unos cantos populares mui asemeyaos a los nuestros y añadió con admiración: «pero los asturianos canten muncho meyor».

Con too, inda que l'estudiu comparativu de l'asturianada y otros cantes populares españoles y europeos podía apurrir datos interesantes, yo toi con Álvarez Builla en que l'asturianada ye un xéneru musical autóctonu, propiu y orixinal del nuestro país. Un cante popular-tradicional que llegó a los nuestros díes porque ta fundamente enraigónáu na cultura popular-tradicional del pueblu asturianu; una cultura que sobrevivió y sobrevive, milagrosamente, a la presión aculturadora de la Castiella imperial, primero; a les modes que mos traxo la industrialización, dempués; y a la descomanada presión aculturadora de la radio y la televisión (non asturianos) qu'esparden a toes hores per uquier la cultura (o incultura) musical anglo-americana, dende la Segunda Guerra Mundial y, n'especial, nes últimes décadas.

4. PROPUESTES

Por eso ye que, inda que seya interesante indagar nos oríxenes de l'asturianada (posiblemente medievales, venceyaos a la tradición de los gaiteros-cantadores que percorríen el Camín de Santiago) y nes asemeyances y diferencies con otros cantes populares españoles y europeos, lo qu'importa agora ye'l presente y el futuru del nuestro cante nacional: qué facer pa que l'asturianada vuelva ser un xéneru musical conocíu, apreciáu, valoráu y cantáu pol pueblu asturianu (como lo yera hasta los años 30 del sieglu pasáu); y conocíu, respetáu y apreciáu más p'allá les llendes del nuestro país; talo como fuimos quien a facer cola música asturiana de gaita, o col nuevu folk, nes caberes décadas.

Pues bien, xustamente mirando pal milagru cultural que supón pasar de la situación de la música de gaita asturiana a principios de los años 70 del sieglu pasáu a la situación actual (miles de gaiteros bien formaos, bandes de gaiteros, apreciu mayoritariu a la nueva música de gaita, difusión internacional de la música de gaita asturiana, estudios reglaos de gaita nes escueles de música tradicional y nos conservatorios de música, etc.), al mio paecer l'espoxigue de l'asturianada pasa por trabayar amodo nes siguientes estayes:

4.1. *Reconocimientu del valir cultural de l'asturianada*

Ye menester reconece-y a l'asturianada'l so gran valir cultural, non solo pol so calter de cante popular-tradicional, sinón tamién pol so valir intrínsecu como xéneru musical-vocal únicu, poles sos cualidaes estético-musicales y poles sos potencialidaes. L'asturianada bien podía llegar a ser la principal seña d'identidá de la música asturiana cara al mundu, como lo ye'l flamencu de la música andaluza o'l fado de la portuguesa.

Nesi sen, la declaración de l'asturianada como Bien d'Interés Cultural pol Principáu, d'Asturies (Decretu 32/2015, de 7 de mayu; bopa del 15/5/2015) ye un primer pasu al que tienen de seguir otros munchos nesti sen.

4.2. *Perfeccionamientu del instrumentu*

L'espoxigue actual de la música de gaita foi posible, ente otres coses, porque los gaiteros y constructores de gaita trabayaron mucho y bien nel perfeccionamientu téunicu del instrumentu.

Nel casu la tonada, l'instrumentu ye la voz de los cantadores: fai falta pasar del cantador autodidacta (que, teniendo bona voz, depriende un determináu repertoriu d'asturianaes «d'oyíu», sintiendo cantar a otros o escuchando grabaciones de los «clásicos») al cantador que salga al escenariu con una formación vocal y musical suficientes.

Respiración, emisión, impostación, afinación, midida, fraséu, gustu musical y estéticu..., son aspectos básicos del cantu qu'un cantador d'asturianaes tendría que conocer y dominar. Pa ello, fai falta disponer d'escueles de tonada con maestros cualificaos: nun val qu'un «campeón» de tonada, ensin formación musical nin vocal, ponga escuela a neños o mozos con bona voz; ente otres razones, porque esi desconocimientu pue ser causa direuta del estropiciu les voces nueves, al faceles cantar fuera la so tesisura, o forzándoles n'otros aspectos como la intensidá o'l tiempu de fonación intensiva.

Lo mesmo que la gaita, l'asturianada tien de llegar a les escueles de música tradicional y los conservatorios de música del país con un programa d'estudios reglaú, que capacite musical y vocalmente a los cantadores pa interpretar con prestancia un repertoriu ampliu y variáu, de pieces tradicionales y de nueva creación; non solo «a capella» o con acompañamientu de gaita, como ye tradicional, sinón tamién al pianu y con grupos instrumentales más amplios.

4.3. *Recuperación y revisión del repertoriu tradicional*

Fai falta recuperar pieces del repertoriu tradicional de l'asturianada que raramente s'escuchen a los cantadores. Pero, amás d'eso, hai qu'atrevese a revisales con güeyu críticu y, si llega'l casu, a desechales.

Como en tolos xéneros, nun ye oru tolo que relluz: nel repertoriu tradicional de l'asturianada podemos atopar pieces perguapes; pero tamién munches otres que nun tienen nengún valir artísticu por ser, en muchos casos, melodíes-tipu de cantares vieyos, a les que se-yos punxo una lletra nueva que nun algama un mínimu de dignidá.

Pero, amás d'eso, inclusive nes pieces más valioses hai menester trabayar con güeyu críticu; revisando y corrixendo cuestiones llingüístiques mui evidentes y tamién defeutos d'execución vocal que s'alvierten inclusive nos cantadores más acreditaos; deficiencias interpretatives que, les más de les veces, reproducen los cantadores actuales al «copiar» a los clásicos.

4.4. *Crear un «corpus» de pieces canóniques de l'asturianada*

Un corpus coles sos correspondientes partitures pa voz y pianu y grabaciones modelu; pieces de referencia pa los nuevos cantadores y que valgan como material d'estudiu nes escueles de tonada y nos conservatorios. Estes pieces han tar esbillaes y revisaes con criterios musicales, lliterarios y pedagóxicos por persones cualificaes en música y cantu, llingua y lliteratura y enseñanza musical reglada.

4.5. *Agrandar el repertoriu de l'asturianada*

Incorporar nueves composiciones que nun seyan solo nueves lletres aplicaes a melodíes-tipu, como se tien fecho delles veces. Han ser pieces con música y lletra orixinales; pieces que, calteniendo los rasgos esenciales de l'asturianada tradicional (nos sos diversos «palos» o estilos, non namás la clásica tonada brava

del «guo»), arriquezan l'ámbitu melódicu, tonal, instrumental y armónicu de l'asturianada, mirando nun cayer en mestures que lo desnaturalicen dafechu y lo faigan irreconocible como asturianada.

4.6. *Algamar nuevos públicos*

Pa ello habría que profesionalizar les actuaciones, les grabaciones y les ediciones; esparriendo y prestixando'l xéneru dientro y fuera'l país; col envís de convertir l'asturianada n'otra seña más d'identidá de cara al exterior, como lo ye l'idioma, la música de gaita, la sidra o la fabada.

Dexo equí esti apunte d'un programa mínimu de trabayu pa los próximos años; un programa que, ampliáu, ameyoráu y lleváu alantre, podría facer el milagru de convertir l'asturianada, otra vuelta y pa cien años más, nel cantu nacional de los asturianos, como lo foi hasta medios del sieglu XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BULLA, José Benito (1997): *La Canción Asturiana*. Uviéu, Ayalga Ediciones.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (2010): *La edad de oro de los cantautores asturianos*. Uviéu, El Cantandero del Urogallo.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1971): *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana*. Uviéu, IDEA.

L'ASTURIANADA. EL CANTAR DEL CISNE

Héctor Braga

ENTAMU

Cuando me convidaron a facer un testu sobro l'asturianada, paecióme una bona oportunidá d'ufiertar datos oxetivos dende la mio esperiencia. Ensin dibuxar pentagrames, afitar sistemes melódicos, cuntar vezos ornamentales y otros detalles téunicos (propios d'otru tipu de trabayos), barrunté que yera una bona ocasión d'asoleyar los finxos hestóricos del xéneru (oríxenes, cancioneros, grabaciones, concursos, etc.) y face-y algamar al llector una conocencia mínima del tema.

Llevo bien d'años venceyáu a l'asturianada, primero como intérprete *campeón* de los concursos del ramu, llueu como investigador (faciendo la mio tesis doctoral sobro'l xéneru), tamién como coleccionista (la mio biblioteca dixital triplica los fondos asturianos de la Biblioteca Nacional de España) y como artista ye conocío que trabayo algamando nuevos escenarios pal so desendolcu artísticu.

Con esti bagaxe vital prestábame espeyar nesti artículu divulgativu delles claves coles qu'atalantar la so situación actual, y quiciabes acolumbrar un futuru que –na mio opinión– preséntase bien negru y d'ehí'l subtítulu: el cantar del cisne.

ESTÁU DE LA CUESTIÓN

Vamos resalvar les circunstancies adverses y cuidando que tampoco partimos de cero. Va sieglos que l'asturianada ye banda sonora de la xente asturiano. Nel campu, na mar, nes industries, chigres, romeríes o na intimidá del llar. La xente canta dende tiempu inmemorial y el repertoriu tradicional ye abultáu y bayurosu. N'Asturies los meyores cantores algamen sonadía, grabaron discos y pueden atopase cais al so nome nes ciudades y pueblos del país. Por eso rescampla que tea sistemáticamente alloñáu de les instituciones académiques y les enseñances reglaes. Curiosamente, lo mesmo que la llingua de nueso, l'asturianu.

Ye verdá qu'anguaño hai televisión autonómica, circuitos subvencionaos, concursos de cantar con xueces y comisarios... Pero cuando los grandes diccionarios musicales del mundu (Garland, New Grove, etc.) nun dediquen una sola llinia a l'asturianada, atalanto qu'habiemos de replanteganos l'escasu índiz d'impactu d'esi *prime time* rexonal y camudar l'aldu p'arriquecer el repertoriu y ameyorar artísticamente.

L'asturianada ye un gran campu musical ensin derromper, un terrén virxe que pocos investigadores visitaron. Nel ámbitu científicu nun hai trabayos especializaos y na murnia bibliografía sobro'l tema abonden publicaciones que, anque nun vamos nega-yos el so méritu y probable utilidá, lo cierto ye que nun contribúin a les grandes necesidaes que la conocencia de l'asturianada demanda.

Por exemplu, nun hai una base de datos fiable d'intérpretes documentaos na prensa hestórica (dexando al marxe xuicios de valor), nun hai un catálogu de toles grabaciones clásiques (1902-1956) y tampoco hai una clasificación de los temes con criterios musicales. Tamién podríen nomase palos o tipos d'asturianada, siguiendo la so música y melodía. Porque tamos falando de música, ¿nun ye asina?

LO QUE YE L'ASTURIANADA

Falar de l'asturianada ye falar del xéneru tradicional más vanceyáu al país dientro y fuera de les llendes qu'anguaño tien Asturias. Si un estranxeru visita'l Principáu y nagua por algamar una bona conocencia de la so música tradicional, cualquier persona falará-y de la gaita, del tambor, de la cordión diatónica, de la gaita rabil, la bandurria o les dances y bailles típicos. Agora bien, si esi visitante entruiga por canciones asturianas, namás habrá una rempuesta.

La canción tradicional individual –nomada asturianada– ye un xéneru musical cabezaleru d' Asturias, y toparáse delles vegaes citáu xénericamente como *tonada* o *canción asturiana*. Hestóricamente y dende un puntu de vista llingüísticu, la espresión *asturianada*¹ nun ye nueva porque apaex nel primer quartu'l sieglu XIX vanceyada a les coses del país.

[...] si Dios quiere, aunque no sea mas, que como el asturiano. Sí sabrá V. esta asturianada.

El Látigo Liberal (Madrid, 1821. N. 8: 4)

¹ D'equí p'abaxo ensin cursiva.

Coles mesmes, el términu vien referíu na prensa incontables vegaes, prueba del so usu habitual ente'l pueblu:

En la noche del sábado último, y servida por el Bar Noreñense, ofreció á sus numerosos amigos una suculenta cena, para despedirse de la vida de soltero, el popularísimo é inimitable cantador de «asturianadas», Gervasio Huergo «El Frayón».

El Noroeste (Xixón, 29 de setiembre de 1921: 5)

A los que nun sían aficionaos al xéneru –nin tan siquiera melómanos– pero sepan de música, vamos dici-yos que l'asturianada tien un xeitu de facese mui concretu: trátase d'un cantu con ritmu llibre col pulsu rítmicu marcáu al traviés de la dicción del testu, mientras los cantantes faen muncha y mui variada orniamentu. El nivel de preparación técnica de la voz ye mui altu y el volumen de los temes suel ser eleváu. La so duración ye corta (unos tres minutos de media) y cántase en solitariu, cola voz desnuda, magar que dos cantores puedan facer davezu temes dialogaos (tipu entruiga-rempuesta), a dúu (cantando al unísonu n'altures melódiques distintes) o que s'acompañe con dellos preseos musicales –sobro too la gaita– p'arriquecer les melodíes y da-yos interés musical a los temes.

DENDE LOS ORÍXENES HASTA 1833

Magar que'l ser humanu canta dende la nueche de los tiempos, ye obvio que nun pue establecese un orixe míticu y fundacional pal cantar popular nel norte peninsular. Pero sí pueden señalase finxos na so práctica. Nel arte asturianu del sieglu IX (Cuadriello, 2002: 120) y nes cróniques hestóriques sobro'l Reinu d'Asuries fundáu nel sieglu VIII (Sánchez Albornoz, 1972, II: 94) esiste información sobro la música del momentu. Magar que los primeros documentos sobro la presencia nel templu d'elementos autóctonos como la gaita daten de 1612 (Martínez Zamora, 1989: 309), ye importante tener en cuenta que'l preséu yá apaez na iconografía románica del sieglu XIII (Cuadriello, 2002: 130).

La iconografía documenta instrumentos musicales pero'l desusu de la notación escrita traxo la oralidá na tresmisión musical dende'l mundu antiguu, y esta dómina nun ye esceición. Sieglos dempués y mientras la Baxa Edá Media Cristiana, la escasa música escrita qu'atopamos ye llitúrxica. De la popular nun sabemos nada, sacante que delles vegaes pudieren amosase melodíes del pueblu a lletres relixoses.

Cuidando que la ilesia nunca dexó d'emitir normes pa estandarizar la música nos cultos, poro, podemos entever una gran irregularidá dende la definitiva abolición del ritu hispánicu nel sieglu XI, momentu en que'l gregorianu s'impón na península gracies al espardimientu de los llibros garantizaos por Roma. Dende entós dalgunes mises cantaes llograron gran caláu popular na xeografía asturiana. ¿Cómo ye posible que, nuna sociedá esencialmente ágrafa, la música llitúrxica aportare a tantos llugares, a pequeños templos, villes, aldegues y ermites aislles? La rempuesta ye obvia: por cuenta de la tresmisión oral.

Na interpretación popular de la lliturxa musical tenemos una escelente oportunidá p'atalantar delles pautes del primitivu cantar tradicional, d'orixe insondable. Hai especialistes qu'asitien el procesu d'hibridación ente la música llitúrxica y los cantares locales nun prudente sieglu XVI, por soceder nesti momentu la configuración final d'obres como la conocida *Misa d'Angelis*, práutica que se caltién na actualidá en delles variantes.

Todo hace suponer que si una de las fuentes principales de la «Misa asturiana de gaita» data de los siglos XV-XVI [...] el proceso de hibridación que conduce a un producto distinto sólo podría haber arrancado del siglo XVI, como muy atrás» (Medina, 2012: 59).

Nun pue negase que'l pueblu llanu tendría un estilu propiu de cantu popular –antepasáu de l'asturianada– como poco dende'l sieglu XVI. Y esti ye un bon aniciu pa investigar l'asturianada y los sos antecedentes, xera mui abegosa pola escasa documentación al respetive y porque'l verdaderu protagonismu nel so espardimientu per tresmisión oral y dende los alboreceres del Reinu d'Asturies ye d'arrieros, carromateros, pastores, llabradores, pelegrinos...

Dicen los carromateros cuando van al puertu arriba: ¡Arriba mula gallarda, arriba gallarda, arriba!²

Dientro de la so basta heteroxeneidá, la hestoria del folclor musical asturianu ye una crónica de supervivencia yá que siempre tuvo que sortiar constantes ordenances de l'autoridá escontra del so disfrute poles clases populares. Estes prohibiciones yeren davezu promulgaes por instituciones eclesiástiques y atópense estremaes nel tiempu de manera repitida (lo qu'amuesa'l so fracasu):

² Enrique Cienfuegos «Quin el Pescador». Grabación en discu *Odeón* n^o 182.447, asoleyáu en 1929.

Y porque en algunas partes de este nuestro Obispado hai la mala, y perniciosa costumbre de juntarse por las noches en casas particulares mozos, y mozas à lo que llaman Filandones, fogueras y otras semejantes, de que se siguen muchos perjuicios y pecados [...]; por tanto prohibimos generalmente dichas juntas, y Filandones [...] (González Pisador, 1786: 119).



Filandón en Monesteriu d'Ermu. Luis Álvarez Catalá (1872). Col. Muséu de Belles Artes d'Asturies.

Esi enfotu de los altos estratos sociales por tarazar la práctica popular del cantu ye denunciáu con durez pol mesmu Gaspar Melchor de Jovellanos:

El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha extendido hasta las más ruinas aldeas reglamentos que apenas pudiera exigir la confusión de una corte; y el infeliz gañán, que ha andado sobre los terrones del campo y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar ni entonar un romance á la puerta de su novia (Jovellanos, 1792: 492)

Estos pilancos hicieron que, nun momentu dau, la xente treslladare de cutiu y fuera del so contestu parte del repertoriu tradicional de cantares del ciclu añal,

de danza, de trubiecu, de ronda, del ciclu festivu, etc. pa entonalu en solitariu. En llibertá. Nel mundu rural astur, toles actividaes llaborales (agricultura, arriería, ganadería, alzada) tán condicionaes pola orografía'l territoriu. Nesi ámbitu adversu, el cantar individual ayudaría a sobrellevar la rudez del trabayu y d'ehí la so puxanza. Esi estilu de cantar individual –el más directu antepasáu de l'asturianada– vendría evolucionando y tresmitiéndose oralmente dende siquier el sieglu XVI igual qu'otros fechos musicales yá referíos, como'l llitúrxicu, y otros preseos yá inxertos na tradición del país, como la gaita.

Dende entós son munches les asturianaes a les que se fai referencia en publicaciones escrites. El casu más antiguu ye *Lo meyor del mundu Europa*, un cantar bien vixente nel repertoriu y grabaciones de cantores d'anguaño:

Aquellos que no han visto el mundo más que por un ahujero, se les puede disimular qualesquiera falta de conocimiento en materia de hecho [...]. Añada vuesa merced lo de aquel Asturiano probando que Pravia era lo mejor del mundo en esta quarteta: Lo mejor del mundo Europa / Lo mejor de Europa España / Lo mejor de España Asturias / Lo mejor de Asturias Pravia.

Diario de Madrid (10 de mayu de 1795: 3)

A última hora podemos afitar que l'asturianada surde d'un estilu tradicional, de tipu individual, nel que s'atopen numerosos xéneros vocales amosaos al xeitu individual de cantar. Los sos anicios podríen remontase siquier al sieglu XVI según la documentación al respetu mientras que la so forma actual arrincaría nel sieglu decimonónicu (cuando entamen les recopilaciones escrites de repertoriu) y remata bien entráu'l sieglu XX, coincidiendo cola puxanza de la radio y los discos comerciales.

LOS CACIONEROS DECIMONÓNICOS

La reordenación territorial de 1833 –inspirada nel modelu departamental francés– provoca n'Asturies una reacción cultural que cuaya en manifestaciones artístiques d'índole rexonalista; pintores como Nicanor Piñole o Pascual Tejerina y lliteratos como Fermín Canella, Constantino Cabal o Enrique Carbayos «Pachín de Melás» componen les sos obres con llingua y temática asturianas.

Nel tarrén musical, persones como Víctor Sáenz, Rufino González Nuevo, Teodoro Cuesta o José Hurtado, y darréu Anselmo González del Valle,

Baldomero Fernández Casielles, Eduardo Martínez Torner o Manuel del Fresno (ente muchos otros) dediquen el so facer a la creación musical y la so influencia va ser determinante na vida y nel aportar de dellos cantantes de música popular, participantes directos na tresmisión d'aquel vieyu repertoriu qu'hasta entós permanecía na tradición oral del pueblu asturianu.

La sociedá decimonónica y fundamentalmente la burguesía sofita la constitución de sociedaes filarmóniques (Uría Líbano, 1997: 62) y en 1883 fúndase la primer academia de música non relixosa tres casi cuatro siglos de música instrumental dientro de la Santa Ilesia Catedral d'Uviéu (Braga, 2007: 26). Les clases pudientes riquen pa les sos velaes musicales amenorgamientos pianísticos de la música de grandes compositores (Beethoven, Wagner) y tamién arreglos de melodíes populares, siguiendo un enclín yá d'auténticu ámbitu nacional:

El sello particular, la peculiar inspiración de un arte propio o el carácter de una escuela lírica, que todo viene a ser lo mismo, ha de buscarse y se halla, afortunadamente, tal como lo han hallado ciertas escuelas líricas surgidas como por salto y al impulso de esa evolución modernísima del arte, en uno de sus poderosos agentes, en el canto popular, en el canto popular personalizado y traducido en formas cultas (Pedrell, 1891: 38).

Y escríbese la música tradicional nel pentagrama. Les primeres asturianaes con lletra y melodía vienen nel *Segundo Pot-pourri de Cantos Asturianos* de Víctor Sáenz: *A la mar se van los ríos* (Sáenz Canel, 1870: 7), *Cuando paso por el puente* (Sáenz Canel, 1870: 11) y na so tercer entrega una *Praviana* (Sáenz Canel, 1875: 11). Mientres el periodu 1865–1890 asoléyense n'Asturies, n'orde d'apaición, los *Tres Pout-pourris de Cantos Asturianos* (1865, 1870 y 1875) de Víctor Sáenz; *Todo por Asturias*, primeru y segundu caprichos pout-pourristicos sobro cantares populares d'Asturies, de Rufino González-Nuevo Miranda (1885 y 1887) y los *Cien Cantos Populares Asturianos* de José Hurtado (Madrid, 1890).



Portada del Primer Pot-pourri de Cantos Asturianos de Víctor Sáenz (1865). Archivu del autor.

A nivel estatal tamién tien de citase'l trabayu *Cantos Populares de España*, de José Inzenga (1873), con 7 temas de cuñu asturianu ente los que destaquen 1 danza prima, 1 soberana y 1 magdalena con trazos de ritmu llibre. Col cambéu de centuria ven la lluz nuevos trabayos como *Alma asturiana* de Fidel Maya y Francisco R. Lavandera (1908); *Seis Rapsodias asturianas* y les 10 y 20 *Melodías asturianas* d'Anselmo Glez. del Valle (1906 y 1914).

LES PRIMERES FIGURES Y LES GRABACIONES

Toles compilaciones escritas contienen temas populares que dellos intérpretes camuden n'asturianaes d'ésitu por aciu les sos actuaciones y les sos grabaciones, de les que falamos darréu por tener datos y referencies abondes. Tener tantes asturianaes escritas a disposición de músicos y aficionaos fueron aspeutos esenciales pa que'l repertoriu d'asturianaes se caltuviere y pudiere biltar graniblemente, aportando al sieglu XIX bien bayurosu en lletra y música. Los primeros cantores foron asesoraos por músicos, y delles vegaes grabaron col so acompañamientu (xeneralmente al pianu). Les primeres grabaciones d'asturianada son de principios del sieglu XX, editaes por multinacionales como Odeón, Zonophone, Gramophone, Pathé o Regal. Gracias a eses grabaciones, los cantantes d'asturianada convirtiéronse no más paecío a superestrelles.

Dientro de la montonera de discos asoleyaos nel periodu 1902-1936 polos cantores d'asturianada, destaquen –ente munchos otros– Joaquín Martínez «Xuacu de Sama» (1900–1935), Vicente Miranda (1897–1975), Enrique Cienfuegos «Quin el Pescador» (1893–1952), Ángel González «El Maragatu» (1890–1956), Manuel Alonso «El Panaderu» (1903–1960), José Martínez «Botón» (1892–1942), José Menéndez «Cuchichi» (1890–1978), Enrique Claverol «Claverol» (1892–1950), Vicente Miranda (1897–1975), Amparo (1901–1977) y Juan Menéndez «Juanín de Mieres» (1905–2003), Faustina Menéndez (1909–1998), Obdulia Álvarez «La Busdonga» (1886–1960), Purificación Rivas «La Pichona» (1886–1956), Lauro Menéndez (1900–1932)... Tou aficionáu habría conocelos porque ehí ta la ortodoxa de l'asturianada.



Discu Odeón de Ramón García Tuelo «El gaiteru Libardón». Editáu en 1909 coles referencies 68080 - 68081. Archivu del autor.

Sobro la hestoria de los rexistros sonoros, vamos dicir que los hai dende siquier 1896, en cilindros usaos en demostraciones públiques del nuevu inventu del fonógrafu. Énte lo innecesario d'acometer equí una rellación global d'intérpretes –sacante los rellacionaos con cantares asturianos–, hai que reseñar el peraltu númberu de cilindros grabaos por «El Mochuelo», nome artísticu del cantaor sevillanu Antonio Pozo, que los sos primeros *Aires Montañeses* vieron la lluz en 1900 cola Sociedad Fonográfica Madrileña.

La primer grabación d'un cantante popular asturianu protagonizóla Ramón García «El gaiteru Libardón» (1864–1932) cuando nel añu 1902 la Fonográfica Madrileña editó cilindros tipu Edison col tema *Canteros de Covadonga* (la Basílica taba acabante d'inaugurase en 1901).

Canteros de Covadonga, los que baxáis a La Riera.
Si queréis beber buen vino cortexái la tabernera³.

Poco dempués, Ramón Gutiérrez –del que desconocemos más datos– grabó delles asturianaes (acompañáu de gaita) en L'Habana pa la casa Edison en 1906, y poco dempués, pal sellu Víctor en 1908, con unes lletres bien picantes:

Yera de peral el santu que lo dixo'l carpinteru,
y por eso pesa tantu el grandísimu borregu⁴.

L'añu 1917 supón un puntu d'inflexón na hestoriografía de l'asturianada, por cuenta de que ye entós y non antes –cola notable esceición de Ramón García «El gaiteru Libardón»– cuando dos intérpretes d'aires asturianos, José Menéndez «Cuchichi» y José Martínez «Botón», prueben suerte y entamen carrera artística cola asturianada. Faen les sos primeres grabaciones pa la casa Víctor en 1918 en L'Habana (Cuba) y a la so torna a Asturias produzse un asentamientu definitivu del interés y puxanza polos intérpretes d'asturianaes en tolos ámbitos:

–En 1917 –sigue «Botón»– la famosa huelga ferroviaria dejó sin pan a «Cuchichi» –que es un competente empleado de la Empresa Vasco-Asturiana– y, agobiados por mil necesidaes, decidimos ir a América.

³ Ramón García Tuero «El gaiteru Libardón». Grabación en cilindru, editada pola SAF de 1902. Fondos de la Biblioteca Nacional d'España.

⁴ Ramón Gutiérrez. Grabación en discu Víctor n° 62230, asoleyáu nel añu 1906.

–Quedaban mi mujer y mis cinco chiquillos –apunta «Cuchichi»– con cincuenta duros hasta que yo girara; porque eso sí, llevaba yo dentro el convencimiento de que triunfaríamos.

–Y, a bordo del «María Cristina» –abunda «Botón»– y en tercera llegamos a Cuba el 3 de Diciembre con 110 pesetas de capital único y común.

[...] El 15 de Mayo de 1918 nos despedimos en el teatro «Tacón», de La Habana, en una fiesta netamente de Asturias en la que se representaban «Zaragüeta» y «La Praviana»; nosotros cantamos en los intermedios, haciéndonos repetir hasta ponernos roncós. Entonces impresionamos discos para las casas «Columbia» y «V́ctor»; y el 17 de Mayo volvíamos a España en el mismo vapor que nos llevó allá. En la «tierrina» nos esperaba un ambiente favorable, y cosechamos muchos aplausos en Oviedo, Gijón y Avilés.

La Prensa (Xixón, 20 d'ochobre de 1921: 7).

Lo cierto ye que la bohemia, l'espíritu aventureru y el descaru social caracteriza a munchos intérpretes según el cientu d'hestories recoyés.

Soi más ricu siendo probe y con buen corazón,
que metiéndome a cura o sirviendo al Borbón⁵.

Nesta edá d'oru nun podemos dexar de citar más nomes y anécdotes sobro intérpretes que la so alcordanza ta encuallada na conciencia d'aquelles persones que los conocieron y vivieron parte de la so trayectoria artística y vital enantes de la Guerra Civil.

Ramón García «El gaiteru Libardón» ye una figura de lleenda, un auténticu embajador cultural d'Asturies en xires internacionales llaraes de numberoses anécdotes:

En el Teatro Real de La Habana tenía que actuar el famosu tenor Enrico Caruso, y también mi abuelo. Bueno, pues él dijo que si querían que actuase tenía que cobrar lo mismo que Caruso. Y así fue. Le pagaron lo mismo, y entonces actuó.

Pasaba mucho tiempo con la familia real, porque cuando venía Alfonso XIII a Asturias, le llamaban y marchaban por ah́ de excursión. A lo mejor una semana entera. Eran otros tiempos, había mucha discreción y la gente no se enteraba casi de nada. Mi abuelo dedicaba a veces estrofas a la monarquía, y una vez le pusieron una multa por tocar en la iglesia el actual Himno de España, que se llamaba la Marcha Real. Claro, era 1931 y en España era la República.

⁵ Prudencio Merino «El Polenchu». Cantar retresmitíu n'Unión Radio de Madrid, el 25 marzu de 1928 a les 22h.

Las grabaciones no le hacen justicia. Creo que nunca les dio mucha importancia. Decían en mi familia que al final de los conciertos se ponía a tocar «La mujer del herrero», y empezaba a hacer unos floreos con la gaita mientras cantaba que aquello parecía que no se acababa. Entonces se ponía el público en pie y lo vitoreaban. Aquello debía ser un espectáculo tremendo.

Juan Carlos Miranda, nietu de Ramón García. Entrevista directa, Xixón, 26 d'abril de 2013.

Estando en el teatro de La Habana pasó algo fuera de serie, y el asunto fue que salió-y una madreña disparada hacia una moza del público. Bueno, pues allá se les compuso pa cantar una copluca improvisando, y el teatro quería venise abaxo de toles rises y los aplausos.

Otra vez pasó aquí en Arroes, que ye onde nació y vivió de mozu, que apostó una caja sidra de les de antes (de 24 botelles) con otru vecín a que podía tirase rodando por un prau abaxo sin que la gaita dejara de sonar. ¡Y Libardón ganó la apuesta! ¡Aquello yera la virgen!

De chavalín, la madera pa face-y una gaita fueron varios vecinos de aquí de Arroes por ella a una finca privada de los Valaterra, en Xixón, que tenía unos setos de un boje buenísimu. Pero había un par de mastines guardando la finca que metíen mieu. Bueno, pues volvieron otra noche con una perra en celo. Amarráronla a la portilla de entrada, y fueron por atrás a cortar el boje cuando los mastines taben al rodiu la perra. De ahí salió la madera pa la primera gaita que tuvo Libardón.

Javier Díaz «de Arroes», coleccionista. Entrevista directa, Arroes, 26 d'abril de 2013.

Y son bien numberoses tamién les histories sobro «Los cuatro Ases» d'Uviéu, el cuartetu qu'algama gran fama mientras la era clásica de grabaciones. Les anécdotes que permanecen na memoria colectiva son –de manera idéntica al casu de Ramón García– recordaes con gayola por allegaos y familiares:

Tuvieron que actuar el cuarteto en Lisboa, y allá se fueron. El mismo día que se supone que fue la actuación, güelu [Enrique] puso un telegrama a güela [América]. Decía algo así como: «...Miquina, la actuación estuvo muy bien. Tanto que hoy perdimos el tren de vuelta. Y aprovecho para avisarte que mañana también lo vamos a perder».

Habían ido a San Sebastián para cantar, y como eran «Sanfermines» no había hospedaje para todos juntos. Tuvieron que dormir por separado y en habitaciones ya ocupadas por otras personas. Al día siguiente por la mañana, a «Botón» le habían desaparecido el traje nuevo azul marino de actuar con el grupo.

Alberto Hevia Claverol, nietu d'Enrique «Claverol». Entrevista directa, Uviéu, 25 de marzu de 2012.

A mi padre le gustaba mucho el mundo de los toros. Una vez él, «Cuchichi» y el resto del cuarteto lidiaron unas vaquillas en Oviedo, en una fiesta benéfica para el Orfeón

Ovetense. «Claverol» se puso a buen recaudo, y creo que el pobre Miranda fue el que más sufrió a costa de las vaquillas.

Pilar Martínez Sierra, fía de José Martínez «Botón». Entrevista directa, Avilés, 26 de marzu de 2012.

Iban a cantar a Madrid, y «Cuchichi» estrenó zapatos nuevos. No dejó de quejarse durante todo el viaje de que le apretaban. Claro, como eran nuevos... Y después de actuar, yá cantando en un chigre, lo mismo. Y Miranda, algo cansáu de tanta queja, dijo que se descalzara, que a ver qué pasaba con los dichosos zapatos. Y casi mueren de risa: ¡todavía tenía los cartones de la tienda dentro del zapatu!

Silvino Antuña Suárez, coleccionista. Entrevista directa, Uviéu, 27 de marzu de 2012.



«Los cuatro Ases» nuna actuación n'El Vau (Llanes, 1928). Archivu *El Oriente de Asturias*.

Con esti calquier viaxeru, les intenses nueches de cante y xordia y actuaciones per tola xeografía, nun ye d'extrañar que la hestoria de munchos otros cantantes d'asturianada apaeza na conciencia popular –con muncha frecuencia– como una novela chiscada de detenciones en comisaría, escándalos públicos, escesos

etílicos, rivalidaes personales y fazañes amoroses difícilmente superables (ye abuitada la nómina de finaos por enfermedaes de tresmisión sexual). Esti material constitúi un escelente guión pa una novela o un llargumetraxe de la gran pantalla, al más puru estilu *hollywoodiense*.

Pero tamién hai hestories simpátiques, como les acaballaes de Marcelino Solís «Solís» (1875–1946) cantando y marcando la banda sonora de toa una xeneración de futuros intérpretes del Nalón, o la suscripción popular que faen los vecinos de Grau pa pagar el viaxe y la grabación discográfica en Madrid al so almiráu Prudencio Merino «El Polenchu» (1897–1943) que va gastar les perres en socesives xordies nocherniegues per chigres y llagares de la capital asturiana ensin qu'examás grabe un discu.

O cuando un rapaz nomáu «Xuacu de Sama» trabaya y canta na andamia-dura d'una cai llangreana, y quémense más d'una docena de guisos na zona porque les muyeres tán nes ventanes escuchando aquella portentosa voz, o cuando los lloros y llamentos mientres el funeral de Fernando Cué (1912–1951) enoxaron tanto a un asistente qu'en tonu foscú, en mediu'l veloriu sopoléxa-yos a tolos asistentes:

–¡Equí, nun hai nada que llamentar! ¡Ficimoslu cantar tantu que matámoslu ente toos!–

De llexendaria bohemia tán tiñies otres anécdotes que dalgunos vivieron, como cuando Ángel González «El Maragatu» canta –ente copa y copa– más de 30 asturianaes del *tirón*, so l'agua y el fríu de la uvieína plaza d'El Fontán, o cuando nun conoció local entreguín Ceferino Rodríguez «El Ferrolanu» (1894–1949) canta *Les cuatro Poles* totalmente bebíu, sentáu, pámpana abaxo y a puntu cayer al suelu, pero con una calidá que dexa varaos a los mesmos «Cuchichi» y «Miranda», ellí presentes...

Too esto y muncho más pertenez a la lleenda popular. Pero ye bien cierto que tolo conflictivo y lo caleyero que la memoria colectiva atribúi a tantos intérpretes d'asturianada con anterioridá a la Guerra Civil ye comprobable nos antecedentes penales de dellos cantantes, que dacuando empiecen en plena adolescencia:

Como presuntos autores del robo de cuatro servilletas en el «Humedal», fueron ayer detenidos el «Diablicu» y el «Pantusu». Pasaron del «cuartón» á la cárcel.

El Noroeste (Xixón, 24 de xineru de 1911: 3)

EL SILENCIU DE POSGUERRA

Finada la guerra, too esto prácticamente acábase. Exiliu, asesinatu, conderga... Los más venceyaos al orde del nuevu réxime siguen p'alantre pero'l fechu ye que desaparecen noticies d'un altísimu porcentaxe de cantores d'asturianada. Por exemplu, na documentación estudiada de la direcció xeneral de prisiones rescampen diversos cantantes dientro de les actividaes culturales qu'entamen los presos republicanos na cárcel modelu d'Uviéu (güei Archivu Históricu d'Asturies).

Estos cantores foron recluyíos na cárcel d'Uviéu poles sos idees polítiques o por otres razones derivaes de la Guerra Civil española. Esta circunstancia prácticamente atáya-yos de facer grabaciones en territoriu nacional, bien sía pola so muerte o pol estigma social que los acompaña dempués de la so reclusión. D'esta miente tarázase la hestoriografía de l'asturianada y les grabaciones que dalgunos de los sos meyores intérpretes ficieren.

Al pie de cantantes yá conocíos que cumplen condena –como Joaquín Rosal (1911–1940), Manuel Valdés «El Tambor» (1906–1944) o José Miranda «El Repicáu» (1907–1977)–, tán unos desconocíos «Zucu» o un tal «Llavona» (probablemente Ramón Llavona, que fizo grabaciones nos años 20) en dalgún programa d'aquellos festivales qu'entamen los presos políticos de la cárcel uvieína.

Y ente otres voces pendientes d'estudiu tán Manuel Díaz García, Pedro Prieto Vigón, Celestino Díaz Tuñón, José Ramón Tuñón Alonso, Emilio Martínez Mateo y los hermanos Óscar y Laudelino García Suárez.

La guerra escurez la trayectoria de cantores de los qu'apenes se llogren referencies por aciu de persones bien vieyes que los conocieron antes del conflictu. Por casu ta Joaquín Rosal, que xunto a Pepe «El Pantusu» (1901–1954) fizo actuaciones en Madrid y foi fusiláu en 1940 por republicanu. Otru casu foi'l del mayor de los hermanos Requejo –Constantino Requejo Castañón, de Morea d'Ayer– que muere en combate en Lillo (Lleón). En Cualloto (Uviéu) ye asesináu Enrique Ordieres «El Mariñán» (1909–1936) dempués de ser desafiáu a cantar poles tropes rebalbes sitiaes na ciudá.

Per otra parte ta l'exiliu, y el rastru de «El Polenchu», qu'apaez como un declaráu comunista y xofer d'un oficial soviéticu adscritu a les files republicanes mientres la guerra, piérdese ente la Francia ocupada y el zaragateru Tänger de posguerra, anque nun falta quien lu asitia na URSS.



Nestes dos imáxenes rescampla l'avieyamientu de Prudencio Merino «El Polenchu». Na izquierda nun llagar madrilanu en 1928 y na derecha nun batallón de trabayadores del sur de Francia en 1942. Archivu del autor.

Daqué paeció asocede col llangreanu Víctor Díaz «Cartaxena» (1911–1973): exiliáu d'España pola dictadura del xeneral Franco, ye *desapaecíu* mientres otra dictadura, la del xeneral Pinochet en Chile. Otros cantantes como Aurelio Ariznavarreta «El Navarretu» (1902–1984) faen la ciruxía estética y consiguen volver a España con tramps burocrátiques y nueva identidá.

Pero naide-yos quita la honra de ser grandes voces reconocíes na prensa y na memoria de la xente. Nesti sentíu, destacamos otra anécdota mientres una visita de Francisco Franco a Asturias, en plena posguerra: la policía secreta da na detención preventiva del ex-recluyíu, conoció cantante (y militante comunista) Óscar García (1905–1996), porque nun acude a *fichar* como toles selmanes na comisaría. El fechu ye que nun pue faelo por cuenta de que foi tresladáu (en coche oficial) a la Diputación Provincial. Ye un acreditáu camareru y ta atendiendo la mesa presidencial onde se sienta'l mesmu caudiellu.

Otros casos d'exiliu motivaos pola busca de meyor fortuna son el d'Oliva d'Ayer, una intérprete que fai actuaciones n'Asturies y que'l so rastru piérdese en Cuba hasta que graba un discu de 78 revoluciones ensin fecha confirmada. Emigren tamién Juan Santamaría, Sinforiano de la Vega (1916–1983), Faustino

Granda o'l vagarientu Cándido Pérez «Cañices», qu'entona asturianaes y monólogos pelos centros asturianos de Llatinoamérica. O l'inquietu Gervasio «Frayón de Noreña» (1893–1966), qu'al enviudar pon los sos fíos al cuidáu d'unos familiares y va pa L'Habana, onde pasa'l restu de la so vida cantando en cafés–conciertu y n'estrenos del cine d'entós. Toos ellos con discos grabaos onde amuesen el so valir como cantantes d'asturianada.

Otru casu de mitu ye l'ayeranu Santos Alonso (1895–1948), conocíu como «Santos Bandera». Nun se conocen grabaciones sos y dellos informantes allú-guenlu esporádicamente en Cuba y en Nueva York, y paez que torna a Asturias con pocu capital hasta que trabaya como guardia xuráu d'una conocida empresa minera, finando nun accidente llaboral. Familiares y conocíos sopelexen qu'examás pagó una comida: *¡Poníase a cantar, y yá!*

COMPETICIÓN, RADIO, CENSURA... LA DECADENCIA

Mientras l'asturianada pierde dempués de la guerra casi tolos llexítimos herederos del cantar tradicional –con poques esceiciones–, entós son los concursos los que trunfen y cautiven al pueblu que los escucha en radiodifusión, porque ehí suena l'asturianada.

Ye cierto que los festivales y concursos de cantores fueron –y entá son– un fechu que contribuí al espardimientu y popularidá del xéneru. Estos eventos traen la creación d'un públicu y un elencu d'artistes que representen la escena del cantar asturianu. Entamaron siendo festivales esporádicos amestaos a celebrazones locales y el primeru que se cita –nun ta acreditada la so celebrazón– data de 1890, mientras les fiestes municipales d'Uviéu:

[...] certámenes de gaitas, y de parejas de baile, y de cantadores de aires del país.

El Carbayón (Uviéu, 8 d'agostu de 1890: 3).

Hubo dellos concursos más o menos importantes (Xixón 1904, Uviéu 1922...) pero la realidá ye que los grandes cantantes son unos bohemios terribles, conocíos, apreciaos –temíos en dellos casos– pol pueblu que los almira. Y los meyores examás allegaron a un concursu a que los xulgara naide –sacante Vicente Miranda que ganó l'únicu al que foi n'Uviéu en 1922– magar que sí los atopamos bien documentaos en festivales y muestres de folclor. Precisamente asina entamaron los concursos.



Cartel del primer certame d'asturianaes y baile na plaza toros de Xixón en 1904.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

Ye un fechu que tres la Guerra Civil l'asturianada pasa a articulase casi puramente al rodiu de les competiciones y concursos que, dende 1944, vienen en-tamándose de forma sistemática (y non esporádicamente como hasta la fecha) per parte de delles empreses y grandes medios periodísticos d'Asturies en colaboración col gobiernu del momentu y la so estensión cultural (Educación y Descansu). Munchos cantantes veteranos –fuera de concursu– dieron entoncies la bienvenida a esa nueva cobertura qu'algamó l'asturianada:

La canción asturiana estaba muerta y vosotros habéis venido a resucitarla. [...] Donde esté lo nuestro que se quiten los tangos, fox y colombianas.

Vicente Miranda en *Región* (30 de mayu de 1948: 1)

Habéis venido a meter el arado en el campo de la canción asturiana. Campo fértil, pero sin cultivar, sin cuidar y por eso habían salido hierbas malignas, de boliche, como son las canciones de otras regiones, que si deben respetarse, no anteponerlas a las nuestras. Es como la bebida: aquí tienen aceptación los caldos de Jerez, pero donde esté el buen culín de sidra...

Fernando Cué en *Región* (30 de mayu de 1948: 1)

Yo esperaba, dada la calidad actual, una crisis muy difícil de vencer. Yo esperaba que la canción regional de nuestra tierra sufriese no muy tarde una agonía lenta, duradera, pero agonía al fin. [...] pero este concurso fue una valiosa medicina en la enfermedad que padecía. Desde entonces, desde aquella primera emisión, parece que nuestro canto regional haya tomado un rumbo ascendente.

Obdulia Álvarez en *Región* (22 de febreru de 1948: 3)

Está muy bien, formidablemente bien. Abunda, es natural, lo malo más que lo bueno, pero tampoco vamos a pretender que salgan Gayarres por todas las esquinas.

Antonio Claverol en *Región* (30 de mayu de 1948: 4)

Los de Radio Falange (dende 1944), el diariu *Región* (dende 1948) o *Rumbo a la gloria* (dende 1951) son verdaderos emblemes d'esta dómina competitiva onde'l bayurosu repertoriu vese arrequexáu pola escoyeta más fayadiza pa ganar competiciones.

Munchos cantores *campeones* refuguen dar pruyimientu al so propiu facer creativu asonsañando cantares mui trillaos d'otres figures clásiques o amestando lletres –non siempre col meyor gustu artísticu– a vieyes melodíes. Debíen precisar enforma'l dineru del premiu... Hai dellos campeones qu'examás ficieron un cantar propiu.



Enrique García Palicio «L'Abogáu» saludando a Carmen Polo de Franco dempués de dedica-y una asturianada en 1966. Archivu del autor.

Precisamente dellos cantores clásicos, «Cuchichi», «Miranda» o «Juanín de Mieres» –verdaderos mitos vivientes– enllacen cola nueva era de concursos magar que munches vegaes fueren de xuraos col envís de convertilos en convidaos de piedra que xustificaren a los nuevos *popes* que –dende'l mesmu altor qu'ellos– sancionen o llexitimen a unos cantantes percima d'otros.



«Juanín de Mieres» cantando pa Juan Carlos de Borbón na casa'l Conde de Mieres en 1961.
Archivu: L.A. González.

Demientras la edá de plata de concursos y competiciones, dellos estudiosos alvirtieron del cambéu nos xeitos d'interpretación:

En los concursos y audiciones públicas se exagera el aspecto espectacular de los cantantes y las explosiones de entusiasmo se originan entre los oyentes las más de las veces al escuchar voces potentes y que se prolongan sin tomar respiración [...]. Este es el aspecto deportista de la canción que al rebasar ciertos límites perjudica notablemente su casticismo. Los cantantes se sienten arrastrados algunas veces a esta manera de cantar para ganar los aplausos de un público poco escrupuloso o desorientado.

Juan Uría Rúa en *Región* (30 de mayu de 1948: 4)

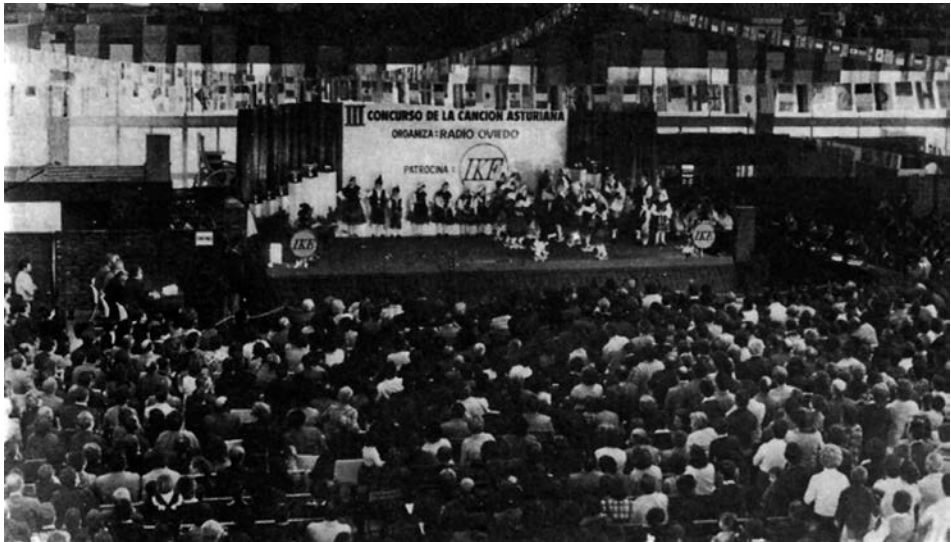
Ensin otros calces de proyección y ensin músicos na so redolada, yá dende les primeres ediciones de *Región* los cantantes llinden l'acompañamientu

instrumental a la gaita –con escasas esceiciones– y torguen el so repertoriu y el so estilu pa ser más atléticu y vistosu, y camúdense lletres pa faceles más afayadices:

Yera de Perán la sidra, que lo dixo'l taberneru,
y por eso presta tanto el vasu cuando está llenu⁶.

La xente enllena les sales y pabellones ónde se fai l'asturianada y, poro, el control de quién y qué se canta ye perimportante pa les autoridaes dende entós:

Cuando canta un asturianu una canción asturiana,
lleva España nel corazón y Asturias lleva nel alma⁷.



Panorámica na gala d'entrega premios del III Concurso «Radio Oviedo» en 1977.

Asina qu'ente tantu imitador, tanta mediocridá y tanta falta de talentu creativu aporta'l momentu qu'españen na prensa del momentu les voces más autorizaes:

⁶ Cola mesma música que grabó Ramón Gutiérrez n'aquel discu *Victor* nº 62230, asoleyáu nel añu 1906.

⁷ Cola mesma música que Prudencio Merino «El Polenchu» punxo a *Soy más ricu siendo probe*.

Estamos peor que nunca. Ahora canta cualquiera y graba cualquiera. Y se da la circunstancia que la calidad verdadera sigue estando en los discos de cera que grabó «Miranda». Y cuidado, que hay gente con condiciones, que quieren llegar. Pero no admiten un consejo. Los hay que intentan cantar de todo, cuando ése no es el camino. Los grandes cantantes asturianos se especializaban en un estilo, el que mejor les iba. Nunca interpretaban canciones de otros.

[...] Cuando yo cantaba no había micrófonos. A quienes los usaban les llamábamos «cantadores de tertulia». Nosotros hacíamos callar a doscientas personas que estaban dando voces en un llagar. Un campeón no necesita micrófono. Ahora no hay gente de categoría, no hay figuras.

«Juanín de Mieres» en *Hoja del Lunes* (20 de xunu de 1983: 9)

Cada año, cada década, se canta peor, y recuerdo que los cantantes de los sesenta y setenta no alcanzamos la calidad de los ases de los años treinta y cuarenta. Hoy, un «Cuchichi», un «Miranda», un «Xuacu» no aparecen por ninguna parte.

Aníbal Menéndez Corujo en *Hoja del Lunes* (20 de xunu de 1983: 10)

Tamién remata la rocea nos fallos del xuráu y otros situaciones (preselecciones a puerta zarrada, anulación d'inscripciones, vulneración de les bases...). Hai qu'almitir que nos concursos siempre hubo –y entá hai– un burbús al rodiu la corrupción (xuraos reclamando *favores* a muyeres, paisanos qu'ufierten les perres a cambiul' títulu de *campeón*...). Too esto nun ye nuevo y foi mui evidente, por exemplu, na III^{er} edición de *Región* de 1955. Naquel momentu «Juanín de Mieres» forma parte del xuráu calificador, y nuna eliminatoria canta fuera de concursu pola ausencia de dellos concursantes pa llenar tiempu. Con éses, resulta proclamáu *premiu especial* del mesmu, frayando asina la organización la base más elemental de toa competición: el concursante tien d'inscribise. Estos fueron los premios especiales nesa III^{er} edición:

Juan Menéndez Muñiz «Juanín de Mieres» (fuera de concursu) - 350 pesetes.
Laudelino Alonso Lorenzo, de Los Pontones (Mieres) - 500 pesetes.
Arsenio Fernández Nespral, de L'Entregu (SMRA) - Traxe a medida.
José Martínez, d'Uviéu- Salladora «Palacios Valderrama».

Al rodiu d'esti mesmu concursu del diariu *Región*, el más prestixosu daquella y asitiándose en 1966 (año de la IV^a edición) ganen los intérpretes llangreanos Adelina González Baragaño (1936–2018) y Enrique García «L'Abogáu» (1938).

Tamién se convoca esi añu un apartáu de *Campeón de campeones*, títulu que llogra'l llangreanu Aníbal Menéndez Corujo (1921–2014) (campeón de la IIª edición).

El casu ye que nesti IV^u concursu de *Región* fíxose patente una fonda discrepancia ente los criterios de la organización y del xuráu calificador. Un miembru de dambes partes (el periodista ayerán Ricardo Vázquez Prada) fai constar públicamente'l so votu en contra al respetive del fallu final consensuáu. El restu del xuráu robla entós una carta abierta asoleyada nel periódicu *Región* y trescríbese de sigüío:

Muy señor nuestro, le rogamos encarecidamente inserte en el periódico de su digna dirección la adjunta carta abierta que suscribimos como Jurados del «IV^u Concurso provincial de la Canción Asturiana». Agradeciéndole de antemano esta atención y en nombre de los compañeros de Jurado que suscriben, le saluda atentamente: José M. Carreño.

1º. La clasificación final de los cantantes fue una consecuencia de las puntuaciones obtenidas a lo largo de las correspondientes fases eliminatorias.

2º. Estas puntuaciones obran en poder de «Región» y han arrojado unas cifras definitivas que no dejan lugar a dudas de ninguna clase.

3º. Nuestra competencia en materia de canto regional asturiano no la hemos proclamado nosotros en ningún momento, sino que nos ha sido solicitada por la organización del ivu Concurso, y ésta ha recaído en el diario «Región»

4º. El periódico «Región» puede tener un criterio acerca del acierto o desacierto de nuestro veredicto, pero, tanto si coincide como si no, el fallo ha sido de nuestra exclusiva incumbencia.

5º. Cuando el periódico «Región» reconoce que hubo “errores” en la clasificación, ha de entenderse que habla por su propia cuenta y sin implicarnos a nosotros en ese parecer.

6º. Como jurados de este «IV^u Concurso Provincial de Canto Asturiano» hemos obrado según nuestro leal saber y entender.

FIRMADO: José Menéndez Carreño, Vicente Miranda, Jesús Toyos Gallinal, Juan Menéndez, Modesto González Cobas.

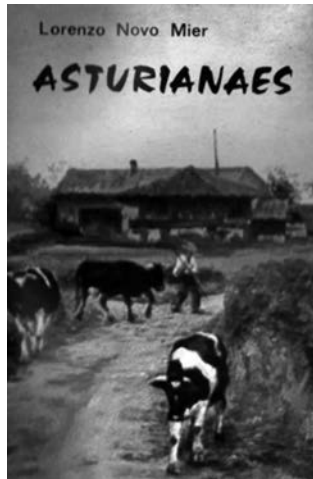
Región (31 de mayu de 1966: 5).

Lloñe de reinventase y poner más procuru nel tratu de l'asturianada y los cantantes, les organizaciones de concursos acentúen la so función lúdica y controlen más entovía al comité d'espertos que parte premios y favores.



Ángel Martínez (secretariu), «Cuchichi», «Juanín de Mieres», José María Marcilla (director de programación) y Llorienzu Novo Mier (escritor), xuraos nel concursu «Radio Oviedo» de 1977. Archivu del autor.

Esti sistema sigue vixente anguaño. Los concursos siguieron con «Radio Cadena Española y Mercaplana» (1974–1984), «Radio Cadena y Radio Nacional» (1985–1990), «El Comercio» (1980 a l'actualidá), «Ciudad de Oviedo» (1992 a l'actualidá) o «Cantadera» (dende 2017, na TPA) y otros munchos d'irregular continuidá n'Asturies entera.



Portada del llibru *Asturianaes* de Llorienzu Novo Mier, cola colección de lletres obligatorias pa les distintes fases de concursu en Radio Oviedo. Editáu en 1980. Archivu del autor.

Y siempre hubo polémica y duldes de la capacidá de los xuraos, a dicir de los verdaderos espertos y entendíos:

Estoy totalmente en contra [de los concursos], porque hay una serie de artículos que tienen que desaparecer, por ejemplo que el fallo del jurado sea inapelable. El fallo tiene que ser apelable, porque los que forman parte del tribunal no pasaron ningún examen para cargar con la responsabilidad de ese cometido y porque, en todos los concursos que yo presencio, sabe mucho más algún cantante que el jurado. Si tuvieran que dar explicaciones de la nota, saldrían a flote los conocimientos que tienen sobre la materia. Así se mirarían mucho esos ilusos que se ponen alegremente por ahí a calificar y que cargan con la responsabilidad de discernir cosas de las que no tienen ni noción. [...] Siempre ha habido trampa. Recuerdo que en los concursos que organizaba «Región», los primeros premios ya estaban concedidos antes de que comenzara. [...] En ocasiones hay jurados con gente honesta, cargada de buena voluntad, pero la falta de conocimientos les conduce a una calificación deficiente.

Silvino Antuña en *La Nueva España* (23 de setiembre de 1992: 14).

A última hora, camentamos que los concursos traen una dogmatización del cante qu'ignora la llibertá creativa qu'esiste dende la mesma xénesis del cantar tradicional. Los xuraos, auténticos comités d'espertos n'asturianada, emiten fallos que dende'l primer momentu son puestos en cuestión pol públicu ya intérpretes, y dacuando pola mesma organización. La falta d'unidá de criterios ente distintos xuraos y competiciones, l'ausencia d'enseñances ya intérpretes profesionales y la falta d'espacios creativos pa l'asturianada son factores directamente responsables del so paralís artísticu.

LOS RESULTAOS

L'asturianada ye un cantu de tradición oral que se tresmitió boca-oreya en xeneraciones y les persones que caltuvieron na so memoria'l repertoriu y el vezu de cantar yeren ágrafes no musical.

Partiendo d'un estilu de cantar precedente de la tradición oral, mientras finales del sieglu XIX y la primer década del XX danse una serie de circunstancias socioeconómiques qu'aumenten la dimensión pública del cantar tradicional asturianu. L'apaición de cancioneros y los discos nos que se graba esti repertoriu –hasta entós llindáu pola tradición oral y el so vanceyu al territoriu– faen posible la xuba esponencial d'un estilu vocal autóctonu que caltien la so filiación a la tradición oral d'Asturies.

Hubo un biltar mui granible na dómina de grabaciones qu'empreses multinacionales ficieron a cantores del país (1902-1936) hasta que la guerra frayó too esto y los concursos –controlaos poles autoridaes– pasen a ser el mediu más amañosu pa difundir asturianaes.

Los socesivos *campeones* nestos años amuéense como figures que non siempre son perdurables nin tanto poseores d'una escelencia vocal indiscuti-ble. Dellos escoyíos entamaron estudios de cantu (Lauro Menéndez, «Pepe'l Pantusu»...) pero por distintes circunstancies les sos carreres nun despeguen. Los concursos nun algamen la profesionalidá pa los meyores intérpretes. Graben discos, participen en películes (Braga, 2013: 87) y realicen actuaciones en Llatinoamérica, pero nun se profesionalicen.

Siguen siendo mineros, metalúrxicos, xastres, ganaderos... Les palabres d'Eduardo Martínez Torner nel so *Cancioneru* de 1920 entá perduren:

Son estos cantores trovadores y juglares a un tiempo [...]. Salidos de entre las clases más humildes [...], dejan de ser artesanos temporalmente para dedicarse a interpretar en público su repertorio. Organizan conciertos en los principales teatros y salones de la región y realizan tournées por América, llevando a nuestros emigrados un eco sentimental de La Tierrina (Martínez Torner, 1920: xxxix–xl).

La radio y los discos punxeron el restu pa que la fama y el dineru ficieren campeones y famosos a dellos cantantes d'asturianada qu'escaecieron la so propia tradición y padremuñu musical. Empecípiase la xestación d'un seriu problema que nun españará hasta bien d'años dempués: la llista d'imitadores que nun aporten nuevos cantares y amás faen tracamundios nes canciones ye mui abuitada: hai cambeos na música y lletra de temes clásicos, cántase fuera'l tonu de la gaita, gláyase percima de los micrófonos... Ehi tán les grabaciones inda güei.

Dende la guerra hasta 1966 namás hubo dos cantantes profesionales asturianos –José González «El Presi» (1908–1983) y Orestes Menéndez (1919–1993), ambos xixonese– qu'inclúin davezu l'asturianada nel so repertoriu (pobláu d'otros xéneros de cantar españoles) y nes sos xires artístiques internacionales.

La coxuntura socioeconómica oblíga-yos a desenvolver la so carrera fuera d'Asturies, pero los coleccionistes y radiofonistes saben apreciar el so llabor y ayuden a espublizar la so obra en territoriu astur, onde sorprendentemente gocia de gran ésitu de públicu y crítica. Los intérpretes d'asturianada van dir mimetizando –primero fuera de concursu y dempués enriba los escenarios– munches grabaciones d'estos profesionales, entá na actualidá. Paradóxicamente, nengunu d'ellos s'inscribe enxamás en nengún concursu del xéneru.

Los pocos que lleguen al profesionalismu y al gran públicu en dómines recién (Vicente Díaz, José Manuel «Cogollu», Joaquín Pixán...), abandonaron la so dedicación absoluta a l'asturianada por otros músiques comerciales, clásiques y de consumu. Otros voces en plenu maduror como Anabel Santiago, Marisa Valle o yo mesmu –por citar exemplos de xóvenes *campeones* que pruyimos d'enganchar el xéneru– optemos por retiranos d'esos ambientes zarraos y dañibles.

Lo cierto ye que, dende tiempos de Ramón García «El gaiteru Libardón», nun hai un artista que trunfe internacionalmente y viva de cantar asturianaes. Ello ye que les últimes aportaciones interesantes al repertoriu tradicional asturianu entá son temes de figures ayenes a la escena competitiva, como Orestes Menéndez o José González «El Presi», que tienen los sos discos comerciales circulando muncho ente los cantantes y el públicu ástur.

La explotación comercial que'l cantar tradicional individual d'Asturies vieno soportando dende la dómina decimonónica hasta los concursos de posguerra termina colapsando la creatividá nel xéneru. Los temes que se canten son siempres los mesmos. Amás de la patente falta de creatividá, siguen ensin vertebrase los tipos y variantes de cantares.

L'ASTURIANADA ANGUANO

Magar que l'asturianada entá nun apaeza nel mundu académicu práuticamente toles romerías populares d'Asturies contraten cantores, pero tienen un poder de convocatoria bastante llendáu a franxes d'edá mui altes. Dende va unos años la televisión autonómica da-y atención al xéneru magar que'l relevu xeneracional ye la verdadera obsesión pa tolos actores implicaos nel so desendolcu.

Desgraciadamente nun salimos d'ehí. De la romería, de la TPA, del centru asturianu, de los circuitos subvencionaos, de la escuela d'asturianía... Y los concursos y asociaciones de cantantes son la base de tou esti entramáu. Amás, cántense los mesmos temes una y otra vegada, y el que salga de la llende ta condergáu. Nun s'almiten innovaciones. Paradóxicamente, tampoco hai ortodoxa y malapenes hai purismu. Son too modes ensin criteriu hestóricu nin conocencia fonda del repertoriu tradicional d'asturianaes, que sigue dispersu ensin catalogar. Les grabaciones tán en manes privaes y les escueles tienen mayestros con perfiles estremaos. Naide tien titulación media de música o cantu. Lo que se canta depende de gustos personales del mayestru o del xuráu de turnu, con honroses esceiciones.

Nengún cantante d'asturianaes enllenó –nin tan siquiera tuvo posibilidá d'actuar nel Teatru Real de Madrid–, como sí ficieran bien d'años atrás cantaores flamencos como Morente o Camarón. Si quixéramos salvar lo que queda de l'asturianada, camiento qu'hai que pescanciar primero de too que la música tradicional ye'l resultáu de siglos d'acumulación y posu d'una gran bayura d'influencies, soníos ya instrumentos que taben de pasu y qu'a la fin quedaron nel país y na memoria coleutiva de la xente.

Dempués hai qu'indexar grabaciones y cantores, y saber cantar lo que mos dexaron d'heriedu. Dempués, tariemos llexitimaos pa poder aportar novedaes col mesmu estilu.

Pero'l pueblu paez qu'entama a apreciar poco'l so cantar tradicional y, como'l personaxe d'una novela de Stendhal, nun termina de llegar a tiempu pa sentise arguyosu d'esti heriedu inmaterial de la so propia cultura. Na era de la globalización y les conexones multimedia, los múltiples *Talent Shows* y *Realities* tán enllenos d'estudiantes, obreros y trabayadores de toa condición que busquen el so minutu de gloria asonañando a estrelles del pop, en formatos controlaos por multinacionales dueñes del *prime time* nacional que desechen el cantar tradicional, cola notable esceición del flamencu y poco más. La realidá, abierta a los datos y a los fechos, ye que s'abandonen progresivamente los vieyos repertorios y la tresmisión oral en pro del factor tecnolóxicu (Cámara de Landa, 2003: 532). Sobro esti cuestionable fundamentu sofítense l'actual abandonu y decadencia del cantar popular n'España (Manzano, 2006: 324).

Esta desfavorable coxuntura adonda'l derechu a sobrevivir y evolucionar que tien el cantar tradicional, pero de nenguna manera xustifica'l despreciu col que lu traten y censuren. Si permanez estremada de les instituciones que tuvieren de ser los sos principales sofitos (conservatorios y universidaes), la so desapaiación antóxasenos irreversible. Nun podemos llamamos a engañu. La música nun ye asturiana, gallega, bretona, australiana o arxentina. La música ye universal y garra forma en dellos sitios onde la xente la acueye. Pero equí n'Asturies, ye inxustificable que soportemos nos caberos años un descomanáu despreciu de les autoridaes pol padremuñu musical de nueso. Da noxu y vergoña pa los que sabemos bien de la nuesa cultura.

A nivel estatal, la música tradicional apaez esporádicamente nos itinerarios escolares ensin un currículu académicu concretu. La dilixencia de xuntes y diputaciones de los gobiernos autonómicos por regular la enseñanza de preseos autóctonos como la gaita, la dulzaina, el flabiol o'l txistu vien escluyendo una educación coordinada dafechu sobro les músiques de tradición oral hispániques.

Quiciabes por ello, nun ye ventureru postular que'l padremuñu musical español va siguir condergáu a estazase n'inverosímiles archipiélagos locales, y que los trabayos d'investigación van siguir teniendo un discursu enfocáu a la recoyida descriptiva, atendiendo les demandes d'un consumidor comprometíu en cuestiones identitaries pero qu'en nengún momentu va desear conocencies más fondes sobre'l sustratu tresversal que pueda trescalar la música de tradición oral de la nuesa nación.

La gaita asturiana d'anguaño malvive en llistes eventuales de conservatorios que refuguen los meyores profesionales, asina como l'universu qu'acompana (asturianada, baille, otros instrumentos de la tradición, etnomusicoloxía, hestoria, función social, gaites del mundu...).

A la fin, camiento que la situación de l'asturianada ye paecida a la de la llingua de nueso, y voi esplicar: hai delles persones que la defenden a muerte, pero nun dexen que naide la toque, que faga coses nueves y que la enseñe ensin el so vistu buenu. Ye como si dalguien defendiere la sidre pero refugando dafechu que s'anoven les pumaraes con nuevos árboles qu'aseguren futures colleches.

La mio esperiencia diz que p'arriquecer l'asturianada hai que tar al marxe de munches coses. Demasiaes. Namás hai tar cola xente, como ficieron los meyores cantantes de la hestoria. Si l'asturianada fora un cisne, diríamos qu'esi cisne antaño foi mui guapu, almiráu por tol mundu, pero aína quedó vieyu y descuidáu de nun xintar nin beber d'otres fontes. Agora entovía sigue cantando, pero ta a piques de morrer. Ta afamiáu d'arte, d'inspiración, de profesionales, d'actualizase y pasar de lo analóxico a lo dixital.

Polo menos eso mos paez a los que somos ortodoxos del tema. Los que de verdá pescanciamos y sentimos que l'asturianada ye un cantu de nueso qu'enxamás tendría que desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BUYLELLA, José Benito (1977): «La canción individual», en *La canción asturiana. Un estudio de etnología musical*, cap. III: 151-194. Salinas, Ayalga.
- BRAGA CORRAL, Héctor (2007): «La música culta en Asturias», en *Resonancias I*: 24-30. Uviéu, Conservatoriu Superior de Música.
- (2013): «Etnomusicología y cine: Investigaciones recientes en Asturias», en *Cuadernos de etnomusicología*, 3: 86-97. Madrid, Sociedad de Etnomusicología.

- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2003): *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- CUADRIELLO SÁNCHEZ, Florentina (2002): *Instrumentos musicales nel arte asturianu hasta 1800*. Serie etnográfica, I. Xixón, Muséu del pueblu d'Asturies.
- FERNÁNDEZ CASIELLES, Baldomero (1914): *Cuarenta canciones asturianas*. Barcelona, Casa Dotesio.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Anselmo (1906): *Diez melodías asturianas para piano*. Uviéu, Almacén de música de Víctor Sáenz.
- (1909): *Veintiún melodías asturianas para piano*. Uviéu, Almacén de música de Víctor Sáenz.
- (1914): *Rapsodia asturiana para piano*. Uviéu, Almacén de música de Víctor Sáenz.
- GONZÁLEZ PISADOR, Agustín (1786): *Constituciones Sinodales del Obispado de Oviedo*. Salamanca.
- GONZÁLEZ-NUEVO MIRANDA, Rufino (1885): *Todo por Asturias. Primer capricho Pout-pourristico sobre cantos populares de Asturias*. Uviéu, Almacén de música de Víctor Sáenz.
- (1887): *Todo por Asturias. Segundo capricho Pout-pourristico sobre cantos populares de Asturias*. Uviéu, Almacén de música de Víctor Sáenz.
- HURTADO, José (1890): *Cien cantos populares asturianos*. Madrid, Imprenta de A. Romero.
- INZENGA, José (1873): *Cantos populares de España*. Madrid, Romero y Marzo Editores.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1858): *Cartas del viaje de Asturias: (cartas a Ponz)*. 2ª/ 1981. Salinas, Ayalga.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2006): *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Madrid, Cioff.
- MARTÍNEZ ZAMORA, Eugenio (1989): *Los instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Uviéu, Imp. Artes Gráficas Seprisa.
- MAYA BARANDALLA, Fidel y Francisco RODRÍGUEZ LAVANDERA (1911): *Alma asturiana. Selección de cantos, aires, danzas, payariegues y bailes antiguos y modernos más típicos de la rica Asturias*. Xixón, Almacén de música y pianos Casa David.
- MEDINA, Ángel (2012): *La misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas*. Xixón, Muséu del pueblu d'Asturies y Fundación Valdés-Salas.
- PEDRELL, Felipe (1958): *Cancionero musical popular español*, Tomu II. Barcelona, Boileau.
- (1891): *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo)*. Los

Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell. Barcelona, Imprenta Heinrich y Cía.

SÁENZ CANEL, Víctor (1865): *Primer Potpourri de Cantos Asturianos*. Uviéu, Almacén de música e instrumentos.

— (1870): *Segundo Potpourri de Cantos Asturianos*. Uviéu, Almacén de música e instrumentos.

— (1875): *Tercer Potpourri de Cantos Asturianos*. Uviéu, Almacén de música e instrumentos.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1972): *Orígenes de la nación española: El Reino de Asturias*. 3 Vols. Oviedo, Instituto de estudios asturianos 4^a/ 1986. Madrid, Sarpe.

URÍA LÍBANO, Fidela (1997): *Música Asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*. Uviéu, Consejería Asturiana de Cultura y Deportes.

URÍA RÍU, Juan (1948): «Asturianada», en *Región*: 43-49.

LA TRADICIÓN MUSICAL RESURDIDA
A PROPÓSITU D'UN CANCIONERU ASTURIANU PAL SIEGLU XXI,
DE JOAQUÍN PIXÁN Y ANTONIO GAMONEDA

Ramón García Avello

A propóscitu de la edición d' *Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI*, pienso que ye interesante facer delles considerances respecu a la música tradicional asturiana y el so resurdimientu.¹

Entamando pela participación de Joaquín Pixán nesti proyeutu, hai que dicir que más allá del cantu sutil y bien dichu, hai dos facetes de la personalidá artística de Joaquín Pixán qu'arriquecen la so trayectoria musical. La primera ye'l so trabayu como promotor de nueves músiques, como «facedor» de cantares. Amás d'un delicáu intérprete, Pixán ye'l creador y xestor de proyeutos qu'intenten resurdir la canción artística n'España. El repertoriu del *lied* español enanchóse cola recuperación de músiques poco conocíes, y pola creación de canciones alendaes por él. Los discos sobre poemas d'Ángel González, Pablo Baena, María Lejárraga y Rosalía de Castro ente otros, con canciones de compositores como Antón García Abril, Félix Sierra, Milena Perisic, Zulema de la Cruz, Jorge Muñiz, Ramón Prada o Raquel Jurado, son exemplos d'esta faceta d'espardimientu y enanchamientu del mundu de la canción artística, entamada pol tenor asturianu.

El segundu aspeutu creativu ya interpretativu de Pixán ye la so singular dedicación a la música asturiana. Pixán axunta dende les sos grabaciones iniciales dos moos estilísticos d'espresión sobre'l folclor musical d'Asturies. Ún ye la canción tradicional, especialmente'l mundu de la tonada, cantada «a la manera'l pueblu» y enraigonada a pie firme na sensibilidá popular. L'otru mou, de mayor proyección na so carrera artística, ye la recreación más ellaborada de canciones del folclor astur, formando un corpus de *lieder* asturianos pa voz y pianu o pa

¹ Esti trabayu espublizóse dientro de Pixán & Gamoneda (2016) y la traducción al asturianu del testu foi a cargu de Bárbara González-Quevedo Pedrayes.

voz y orquesta. Un exemplu escepcional d'ello ye «Madre Asturias», d'Antón García Abril, una de les meyores creaciones de *lieder* sobre la música asturiana.

Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI suxer nel títulu una vuelta al folclor, a la canción tradicional asturiana. Por embargu, el nuevu proyeutu de Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda nun ye propiamente, como ye habitual na mayor parte de los cancioneros populares, una recopilación selectiva de lo que se canta nuna comunidá. Nel cancioneru de Gamoneda y Pixán llate con fuercia la vena folclórica, xunto cola intención d'abrir y percorrer nuevos caminos a la canción tradicional. Ye un cancioneru arraigonáu, pero non ancláu nel folclor. Otra peculiaridá del cancioneru ye la presencia del mundu del *lied*, tanto nes obres de nueva creación como nes que tienen como puntu de partida la canción tradicional. La canción artística y l'intentu de resurdimientu del folclor fai d'*Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI* una propuesta estética diferente.

La pallabra «cancioneru» fai referencia en toles sos aceiciones, que son munches y variaes, a la conxunción de lo poético y lo musical. El términu «asturianu» llévanos al enraizamientu nel folclor, especialmente nel cantar tradicional n'Asturies. Sobre la base folclórica asturiana, Pixán y Gamoneda constrúin un cancioneru orixinal, tomada esta pallabra, en dos sentíos. Orixinal porque ensin renunciar a la esencia primera de lo tradicional o popular, la mayor parte de les canciones son nueves. Orixinal porque na llingua de los testos, la variante occidental del asturianu, hai tamién una evocación d'una llingua orixinaria, sentida como nativa nel cantante, y como familiar nel poeta.

DE L'ASTURIANADA AL LIED

Trenta y un canciones formen *Un cancioneru pal sieglu XXI*. Toes tienen en común l'usu del asturianu, preferentemente na variante occidental o, como la nomaba'l padre Galo «la falíel.la» asturiana. Ensin dulda, razones sentimentales y biográfiques xustificuen esta eleición. Pixán ye orixinariu de Cangas del Narcea; la familia paterna d'Antonio Gamoneda, vien de Lluarca.

Podríen clasificase estes canciones según criterios de procedencia lliteraria. Amás d'incluyir poemas tradicionales asturianos y de creación propia d'Antonio Gamoneda y Joaquín Pixán, el cancioneru ábrese a romances anónimos y versos de Gil Vicente, Lope de Vega, Federico García Lorca y Ángel González, adautaos y tornaos al asturianu por Gamoneda. Otra clasificación podría ser el grau d'intervención o d'autoría poéticu musical de Pixán y Gamoneda. Según esti

criteriu, les canciones podríen agrupase en tradicionales, tradicionales tresformaes y obres de nueva creación. Una «nueva creación» que mesmamente nes canciones creaes a costafecha pa *Un cancioneru*, siempre guarden una induldable atmósfera asturiana.

Anque estes ordenaciones citaes son válides, inclínome por una clasificación qu'agrupe les canciones según tipos y formes específicamente musicales. Por supuestu, estes formes nun son compartimientos estancos, sinón una serie de rasgos direutivos o dominantes. De fechu, cada canción tien una individualidá propia, y dalgunes d'elles podríen formar parte de dos grupos. Como puntu de partida podemos axuntar les trenta y un canciones en cuatro tipos formales: l'asturianada, la vaqueirada, la marcha procesional y el son baillable y el *lied*.

Asturianada

En varies pieces del cancioneru recuéyense tonaes o cantos monódicos mui orniaos, a voz única o con acompañamientu de gaita doblando o adornando la melodía vocal. Anque hai dalguna esceición, la mayor parte d'elles, tienen un ámbitu melódicu que rara vegada pasa d'una sesta. La melodía carauterízase pol usu repetíu d'una mesma nota y l'emplegu de xiros melismáticos o orniamentales, realizaes más como refuerzu de la intensidá lírica que del virtuosismu del cantador.

Suite del trabayu nel campu ta formada por cuatro cuartetes –estrofa de cuatro versos d'ocho sílabes, la forma poética principal de la tonada–, xuníes por un versu –«¡Ai ai del campu!»–, esclamación resignada qu'unifica la obra. Musicalmente, cada estrofa tien diseñu melódicu propiu, anque la nota tónica, sobre la que xiren toles melodíes ye la mesma, un sí bemol. De les cuatro cuartetes, la tercera «Cargué una esquirpia de cuchu» d'una tesitura más grave aseméyase al mou plagal gregorianu.

Arrimadín a aquel roble ye una tonada bimodal, con dos seiciones bien definíes. La primer cuarteta, en tonu menor, a la que s'añade un «estribillu volante» de dos tercetos en tonu mayor. En *La boina*, la tonada acompáñase de gaita, qu'amás de doblar la voz executa un curtiu preludiu d'introducción y pequeños interludios. Nel estribillu, añadió por Pixán, apúntase una suxerente atonalidá.

Molinera de Santianes, *Puerto Ventana*, *Por una flor pequeñina*, *Carromateros* y *Pastora la fixera* tán na llinia de les tonaes tradicionales, anque dalgunes, como *Por una flor pequeñina*, seyan de Pixán y Gamoneda. Tamién son frecuentes pequeños cambios o retoques d'una canción. Por exemplu, la estrofa que s'añade

a «Puerto Ventana» – «En lo alto del puertu, danse estes cosas: nun se pierden les vaques, piérdense amores» – ufiértanos lo que Federico García Lorca nomó «el mediu tonu». El gran poeta andaluz, na so conferencia *El Cante Jondo* usa esta espresión «mediu tonu», como una separación de la pena y el dolor individual, per mediu d'un toque d'humor o a través d'una reflexón xeneral, polo que'l drama personal oxetivízase y universalízase.

Finalmente, *Enantes del día* nun encaxa del tou dientro d'esti mundu de la tonada tradicional, y efeutivamente ye una de les canciones creaes por Gamoneda y Pixán ensin referencies concretes sobre'l folclor asturianu. Por embargu, el ritmu llibre, la melodía melismática, tan venceyada a les vueltes del testu y el calter del violonchelu, coles sos paráfrasis a la melodía vocal y evocación del roncón de la gaita, suxeren una «tonada imaxinaria», más evolucionada, pero igualmente emotiva.

Vaqueirada

El segundu grupu, la vaqueirada, o cantu y baille tradicional de los vaqueiros d'alzada, ta representáu poles *Vaqueires* y la *Vaqueirada del brincu*. Les primeres, son vaqueiraes tradicionales, tanto nel testu y nel calter silábicu, como nel ritmu de subdivisión ternaria, fuertemente marcáu pola payel.la –sartén de fierro cutida xeneralmente por una llave– y el panderu. El diseñu melódicu tamién ye tradicional, anque s'introducen estribillos y Pixán camuda la melodía d'una de les vaqueiraes. La *Vaqueirada del brincu*, más preparada, ye una recreación de vaqueiraes imaxinaries, sobre un estribillu popular. Esta vaqueirada acompáñase, amás de la percusión, con acordeón, un instrumentu anque a vegaes dexáu de llau, mui presente nel folclor asturianu, y que'l cancioneru recupera ampliamente.

La marcha procesional y el son baillable

Representen el tercer grupu, en dalgunos casos emparentaos colos anteriores. *La Santina Minera* ye obra de nueva creación. Estructurada en tres seiciones, la primera, el llamáu a la Virxe, en tonu menor, fai alcordanza de ciertos himnos ceremoniales sobre la Virxe de Cuadonga; la segunda ye una escena de danza, en tonu mayor, y ciérrase cola Asturianada. En *La misa esfarrapada* tenemos una adautación mui llibre del romance *La misa de amor*. Pixán vuelve a les tres seiciones, col acordeón siempre presente, na organización del romance. El tema de la introducción solista, concebida como una tonada; l'animada seición central

en 6/8, encomendada al coru y la vuelta al tema musical de la introducción, con otru testu. *Bailín del Romeru* y *Los perendengues* son recreaciones cencielles y pegadices de les canciones baillables. Na primera alcontrámonos otra vuelta al acordeón en función acompañante. Siendo la música de Pixán, estes dos canciones baillables tán metíes na música popular asturiana.

El lied asturianu

La mayor parte de les obres del Cancioneru son *lieder*, canciones líriques asturianas de factura por regla xeneral culta. Canciones artístiques cola voz acompañada y a vegaes íntimamente xunida pol pianu o otros instrumentos. El *lied* ye canción d'autor, nesti sentíu Pixán empresta la so voz a la música fecha por él, y arreglada en munches de les obres por Manuel Pacheco. Les obres del Cancioneru a los que se-yos pue aplicar esta denominación de *lied* asturianu son numberoses y mui estremaes ente sí. Por eso, pa buscar una homoxeneidá estilística, puen afitase dos tipos de *lied*. El *lied* sobre'l cantu tradicional asturianu, y les canciones de Joaquín Pixán.

1.- El *lied* sobre'l cantu tradicional. La melodía ta tomada direutamente del folclor, especialmente de la tonada tradicional; l'acompañamientu instrumental, compuestu por Manuel Pacheco, recrea l'atmósfera emocional del poema y afita la melodía. *Naide* ye'l primer exemplu d'esta tipoloxía. La tonada tradicional *Por el camín del puertu*, arrópase pol contrapuntu del fagó, y un acompañamientu d'acordes del pianu. L'otru exemplu ye'l tituláu *Pastor ena nuechi*, (*Que m'oscurez*), recoyida por Torner. La guapísima melodía, probablemente medieval –una «nuba» arábigo-andaluz y un «conductus» de Perotín, polifonista de Notre Dame nel sieglu XIII tienen el mesmu diseñu– cántase con escrupulosa fidelidá, mientras que'l pianu, con un acompañamientu armónicamente abiertu, cercanu a l'atonalidá crea una atmósfera descriptiva d'esi fondu telúricu del poema. La melodía de *Les entendederes* ta recoyida tamién nel cancioneru de Torner. L'acompañamientu pianísticu con acordes arpexaos da-y a esta canción popular un atrayible calter de canción de salón.

2.- Les canciones de Joaquín Pixán. Esti ye'l mayor grupu del cancioneru. Ta formáu por once –doce si contamos equí la canción *Enantes del día*– canciones creaes por Joaquín Pixán sobre poemas d'Antonio Gamoneda, Ángel González, Federico García Lorca, Lope de Vega y Gil Vicente, toos ellos tornaos y adaptaos por Gamoneda. Joaquín Pixán compón dende la so esperiencia de cantante y cola intuición del músicu. La cenciellez melódica, de llinia cantable con tendencia al

floréu nes cadencies, el calter cercanu a la canción tradicional, l'harmonía tonal y la espresión musical del testu, son carauterístiques d'estes canciones.

La rellación ente *Rosa Nevada*, poema de Gamoneda con *Eres como la nieve que cae a copos*, canción tradicional castellano-lleonesa de la que Cristóbal Halfter fizo una curiada versión coral, ye evidente nos dos primeros versos. Por embargu, la progresiva intensidá lírica, recalcada pol acompañamientu contrapuntísticu del violonchelu, personaliza esta pequeña ayalga del cancioneru.

Otres canciones con lletra de Gamoneda son *Van por los aires*, *Tonada de les tres cintes*, *Rosa enramada* y *Añada de las tres madres*. La primera ye una canción bitemática, de conteníu social, con acompañamientu de pianu y violonchelu. El calter popular ta recoyíu nel diseñu melódicu de la introducción que fai'l violonchelu. *Tonada de les tres cintes* paezse a un rondó popular con pequeñes variantes; *Rosa enramada* ye una canción con dos temes, el primeru, que se repite'l final estructurando la canción como un *lied* (ABA), paecíu a una canción de corru infantil; el segundu enmárcase dientro l'espíritu de la tonada. Na *Añada de las tres madres*, el ritmu tranquilu de l'añada va afloxando, la melodía tensa énte'l desamparu del neñu que tamién ye fiu de la fame y de la ira, nesta añada dolorosa.

Ye verdá, ye un de los *lieder* pa voz y pianu más carauterísticos del cancioneru. La música, col cambiú de tonalidá de mi menor a mi mayor va describiendo l'atmósfera emocional d'esta canción de Lorca.

Los tres poemas d'Ángel González, *La liga verde*, *Al alba* y *Les naranxes ya la mar arranquen*, por alusión, comentariu o paráfrasis llibre, de tres cantares populares asturianos: *En el campo de San Roque*, *A dónde vas a dar agua* y *A la mar fui por naranjas*. Ye induldable qu'estos poemas ñacieron cola intención de «ser canciones», de ser musicaos. Nun CD grabáu por Pixán como homenaxe, tán les versiones compuestes sobre los tres poemas Antón García Abril, Zulema de la Cruz, Milena Piresic, Jorge Muñiz y Félix Sierra. A elles hai qu'añadir estes de Pixán, más apegaes d'una manera esencial al cantu popular. *La liga verde*, guarda ciertu aire popular nel ritmu, pero ta empapada de cierta señaldá suxerida nel testu y recalcada pol violonchelu. *Al alba* ye un *lied* p'acordión y flauta. La rellación ente'l cantu llibre de la voz, acompañada pol acordión y los interludios de flauta y acordión, a compás, a medida, ye constante nesta obra que tien un calter de quietú intemporal. Finalmente, *Les naranxes ya la mar* es, tanto na música como na lletra, como una continuación y un desenllaz a la canción popular *A la mar fui por naranjas*.

El villancicu *Ena fuente del Rosel* foi mui popular nel sieglu XVI. Recuéyela'l vigüelista español Diego Pisador nel *Libro de música de vihuela*, publicáu en 1552, y el polifonista extremeñu Juan Vázquez. La nueva versión de Pixán, más murnia que los tratamientos polifónicos del renacimientu, tien un calter popular que nun se pue negar, recalcau pol acompañamientu del acordión.

Del rosal vengo madre, la cantiga de Gil Vicente na que los versos canten, llevóla tamién al pentagrama Cristóbal Halffter. La versión de Pixán ye un *lied* bitemáticu con acompañamientu de pianu, con dos temes, el segundu, curtiu y movíu. El tercetu inicial del poema *Yá non coyeré verbena* yera popular. Sobre esta base anónima, Lope de Vega escribe'l poema que torna Gamoneda y al que pon música Pixán. Un *lied* desarrolláu sobre un tema melódicu y con un suxerente acompañamientu d'acordión. Pa finir, *El Romance del Conde Niño*, Conde Olinos y tamién n'otres versiones Conde Lirio o don Fernandito ye ún de los más populares y con más variaciones, tanto na música pero especialmente nos testos, del romanceru español. Na versión de Pixán, sobre un ritmu fixu, binariu en seis por ocho, un de los compases más carauterísticos de la música popular asturiana, despliégase una melodía que tiende a la modalidá, cenciella y pegadiza.

FOLCLOR Y FANTASÍA

Dicía un andaluz del campu a Juan de Mairena, alter ego d'Antonio Machado, que «tolo que sabemos sabémoslo ente toos». En cierta midida, los cancioneros son les antoloxíes y los compendios d'esa sabiduría artística na que, baxo la conxunción de lo poético y lo musical, se dan la mano lo individual y lo coleutivu, el refinamientu artísticu de procedencia culta y el calter popular.

Los cancioneros nun son como eses «mónades» de les que falaba Leibniz, que nun tienen puertes nin ventanes. Tolo contrario. La tradición musical viva va camudando nes lletres, y en diferentes xiros, adaptándose al sentíu o al gustu de cada tiempu y cada comunidá. Xeneralmente, los procesos d'esa adautación suelen ser de tres tipos: el cambiu de la lletra; el cambiu de la música y la incorporación de cantares d'ámbitu qu'acaben asumíes como populares. Estos tres tipos son los que s'usen n' *Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI*. El resultáu final de too ello, amás del disfrute y la emoción individual, ye l'arriquecimientu de la tradición musical y que la creación folclórica nun seya namás copia, sinón fantasía y anovación.

LOS OTROS INTÉRPRETES

El *lied* o la canción artística ta lligáu al pianu; la música tradicional asturiana, la tonada, a la gaita. Por embargu, *Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI* intenta arriquecer el color de la música asturiana con una variedá tímbrica, a vegaes novedosa, a vegaes camerística. Nesti sen, non sólo'l pianu y la gaita, sinón tamién l'acordión –un instrumentu bien enraigónáu nel folclor asturianu–, la flauta, el fagó, l'órganu, la percusión o la presencia de seiciones vocales, collaboren con Pixán nesti nuevu traxe pa la música asturiana. Estos son los intérpretes: Mario Bernardo, Elena Miró Fernández Figueroa, Asociación Cultural «Lo Nueso» de Cangas del Narcea, Iñaki Sánchez Santianes, Oscar Fernández, Pablo Carrera González, Vicente Prado «El Pravianu», Xuacu Amieva, Delia Gutiérrez, María Álvarez, Fernando Álvarez Menéndez y Fernando Arias.

BIBLIOGRAFÍA

PIXÁN, Joaquín & Antonio GAMONEDA (2016): *Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI*. Madrid, Andante Producciones Culturales.

EL TALLER «LOLO CORNELLANA»: AL SERVICIU DE LA «MISA DE GAITA»

Ángel Medina

ENTAMU

La «Misa de gaita» ye un llegáu ensin oldéu dientro del patrimoniu inmaterial d'Asturies. Y asina ye pola so historia y pola so cuasimente milagrosa sobrevivencia, pola so carga identitaria y polos sos intrínsecos valores estéticos. Dao que dediquemos un llibru (Medina, 2012) y otros escritos menores a esta lliturxa popular, vamos centranos nesta ocasión nel llabor del Taller «Lolo Cornellana» de la «Misa de gaita», qu'entamó en setiembre de 2013. Tres d'un llustru d'esistencia, facemos alcordanza y resumimos les sos aportaciones, indixebrables d'un contestu particular onde, ente otres circunstancies, la «Misa de gaita» foi reconocida como Bien d'Interés Cultural, reconocencia cimera patrimonial del Estáu.

Como cuestión de principios, ha quedar perclaro que'l llabor del Taller diba ser inesplicable ensin la existencia de delles tradiciones vives de la «Misa de gaita» en determinaes zones d'Asturies. Con too, el Taller nun quier dase nengún méritu de rescate, meyoranza o remanecimientu d'una tradición que se supunxo perdida y propia d'otres dómines, pola cenciella razón de que la so tradición ta viva y cumple mui guapamente la so sagrada función. Sicasí, los fechos demuestren qu'hai riesgu de que prexe (o inclusive desapaeza) en dellos de los sitios onde inda ye tradicional y de que quede escaecida en llugares onde se perdió en feches non mui alloñaes. Poro, consideróse obvio y urxente empecipiar una riestra d'aiciones de vixilancia, al traviés del espíritu marcáu poles convenciones internacionales alreduro del patrimoniu inmaterial que soscribieron los estaos miembros de la UNESCO, ente ellos España, como pudiere ser el casu de la decisiva Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial (2003). Nesti sen, el Taller «Lolo Cornellana» de la «Misa de gaita» amosó ser una ferramienta amañosa y útil dafechu en tolo tocante a la patrimonialización de la «Misa de gaita».

UN PASU PREVIU: LA INVESTIGACIÓN

Primero de 2012, les investigaciones puramente académiques alrededor de la «Misa de gaita» yeren cuasimente inesistentes, sacantes un capítulu (Cea, 2008) sobre esta lliturxa popular nos llugares llaniscos de Parres y La Pereda. Había, si-casí, escritos más curtios y divulgativos, o que trataben el tema d'un xeitu más o menos tanxencial (Medina, 2012), según delles, contaes, grabaciones discográfi-ques (ver nel apéndice de rexistros sonoros). Val Dios, el nuesu llibru nun quedó llindíáu a les sos posibles contribuciones académiques, sinón qu'abrió opciones suxeridores de tresferencia de la conocencia y nueves investigaciones al traviés de congresos, publicaciones y trabayos universitarios. Namás nesti apartáu postreru tenemos el casu d'un trabayu de cursu de Gertrudis Vergara-Véliz nun máster de la Universidá de Tours (2014); o los trabayos de fin de grau de Toya Solís (2014) y Luis García Pola (2017), el primeru asoleyáu en parte (Solís, 2016). A ello hai qu'amestar dos ponencies de la nuesa autoría, con calter internacional y pers-pectives nueves, y otre conferencies y aportaciones que nun trai cuenta detallar.

La creación de la Fundación Valdés-Salas, concebida y constituyida en 2009 y presentada oficialmente a principios de 2010, ye'l puntu d'arranque pa la historia que queremos rexistrar nestes páxines, una historia escrita dende dientro de tol procesu, pero cebada con abondes referencies y datos oxetivos como pa dexar que los lletores seyan quien a formar la so propia valoración. Esta Fundación (d'equí p'alantre FVS) ye una entidá privada y ensin voluntá d'arriquecimientu, constituyida por empresarios y profesores universitarios. Ente les sos fines ta'l llevar la universidá a les zones rurales per aciu d'una riestra d'actividaes estremaes y, tamién, «la promoción d'investigaciones en collaboración cola Universidá d'Uviéu» (v. <http://fundacionvaldesalas.es/la-fundacion-valdes-salas>).

El llar de la FVS ta allugáu en Salas, cabeza del conceyu homónimu. Más en concreto na que fore casa-palaciu del fundador de la Universidá, Fernando de Valdés-Salas. Asina que, cuando entamó a tresnase la idea de sofitar una investi-gación nesa primer etapa, viose con bonos güeyos que pudiere ser significativa pal conceyu Salas, pero tamién pa too Asturias. En refugando delles posibilidaes, llegó-y al vicepresidente executivu de la Fundación –el profesor Joaquín Lorences, catedráticu de Fundamentos d'Análís Económicu de la Universidá d'Uviéu– una propuesta más bien chocante. La suxerencia de Juan Manuel Menéndez referíase al necesariu sofitu, estímulo y estudiu qu'ameritaba la «Misa de gaita». El profesor Lorences nun podía ser consciente del grau de veteranía y conocencia qu'atesoraba Juan Manuel Menéndez, (d'equí p'alantre

«Lolo Cornellana», como yera llamáu polos sos amigos) alrededor d'esta lliturxa. Lóxico, per otra parte, nun escaeciendo que, al revés que la tonada, la «Misa de gaita» nun yera pa nada familiar pal conxuntu de la sociedá asturiana.

Joaquín Lorences tampoco nun tenía elementos de xuičiu abondos pa evaluar la propuesta de Lolo, asina que-y pidió al autor d'estes llinies dir a una xunta, al entamu de 2010. Ellí taben tamién Víctor Fernández y Isidro Sánchez, profesores d'Económiques y persona bien importante nesti proyeutu, como miembru de la FVS y, coles mesmes, direutor del Aula Valdés-Salas. Esta Aula fore creada en Salas en 2008, dientro de la Estensión Universitaria de la mesma Universidá d'Uviéu.

Magar lo inesperao del tema consultáu, fuimos quien a sopesar la idea con daqué conocencia. N'efeutu, la «Misa de gaita» taba bien estendida en Salas, esistiere en too Asturias y entá se caltenía n'otros llugares del país. D'otra banda, yá tuviéremos daqué averamientu a esta misa popular en llatín años primero, a cuenta d'unes llinies de rempuesta a Lisardo Lombardía (Lombardía, 1998) y nun artículu pa la revista *Música oral del Sur* (Medina, 2009). Nesta segunda fecha yá nun allugáremos dulda dala en cuantes al so potencial.

Darréu, recibíemos la propuesta d'asumir la investigación y robláremos el compromisu pa realizala a lo llargo de 2010 y 2011. Entamando 2010, la FVS presentóse públicamente, mentando yá'l proyeutu como una llinia representativa de les moliciones alrededor del patrimoniu que la FVS diba siguir explorando hasta'l presente.

La investigación remató nel plazu previstu asoleyándose'l llibru *La Misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas* (Medina, 2012). La FVS emplegóse a xeitu pa que la presentación de la monografía, el 17 de xineru de 2013 nel Paraninfu de la Universidá, resultare un actu templáu, académicu y emotivu, nun faltando unes ilustraciones musicales del veteranu intérprete «Pepe'l Molín» y el gaiteru Xaime Menéndez.

Nesi actu hebo intervenciones estremaes, unes más protocolaries y otres más cargaes de conteníu. Imposible escaecer la bien cariñosa *laudatio* que'l profesor Emilio Casares, maestru y amigu, nos dedicó esi día, pero'l nuesu agradecimientu estiéndese a toos y caún de los qu'intervinieron. Joaquín Lorences, pela so parte, esplicó'l sentíu d'esti proyeutu dientro de la FVS y anunció oficialmente la creación d'un Taller sobre la «Misa de gaita» qu'habría llevar el nome de Juan Manuel Menéndez «como testimoniu de la nuesa admiración y agradecimientu» (Del documentu lleíu nel actu, copia dixital cortesía de Lorences). Esto asocedía'l 17 de xineru de 2013, pero la idea, como más p'alantre va vese, yá surdiere en 2010.

LA MISA COMO BIC, UNA HISTORIA EN PARALELO

A principios de 2013, amás de ser pública la intención de la FVS de crear el Taller de la misa, yá taba nel aire la idea de solicitar pa la «Misa de gaita» la condición de Bien d'Interés Cultural. Con esta molición, un garrapiellu de persones ya instituciones que yá tuvieren detrás del proyeutu d'investigación y/o de la posterior publicación del nuesu llibru sobre la «Misa de gaita», xuntáronse pa redautar el primer pidimientu, a cuenta d'algamar l'oxetivu citáu. Les instituciones representaes foron éstes: el Muséu del Pueblu d'Asturies, (como talu y al traviés de secciones específiques del mesmu), la Fundación Valdés-Salas y la Universidá d'Uviéu.

Sintetizamos los pasos d'esti procesu:

- Carta a la Conseyera d'Educación, Cultura y Deportes del Principáu d'Asturies, Ana González Rodríguez, del 13 de marzu de 2013.
- Informe favorable de 11 de xunu de 2013 del Conseyu del Patrimoniu Cultural d'Asturies a la propuesta d'entamu del trámite d'espedito (de referencia CPCA 262/13), resolución de 26 de xunu de 2013.
- Notificación de 28 de xunu al Rexistru Xeneral de Bienes d'Interés Cultural y publicación de la propuesta y del Anexu xustificativu nel Boletín Oficial del Principáu d'Asturies de 5 de xunetu de 2013, Boletín Oficial del Estáu de 29 d'agostu de 2013.
- Solicitú de los informes preceutivos a instituciones académiques: Real Institutu d'Estudios Asturianos (30 d'ochobre de 2013) y Real Academia de la Historia (17 de febreru de 2014). Foron favoratibles.
- Trámite de vista pública, BOPA de 27 de febreru de 2014. Nun hebo allegaciones.
- Plenu del Conseyu de Patrimoniu Cultural d'Asturies, xunta del 13 de mayu de 2014, con informe favorable pa la declaración como BIC de la «Misa de gaita».
- Decretu 65/2014, del 2 de xunetu, pol que se declara Bien d'Interés Cultural de calter inmaterial la Misa asturiana de gaita, publicáu nel BOPA, númberu 160, del 11 de xunetu de 2014 (Decretu, 2014).

Como balance elemental, hai que dicir que too se desendolcó nun tiempu récor, cosa bona d'entender pol clima de consensu llográu ente les fuerces polítiques autonómiques, el sofitu de la Ilesia, la xestión del Direutor Xeneral de Patrimoniu, Adolfo Rodríguez Asensio, y el so inmediatu collaborador, Pablo León Gasalla,

asina como l'abondosa información del documentu presentáu o la gran atención que los medios asturianos emprestaron al procesu, ente otros autores.

RAZONES Y PRIMEROS PASOS DEL TALLER «LOLO CORNELLANA» DE LA «MISA DE GAITA»

Magar que'l primer pasu del procesu pal llogru del BIC foi suscritu por delles instituciones, como yá se precisó, la FVS asumiría dempués el so siguimientu d'una manera singular y específica, con una dedicación prioritaria que s'estiende hasta'l momentu d'escribir estes llinies, remataes a principios de 2018. La hemeroteca demuestra esta afirmación bona de comprobar na seleición recoyida na web de *La Misa de gaita* (www.misadegaita.com). Esta lliturxa popular conviértese nuna de les exes centrales de les actuaciones de la Fundación y, por dicilo asina, foi, o bien direutamente'l so finxu, o bien, cuando se llanzaron otros proyeutos importantes, el que llegaba a un mayor númberu de persones, esto ye, el de mayor impautu social, según supimos pola Memoria interna de 2017 de la FVS.

Nesti sentíu, el modelu de xestión del catedráticu Joaquín Lorences como vicepresidente executivu de la Fundación Valdés-Salas, nun pue dexar de ser mentáu, yá que resultó determinante. Na so condición d'economista, supo ver la necesidá d'aplicar criterios de tresferencia de la conocencia y de llegar más allá de lo que suelen llegar les instancies oficiales. Básicamente, entendió la urxencia de poner en valor un patrimoniu feble, que taba en peligru de prexar o de desaparecer y que nun yera abondo conocíu pola sociedá nin, na práutica, polos gobiernos, a pesar de les obligaciones d'éstos tocantes a la so xestión.

Un aspeutu d'obligada reflexón tien que ver cola tresmisión de la «Misa de gaita». Recordemos que l'artículu 2.3 de la *Convención* (2013: 1, 2, 3) define'l conceutu de *salvaguardia* coles siguientes pallabres:

Entiéndense por *salvaguardia* les midíes empobinaes a garantizar la viabilidá del patrimoniu cultural inmaterial, inxiriendo identificación, documentación, investigación, caltenimientu, proteición, promoción, valoración, tresmisión –básicamente al traviés de la enseñanza formal y non formal– y espoxigue d'esti patrimoniu nos sos aspectos estremaos

Toos estos oxetivos tuvieron presentes na patrimonialización de la «Misa de gaita» (Medina, 2018). Hebo investigación, proteición al traviés de la mesma condición de BIC, revalorización, etc. Pero lo que nos paecía más delicao

venía del llau de la tresmisión. Nesti marcu de la tresmisión y la enseñanza («formal y non formal») esplicase una iniciativa de la Fundación Valdés-Salas, en collaboración col Aula Valdés-Salas (Universidá d'Uviéu) pa la llegada a la «Misa de gaita» de nuevos cantadores al traviés del Taller «Lolo Cornellana».

Como yá adelantemos, el xerme de la idea provién de finales de 2010. El 3 de payares d'aquel añu unviáremos a la FVS un informe de siguimientu del trabayu desendolcáu, de cara a la xunta del Patronatu de fin d'añu. Too diba según lo acordao, pero quiximos dexar constancia de certes esmoliciones sobre la tresmisión de la misa. Coles mesmes, plantégase una posibilidá qu'hai que considerar como l'embrión del Taller «Lolo Cornellana». Nun de los párrafos, señaláremos:

Una observación qu'esmolez. Al mediu plazu nun hai dificultá p'atopar gaiteros qu'acompañen la «Misa de gaita», pero'l relevu de les voces ye más complicáu. Un taller dafechu práuticu y empobináu a cantadores de tonada, onde los que canten la misa pudieren deprendé-yoslo a cantadores más nuevos, tendría tol xaciu (Archivu del autor).

Como ye natural, ente esta observación de 2010 y l'anunciu oficial de 2013, yá citáu, hebo conversaciones frecuentes a cuenta de sopesar el camín a seguir. Lo cierto ye que'l Taller celebró la so primer sesión en Salas, los díes 14 y 15 de setiembre de 2013, na capiella del Palaciu Valdés-Salas. Foi concebíu con una finalidá eminentemente práutica. Tratóbase de que los participantes pudieren deprender a cantar esta lliturxa popular. Atendíase sobre too a la parte cantada de la misa. La razón ye bien cenciella: l'acompañamientu heterofónicu de la «Misa de gaita» nun s'estrema del que s'emplega p'acompañar la tonada, cuando ye'l casu. Y como gaiteros bien preparaos hai munchos n'Asturies, nun se vía necesario incidir nel papel del instrumentu nesti Taller d'aniciu. Otra manera, la misa cántenla poques persones. Ello ye qu'hai munchos conceyos onde la tradición perdióse, ye feble, o bien tán acabando los postreros cantadores y eso supón tou un peligrú pa la continuidá d'esta práutica.

Asina que, so la direición del maestru Joaquín Valdeón y cola participación y maxisteriu de Mari Luz Cristóbal Caunedo y Pepe'l Molín, cantadores de la misa, ensin escaecer los gaiteros Xaime Menéndez y Llorián García Flórez, una docena d'interesaos, procedentes de too Asturias, allegaron a Salas esa fin de selmana de mediaos de setiembre y a la fin de les sesiones deprendieren delles partes de la misa.

Pocos de los presentes naquelles xornaes van escaecer la feliz circunstancia asocedida'l 14 de setiembre de 2013, segundu día del seminariu d'aniciu que tamos comentando. El párrocu de San Xuan de Corniana, Don Ceferino, daba una «Misa de gaita» en Santa Ufemia. A esa hora taba prevista la so intervención nel Taller, pa una meyor comprensión d'esta lliturxa dende la mesma visión d'un sacerdote que la celebra frecuentemente. Mas como yera imposible qu'él allegara, profesores y aprendices movímonos a la remozada capiella d'esa guapa aldea de Salas. Y Don Ceferino –conocedor, defensor ya inclusive cantador de la misa, a quien citamos en representación de tantos otros sacerdotes que conocen el valor d'esta tradición–, n'atención a los visitantes, supo introducir dientro la misa les despliques acionaes.

Lo más notable ye que se creare tal espíritu de grupu que'l Taller confirmó la so vocación de seguir, axuntándose dende entós una o inclusive dos vegaes al mes na Capiella de la Universidá d'Uviéu a cuenta de deprender el restu la misa y de preparar les intervenciones que foron surdiendo.

JOAQUÍN VALDEÓN: UNA DIREICIÓN CON CRITERIU

Amás de la mesma tradición oral, tuviéronse en consideranza antigües descripciones de la misa, sobre too la de don Alfredo de la Roza (Medina, 2012: 231) y les fontes cantollanistes d'onde derivaron les melodíes que güei suenen nesta lliturxa popular, fontes que tienen que ver col conceutu de *cantus fractus* o mestu, que ye un asuntu de la máxima importancia sobre'l que nun podemos estendunos equí (Solís, 2016). Too esto xustifica l'asesoramientu musicolóxicu que corrió al nuesu cargu dende los oríxenes. Sicasí, lo qu'ufierta'l Taller ye una versión de la Misa que pertenez esencialmente al so direutor, Joaquín Valdeón.

Como direutor del Coru Universitariu dende 1997, tituláu en viola, llicenciáu en Musicoloxía y críticu musical, el maestru Valdeón ye ensin dulda un nome imprescindible del mundu musical asturianu. La so formación afitada como instrumentista y direutor de coru y orquesta ye una de les sos grandes bases a la de facer un bon trabayu. Tocantes a la direición, formóse na novedosa escuela de Pierre Cao qu'unifica daqué les téuniques xestuales de coru y orquesta, bien alloñaes n'otres conceiciones, pero esti enclín entemezlu cola sensitiva ya imaxinativa tradición de la escuela coral inglesa, que foi conociendo nes sos fontes a lo llargo de delles estancies n'el Reinu Xuníu.

El so temperamentu artísticu y la conocencia de la música asturiana proceden en parte de la so propia familia. Ye nietu del gran cantador José Menéndez Carreño, «Cuchichi». Esti vezu d'escuchar lo asturiano, esto ye, los matices ya inflexiones, vueltes y adornos de la llírica tradicional de la nuesa tierra, xunto cola so completa formación téunica, dexaron que s'averare a la «Misa de gaita» esbillando lo meyor de la tradición y siempre cola clara intención d'asitiar el llau musical al serviciu del sacramentu que se ta celebrando.

Esti tipu de planteamientos da al grupu que dirixe una personalidá bien definida. Ensin afirmar qu'esistiere una teoría preconcebida y acabada, fueron cuayando determinaos enfoques na xestión d'esti bien cultural. Nun yera cuestión de llevar esta lliturxa musical y popular al muséu, oxetualizándola como un restu arqueolóxicu. Nun había que sacala del templu, nin fosilizala, convertila en pieza histórica al marxe de la so función, nin, mucho menos, en repertoriu «de concierto».

Nel Taller pártese, per otu llau, d'una conceición non reverencial y crítica de la tradición. El maestru Joaquín Valdeón concibe, d'entrada, una «Misa de gaita» bien cuidada musical y llitúrxicamente, daqué que les mises populares en llatín que se foron calteniendo en grabaciones caseres non siempre consigüen, pola mala pronunciación, los desaxustes ente los cantadores, los cambeos repentinos d'octava cuando determinaos cantadores yá nun podíen seguir na que taben y otros desdexos que, xunto colos güelpes históricos y normativos que tuvo de soportar esta lliturxa popular, nun contribuyíen a la bona fama de la «Misa de gaita».

Arriendes d'ello, dende la direición musical y dende l'asesoría musicolóxica desaconseyamos a los nuevos cantadores (y a los veteranos) que sigan ciegamente los usos presuntamente tradicionales en tolos casos. Por casu, en delles zones nun ye raru que'l «Gloria» se cante incompletu, cola fin d'embrivilu. Esto va en llinia col amenorgamientu del tiempu dedicáu a la misa que se vivió dende'l Vaticanu II. Pero tronzar el «Gloria» ye un esparate llitúrxicu, por más que sía una práutica almitida por cures que, como vimos nos nuegos trabayos de campu, tienen que salir a escape pa otra parroquia. Eses prieses posconciliares yá acabaron col «Creu» solemne de gaita y arrequexaron en bien pocos llugares el más curtiu «Creu corrú», que ye una xoya resistente bien pura d'esi cantar mestu o midíu al que yá nos referimos con anterioridá (Solís, 2016).

La música, apunta Jaume Ayats, «ye una actividá y de nenguna manera una serie d'oxetos coleicionables» (2014: 231). Poro, la «Misa de gaita» ha ser reivindicada como tala práutica y na so clara y definida función. Nun procede, pos,

zarrar el trabayu nes fases de recoyida de materiales, busca d'antigües descripciones y grabaciones doméstiques, etc., sinón qu'hai qu'intentar, como prosigue diciendo Ayats al respetive de la música en xeneral, «garrar distancia énte los materiales que la oxetualicen [...] y reparar qué tipu d'aición social contribúi a desenvolver» (2014: 231).

Tolo anterior adquier dafechu significáu al falar d'una misa, que ye una lli-turxa conformada precisamente por una treme complexa d'aiciones, ente les que s'inxerta la mesma praxis musical. Tamos falando d'una práutica relixosa desenvuelta nos espacios de lo sagrao, col so propiu tiempu fundacional renació en cada celebración y colos sos códigos bien marcaos. Trátase d'una misa viva que, anguaño, nun ye susceptible de ser oxetualizada nin d'adquirir una condición museable, pola cenciella razón de tar n'usu y porque, en sen estrictu, la «Misa de gaita» nun dexa de ser una eucaristía, onde'l so valor más fondu pa los fieles ye'l mesmu que'l que tien cualesquier otra misa católica del planeta. Ye cierto qu'hai un particular vistimientu musical que la fai única, pero les melodíes de la «Misa de gaita» algamen el so verdaderu sentíu cuando suenen nel contestu llitúrxicu que-yos ye propiu. Lo que nun quita pa que dacuando se faigan ensayos abiertos y convenientemente presentaos y esplicaos, con fines didáutiques, d'espardimientu y de contactu con otros interesaos, faciendo asina honor al conceutu de taller que consta nel mesmu nome del grupu.

LOS INTEGRANTES DEL TALLER

Enantes de referinos a los solistes y gaiteros, rexistramos los nomes del restu los integrantes del Taller, esto ye, d'aquellos que permanecieron activos a lo llargo d'estos últimos años. Son los siguientes: Aurora Alba García, Manuel Álvarez Pérez, Carlos Franganillo Fuentes, Enedina García Gómez, Santiago García Gómez, Agustín García Pire, Nuria Menéndez Alba, María Luisa Miravalles, María Andrea Perochon Fernández, Sara Rodilla García, Jesús Sánchez Sanzo, Patricia Toyos González (secretaria d'organización) y Paco Valledor. Arriendes de quien suscribe, a lo último como direutor académicu o asesor musicolóxicu del Taller, ensin escaecenos del yá mentáu profesor Joaquín Lorences, imprescindible sofitu y mentor del Taller dentro de la FVS. Anotamos, de camín, que «Lolo Cornellana» (1950-2011) faise especialmente presente al traviés de les cantadores Aurora Alba y Nuria Menéndez, vilba y fía de Lolo. En representación de los que nun pudieron, por estremaes razones, tar nel Taller hasta la fecha

d'esta publicación, citamos a Fonsu Fernández, direutor del Muséu de la Gaita y persona bien querida nel grupu. Ente solistes y cantadores, la composición del Taller resulta bayurosa, tanto n'edá, procedencia, nivel musical y grau de rellación cola misa.

El Taller cantó la «Misa de gaita» en llugares como Corniana, Salas, Maeza, Bárzana, San Pedro de Xixón, Santo Tomás de Canterbury d'Avilés, Basílica de Cuadonga (emitida pela TPA), Valdediós, Ribeseya, los Jerónimos de Madrid (al llau del renomáu tenor Joaquín Pixán), Basílica de San Xuan d'Uviéu, ente otros. La hemeroteca y la páxina principal de la web de la «Misa de gaita» re-cueye parte de les munches noticies y reportaxes que los medios dedicaron a estes intervenciones. Y llamen l'atención titulares como: «La "Misa de gaita" ilumina San Juan», «La "Misa de gaita" enciende Los Jerónimos», «La "Misa de gaita" estrena distinción», «La "Misa de gaita" pue llegar lejos», ente otros de tonu dafechu informativu (v. www.misadegaita.com/?page_dii=11). Per otra parte, en mayu de 2018 la Banda de Gaites de Castrillón, al traviés de la so Asociación Cultural L'Alborecer de Castrillón, concedió la Gaita d'Oru al Taller «Lolo Cornellana» en reconocencia del llabor realizáu alreduro a la «Misa de gaita», que, pa ser precisos, ye conocíu anguaño nesti conceyu de mano de Mari Luz Cristóbal y Llorián García Flórez.

A la citada pareya artística, que tien nome como tal y amás resulta imprescindible dientro del Taller, hai qu'añadir el dúu que formen Pepe'l Molín y Xaime Menéndez, cantador y gaiteru, que tamién tienen compromisos en solitario ensin por ello dexar de ser miembros natos y fundamentales del Taller «Lolo Cornellana».

«PEPE'L MOLÍN» Y XAIME MENÉNDEZ

Empezamos col cantador más veteranu del grupu. «Pepe'l Molín» ye'l nome con que tol mundu conoz a José Luis Rodríguez García, nació en Corniana'l 24 d'ochobre de 1943, precisamente nun molín que rexentaba la so familia y nel que tamién trabayó hasta'l so ingresu n'Hidroeléctrica del Cantábrico.

Cuntónos Pepe una interesante hestoria sobre'l so primer contactu cola «Misa de gaita». Ye'l casu qu'en Corniana tienen la costume de que los neños que fixeron la Primer Comunión (n'abril o mayu) vuelvan vistir colos sos traxes de gala per San Xuan, fecha na que siempre hai «Misa de gaita». Alcuérdase Pepe de, cuando él tuvo en tala situación fai casi setenta años, lo llargues que se-y

fixeron aquellos dos hores de ceremonia, pues daquella cantábase'l «Creu» y nun faltaba'l correspondiente sermón. Nun podía suponer daquella aquel neñu qu'acabaría siendo cantador relevante de la «Misa de gaita» na modalidá estendida pela zona del centro-occidente asturianu.

Los entamos de «Pepe'l Molín» nel cantar de la misa puen asitiase escontra mediaos de los setenta. Pepe reconoz la so delda con «Lolo Cornellana», anque tamién col gaiteru Tino, cantando igualmente col gaiteru Paco Paribañes. El dependimientu yá se sabe cómo yera nestos contestos: munchu oyíu, munches hores d'ensayu colos más espertos, l'ayuda de les casetes y les ganés de faer les coses bien.

Esti experimentáu cantador ta dotáu d'una escelente voz de tenor, mui acionada pa la conclusión de certes frases de la misa na octava aguda, faciendo que'l so trabayu seya bien sólidu, tanto si canta solu como si tien al llau una voz grave pa los pasaxes octavaos. Esi yera'l casu cuando cantaba con Lolo. Tamién sabe faer el carauterísticu *vibrato* de la tonada, los pequeños mordentes qu'arriquecen la melodía, adautándose perbién a les escales non exautamente temperaes de la gaita.

«Pepe'l Molín» pue cantar, acompañáu cuasi siempre pol gaiteru Xaime Menéndez (o pola hermana d'esti, Bárbara), alreduro d'una trentena de mises nel periodu que va de mayu a ochobre (más o menos), cuando suelen celebrase les fiestes patronales o sacramentales. Amosónos más d'una vegada la so axenda añal coles mises que cantare (o diba cantar). Vimos personalmente cómo cantaba dos mises nun día y, n'ocasiones, hasta trés, ensin salir del conceyu Salas.

Falamos, entós, d'un veteranu de la «Misa de gaita», d'un nome qu'hai qu'incluyir nesa llista de grandes intérpretes que supieron enllenar los templos parroquiales y les pequeños ermites y santuarios rurales asturianos colos sonés, ente autóctonos y cantollanistes, d'esta ayalga de la cultura y de la relixosidá popular asturiana. Escribimos con más detalle sobre esti cantador na web *La misa de gaita*, d'onde s'esbillaron los párrafos anteriores (v. www.misadegaita.com/?p=468).

Pela so parte, Xaime Menéndez López, nació'l 28 de febreru de 1984, en Llinares (Salas). Ye llicenciáu en Ciencies Económiques. Los sos maestros de gaita fueron Pedro Pangua y Alberto Varillas y, como ye habitual nesta xeneración de gaiteros, ta formáu de manera reglada y al traviés de música escrita. Con too, a efeutos de la misa'l so dependimientu tuvo otros caminos. El sacerdote don Roberto Peña Cueli foi una persona clave. «Foi –rellata Xaime– tres una misa que toqué en San Lluis, nel Picu Monxagre (o Sierra de la Virxe d'El Llanu), na parroquia de Santuyanu (en Salas). Contratárame la comisión.

Ehí empecé a tocar la misa» (Medina, 2012: 116-117). Foi en 1996 y namás tocó pieces instrumentales, esto ye que nun interpretó puramente una «Misa de gaita», aunque empezó a entrar nesi círculu de les mises populares. Pero hai más persones implicaes na so formación nesti tarrén, principalmente deprendiendo con Tino (Celestino Pico González), gaiteru, y con don José María, callóndrigu y chantre de la Catedral d'Uviéu, bon cantador de la «Misa de gaita». Xaime recibió los meyores consejos de los cantadores de les últimes décadas y reconoz la so delda con Lolo y con Pepe. En 1998 acompañaba'l *Kyrie* y en 1999, en conociendo a Lolo, asume la interpretación dafechu de la misa. Xaime conoz perbién el repertoriu de gaita y los diversos estilos interpretativos, qu'analiza con finura, y foi un pervalible informante a lo llargo del nuesu trabayu. Xaime Menéndez nun ye que seya sólo un cualificáu gaiteru y acompañante de la «Misa de gaita», sinón que ye tamién una persona interesada nesta guapa lliturxa, con una minuciosa conocencia del xéneru de los entemedios. Ye tamién digne de mención que práuticamente tola so actividá como gaiteru ta centrada na «Misa de gaita».

MARI LUZ CRISTÓBAL CAUNEDO Y LLORIÁN GARCÍA FLÓREZ

Un casu daqué estremáu ye'l de la cantante Mari Luz Cristóbal Caunedo, que tien una trayectoria sólida nel mundu de la tonada asturiana. Más alantre vamos citar un testu recién de Llorián García Flórez, pero, pel momentu, la siguiente información procede básicamente de la entrevista cola cantante fecha en Caldones (Xixón) el 29 de payares de 2011, dientro de los trabayos de campu pal nuesu llibru (Medina, 2012: 119 y ss).

Nacida'l 30 de xunetu de 1948 en Máñoles (Tinéu), vivió ente los 10 y los 15 años en Cueva (Salas), onde sintió la misa a un sacerdote llamáu don José y a Pepe Piculín, que tenía una fía que, aunque nun la dexaben xubir al carru, tamién la sabía. L'acompañamientu facíalu «El Gaiterín de la Veiga». Dende neña gustába-y cantar lo que s'escuchaba daquella: copla, cantares italianos y vaqueraes que deprendió del so tío Manolo, amás de la influyencia de la so madre, Isolina Caunedo, reconocida cantante ella mesma y homenaxada en Salas en 2017.

Ye una artista bien comprometida, esmolecida por dominar los vieyos estilos de la tonada, a los que sabe inxertar la cazumbre nuevo. Realizó inclusive trabayos cuasi esperimentales, con presencia de preseos variaos y una sutil fusión con xéneros internacionales. Tuvo presente en coleutivos dedicaos a la música tradicional

asturiana, como Muyeres, onde grabó dellos discos, lo mesmo que tamién collaboró col grupu Lliberdón y col gaiteru Hevia nel so discu *Tierra de nadie*.

Tuvo premiada en munches ocasiones ya intervieno n'abondos actos rellacionaos cola música tradicional, ente ellos nel afamáu «Festival Intercélticu de Lorient» (Francia). La misa que canta ye, según s'indica nes notes del discu al cargu de Lisardo Lombardía, la que s'escuchaba nuna riestra de conceyos como son los de Llanera, Carreño, los de la marina central y Salas (Lombardía, 1998). Amás de les sos alcordances de la misa de cuando yera neña, resultó decisiva la rellación col «Gaiteru Veriña» y col cantador Arturo Fernández Álvarez, que foi'l que-y la grabó y asina pudo drendela definitivamente.

Ye llamadero que la so versión ye menos dada al orniamentu de corte asturianu que les d'otros cantadores, igual seglares que sacerdotes, y ufierta variantes en dellos aspectos coles interpretaciones qu'agora s'escuchen en Salas. Sicasí, la manera solemne y reposada con qu'enuncia los testos, aunida a una voz poderosa y daveres telúrica y a una perfeuta fusión cola gaita acompañante, dan al so acercamientu a la misa una singularidá que causa universal admiración.

Como adelantráremos, Llorián García Flórez trazó una visión de la cantadora inda más completa nuna documentada entrada pa la web de la «Misa de gaita» onde s'indica que tamién hebo un acercamientu a les versiones de la misa que cantaben Tonín de Nembra y Chucha de Nembra, nel conceyu d'Ayer. Tamos rematando los ochenta y entá hai dos nomes por mentar nesta preparación de la misa per parte de Mari Luz, según el paecer de Llorián:

Don Manuel, párrocu de Llorgozana (Carreño), ayudó cola trescripción de la lletra de les distintes partes de la Misa. Pela so parte, el párrocu de Santu Tomás de Canterbury (Avilés), Don Rodrigo, facilitó-yos unes trescripciones arriendes de dellos consejos, especialmente en rellación al Gloria, una de les partes que, según la mesma Mari Luz, más esfuercos costó-yos preparar (v. www.misadegaita.com/?p=459).

A finales de 1991, siempre según García Flórez, canta la primera del centenar llargu d'interpretaciones que Mari Luz diba facer de la misa dende entós, reforzaes tres la publicación en 1998 del discu que se cita nel rexistru sonoru del final.

Cantó la misa nes fiestes patronales y sacramentales d'abondos llugares y en dellos marcos o circunstancies especiales, por casu, na Ilesia de San Isidoro d'Uviéu por cuenta de la presentación del discu, parcialmente nel «Festival Intercélticu de Lorient» (Francia) ya interpretó'l *Sanctus* de la misa nel funeral del «Gaiteru de Veriña», celebráu nel so llugar natal y al qu'asistieron munchos de los grandes nomes de la música tradicional n'Asturies (Medina, 2012: 179). D'últimes, Mari

Luz Cristóbal ye una figura de les grandes de la música popular asturiana que supo catar la guapura y el valor patrimonial de la «Misa asturiana de gaita».

Llorián García Flórez (Xixón, 17 d'agostu de 1987), gaiteru y musicólogu, empecipia nel mundu de la gaita na Escuela de Música Tradicional La Quintana, de Xixón. Ente los sos maestros destaquen Santi Caleyá, Alberto Varillas y José Manuel Tejedor. Tamién cursó estudios de violín. Ye llicenciáu n'Historia y Ciencies de la Música na Universidá d'Uviéu (con doctoráu previstu pa 2019) y forma parte de la segunda promoción d'estudios oficiales de gaita del Conservatoriu d'Uviéu. Ta especializáu na gaita d'acompañamientu, modalidá na que foi precursor ente los instrumentistes de la so xeneración, cosa que nun significa que nun llograre reconocencies como solista, ganando dellos premios y siendo escoyíu pal prestixosu «Troféu MacCrimmon» (antiguu «Macallan») nel «Festival Intercélticu de Lorient». Tamién ye miembru del históricu grupu de música Dixebra. Na so actividá investigadora, esmolecióse por cuestiones de xéneru, identidá, musicoloxía *queer*, receición del celtismu y otros temes, siempre empobinaos pel camín percorríu pola música asturiana.

Mari Luz Cristóbal Caunedo dio-y l'emburrión de salida cuando recurrió a los sos servicios en 2005 p'acompañala nel discu *Cantar de Seronda* y darréu na «Misa asturiana de gaita», tres la muerte del «Gaiteru Veriña» en 2006. Participó en delles grabaciones discográfiques y n'abondes actividaes y actuaciones como gaiteru. Toca con sobriedá, precisión, bon gustu y esquisita afinación.

SOBRE'L XIRU DE LA ILESIA

Hai que solliñar el papel y el sofitu ensin fiendes de la mesma Ilesia asturiana, depositaria y portadora principal d'esti patrimoniu. Un finxu significativu foi la «Misa de gaita» celebrada na Catedral d'Uviéu'l 12 de payares de 2013, col bien conocíu tenor Joaquín Pixán como solista (v. apéndiz de grabaciones TV, pa más información) y col so desenvolvimientu llitúrxicu minuciosamente descritu (González Vázquez, 2013). En parte, nun foi menos importante que la declaración como bic pal futuru d'esta manifestación de la relixosidá popular.

Y como testimoniu del so valor normativu, sirvan les pallabres de D. Agustín Hevia Ballina (2013), callóndrigo y archiveru catedraliciu:

Dende güei la «Misa de gaita» adquirió carauteres de canónica, que ye dicir lo que se topa dientro de les llendes de les regles, de los cánones almitíos con unanimidá y

asensu, cuasi como una espresión de la fe, profesao pola comunidá, entrando peles siendes de los usos llitúrxicos, conforme a pautes bien llendaes, pasando a ser el paradigma o modelu al qu'habrán afaese per uquiera na Archidiócesis uvieína les mises de gaita qu'acaldía adquieren mayor presencia, al ser celebraes nes nueses ilesies parroquiales, nes nueses ermites y nes nueses capiells con ocasión de les nueses fiestes sacramentales y nes fiestes de la Virxe María o de los santos patronos, que presiden y marquen el vivir de los nuestos pueblos, aldees o villes y que, siguiendo'l modelu de la celebrada na Catedral, pasen a adquirir carta de plena llexitimidá.

Si tenemos en cuenta la extraordinaria rareza que supón anguaño a nivel mundial l'usu de la gaita de fuelle acompañando los cantares puramente llitúrxicos (Hees, 2014: 264) y les dulces históriques de la Ilesia resueltes nel casu que nos ocupa pola sabia mediación del profesor Jesús Menéndez Peláez, testos como'l qu'acabamos de citar, igual que'l de presentación d'esa mesma Misa a cargu del deán de la Catedral d'Uviéu (Gallego Casado, 2013) o la formosa homilía del arzobispu d'Uviéu, Don Jesús Sanz, indiquen que se produxo un cambéu sustancial.

Lo mesmo podría dicise de les llinies introductories del arzobispu de Madrid pal programa de la «Misa de gaita» celebrada nel templu de Los Jerónimos (Osoro, 2015), con Mari Luz Cristóbal y Joaquín Pixán como solistes y agora yá cola participación del Taller. Éstos y otros documentos de recién constitúin al nuesu xuiciu'l conxuntu de testimonios más positivu enxamás escritu dende la Ilesia en cuanto al usu de la gaita de fuelle nel templu. Procede reconocelo dempués de la insistencia que los investigadores punximos n'analizar les disposiciones eclesiástiques de signu contrariu, como la bien conocida del obispu Martínez Vigil nel sieglu XIX.

Ye de xusticia señalar que, nel casu de les mises de la Catedral d'Uviéu y de Los Jerónimos (Madrid), resultó fundamental l'arrogante mecenalgu del empresariu Francisco Rodríguez, patronu de la FVS y fundador de la empresa de productos llecheros Reny-Picot, que se sumó al que yá venía emprestando a esti bien patrimonial la FVS. Alviértase, yá que sal, que la FVS nun aceuta subvenciones públiques, anque sí la collaboración coles instituciones oficiales. Nuna sociedá como l'asturiana, demasiao acostumada a la dependencia institucional, tien el so valor el fechu de que se mueva capital privao pa proyeutos altruistes entamaos, d'últimes, pola sociedá civil.

Lo cierto ye que la cúpula de la Ilesia asturiana diera un xiru, y ello ye históricu ya indixebrable del procesu de patrimonialización que tamos narrando. Nesta llinia, nel cartafueyu que s'espardió na «Misa de gaita» celebrada na Basílica de San Xuan (Uviéu, 28 d'abril de 2018), el rector del templu escribió, ente otres coses bien interesantes, les pallabres que siguen (Suárez, 2018: 2):

Como rector de la Basílica de San Xuan el Real y párrocu d'esta parroquia, suxero qu'esta celebración de la «Misa de gaita» tenga una presencia añal pa institucionalizar dende agora esta celebración tan formosa y tan emotiva, tan asturiana, tan nuesa.

Dalgunes de les conclusiones que puen sacase d'esta esperiencia han d'asitiar el focu, por necesidá, nel mesmu conceutu de «tresmisión». Nun ye namás que la historia de la «Misa de gaita» cuente con fontes cantollanistes manuscrites o imprentaes na Edá Moderna, sinón que, paralelamente, sigue viva de fechu pola fuerza de la tradición oral. Poro, hai que calcar en que nun hai un plan de trabayu que se plantegue como «recuperación» de lo perdío (pues nun lo ta), musealizando'l bien que nos ocupa, pero sí ye acionao cavilgar sobre les condiciones de la tresmisión de la *Misa*, curiando tolos detalles que faciliten la so circulación y, arriendes d'ello, la so pervivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AYATS I ABEYÀ, Jaume (2014): «Músicas y patrimonio: los retos y paradojas de patrimonializar una actividad». Antonio Cañibano (*et al.*), Actes del simposiu *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro (2014)*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 231-235.
- Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial* (2003): 32ª xunta, códigu misc/2003/clt/ch/14. París, UNESCO. [Enllaz: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/convention-intangible-cultural-heritage>, consultáu: 01/03/2019]
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (2009): «Ritual y memoria de la fiesta. La “Misa de gaita” en Llanes», en Miguel MANZANO (ed.). *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril»: 55-74.
- Decreto 65/2014 (2014): de 2 de julio, por el que se declara Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial la misa asturiana de gaita, bopa, nº 160, del 11 de xunetu.
- GALLEGO CASADO, Benito (2013): «Presentación de la “Misa cantada” con acompañamiento de gaita en la memoria de San Josafat, obispo y mártir». Nel cartafueyu de la «Misa de gaita» celebrada na Catedral d'Uviéu'l 12 de payares de 2013 (5-6). Uviéu, Fundación Valdés-Salas. [Enllaz: http://www.misadegaita.com/?page_id=134, consultáu 01/03/2019]
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José Luis (2013): «Misa cantada con acompañamiento de gaita en la memoria de San Josafat, obispo y mártir». Nel cartafueyu de la «Misa de gaita»

- celebrada na Catedral d'Uviéu'l 12 de payares de 2013 (7-26). Uviéu, Fundación Valdés-Salas.
- [Enllaz: http://www.misadegaita.com/?page_id=134, consultáu 01/03/2019]
- HEES, Jean-Pierre van (2014): *Cornemuses, un infini sonore*. Spezet (France), Coop Breizh-Z A Keranguen.
- HEVIA BALLINA, Agustín (2013): «Una misa para recordar», en *La Nueva España*, 14/11/2013.
- LOMBARDÍA, Lisardo (1998): «La Misa asturiana de gaita». Notes carpeta CD *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Uviéu, FonoAstur.
- MEDINA, Ángel (2009): «La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX», en *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, 8: 11-23.
- [Enllaz: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/la-romeria-en-el-templo-y-otras-licencias-del-canto-gregoriano-en-el-sigloxx.html>, consultáu 01/03/2019].
- (2012): La «Misa de gaita». *Hibridaciones sacroasturianas*. Xixón, Fundación Valdés-Salas. Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 12: 246.
- (2018): «Patrimonialización de la Misa asturiana de gaita, Bien de Interés Cultural», en *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 58: 595-620.
- [https://revistataeonline.weebly.com/uploads/2/2/0/2/22023964/21d.tae58_patrimonializacion_angelmedina_final.pdf].
- OSORO SIERRA, Carlos (2016): «Presentación», nel cartafueyu de la “Misa de gaita” celebrada na Parroquia de San Jerónimo el Real. Presidida pol Sr. Obispo auxiliar, don Antonio Martínez Camino, Madrid, 12-III-2016. Taller «Lolo Cornellana», Joaquín Pixán y Mari Luz Cristóbal (solistas), Llorián G. Flórez y Xaime Menéndez (gaiteros), dirixíos por Joaquín Valdeón (5-6). Uviéu, Ed. Fundación Valdés-Salas.
- [Enllaz: http://www.misadegaita.com/?page_id=134, consultáu 01/03/2019]
- SOLÍS MARQUÍNEZ, Ana Toya (2016): «Pervivencia del canto mixto en la “Misa de gaita” de Asturias: el caso del Credo corrido», n' *Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, (801-810). Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia (eds.). Lisboa, Tagus Atlanticus: 801-810. [Enllaz: <https://run.unl.pt/handle/10362/21317?-mode=full>, consultáu 01/03/2019]
- SUÁREZ, Javier (2018): «Presentación», en «Misa de gaita» en la *Basílica de San Juan*, Uviéu, 28 d'abril de 2018. Presidida pol P. don Javier Suárez. Taller «Lolo Cornellana» de la «Misa de gaita», Mariluz Cristóbal (solista), Xaime Menéndez (gaitero), baxo la direición de Joaquín Valdeón: 2. [Enllaz: http://www.misadegaita.com/?page_id=134, consultáu 01/03/2019]

REXISTROS SONOROS

Nun tán na rellación que vien darréu los discos que contienen namás entemedios de gaita ensin presencia de les partes cantaes, dao que los entemedios de misa circulen nel repertoriu ordinariu de los gaiteros fuera de la so función llitúrxica.

Misa asturiana de gaita y otras canciones religiosas de Llanes. (LP). Cuarteto Cea. Dial Discos, serie Nevada (ND-012), 1978.

Misa asturiana de gaita. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Notes de Lisardo Lombardía. Uviéu, FonoAstur, 1998, FA.CD 8779.

Música tradicional en conceyu Llena. Archivu tradición oral d'Ambás, 2007.

Música tradicional en conceyu Llena. Archivu tradición oral d'Ambás, 2, 2010.

Misas asturianas de gaita. CD incluyó nel llibru d'Ángel Medina, *La «Misa de gaita». Hibridaciones sacroasturianas*, 2012.

«*Misa de gaita*» y *tonadas asturianas*. Joaquín Pixán y José Ángel Hevia. Tamboritera: María José Hevia. Coru d'Alumnes de la Escuela de Música Tradicional de Cangas del Narcea, dirixies por Isabel López Parrondo; solista: Anabel Bello. CD distribuyú pol diariu *La Nueva España* l Día d'Asturies, 8-IX-2013.

«*Misa de gaita*» y *tonadas asturianas*. Joaquín Pixán y José Ángel Hevia. Tamboritera: María José Hevia. Coru d'Alumnes de la Escuela de Música Tradicional de Cangas del Narcea, dirixies por Isabel López Parrondo; solista: Anabel Bello. Discu-llibru, 2 CD. Ángel Medina: testos en castellanu, asturianu ya inglés. Madrid, Andante Producciones, 2013, 72 p.

GRABACIONES TV

Misa asturiana de gaita. Cantadores: Maruja y Consuelo (L.lamas, Ayer). Gaiteru del Kyrie: Llorián. En *Camín de cantares*, programa de la Televisión Pública Asturiana (TPA), emitíu'l 15 de mayu de 2010. Serie creada y dirixida por Ramón Lluis Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás».

Misa cantada con acompañamiento de gaita en la memoria de San Josafat. Catedral d'Uviéu. Presidida pol Sr. arzobispu, don Jesús Sanz Montes, 12-XI-2013. Joaquín Pixán (tenor), hermanos José Manuel y Javier Tejedor (gaita y tambor), Coru d'Alumnes de la Escuela de Música Tradicional de Cangas del Narcea, dirixiu por Isabel López Parrondo. Grabada y posteriormente emitida pola TPA. Enllaz: <https://www.youtube.com/watch?v=tcQmyQtisVI>

«*Misa de gaita*» en la *Basilica de Covadonga*, presidida pol Sr. Abad. don Juan José Tuñón Escalada. Taller «Lolo Cornellana», Mari Luz Cristóbal (solista), Llorián G. Flórez y Xaime Menéndez (gaiteros), dirixíos por Joaquín Valdeón, 20-VI-2013. Grabada y posteriormente emitida pela TPA. Enllaz: http://www.rtpa.es/video:Especiales_1410250512.html.

WEB

<http://www.misadegaita.com>

CUANDO TOO PASÓ

*Aida Rodríguez, Ana Riestra, Anelís González,
Azucena García, Bárbara González-Quevedo, Cecilia Braña,
Laura Fernández, Lidia García, Lluci G. Palomares, Mabel Reig,
María García, María José Fernández, Marianela Colomer,
Marina Pangua, Marisa Luque, Marta Elola,
Natalia García, Noelia Prieto, Raquel Pérez, Sonia Pérez,
Silvia Suárez, Tania Rodríguez: Muyeres.*

*Dirigimos nuestros pasos
al templo con alegría
un ángel nos acompaña
el que nos sirve de guía.*

Con esta estrofa del ramu a la Virxe del Rosariu del llugar de Vibañu, en Llanes, entama'l discu *Muyeres*. Y con esta estrofa y asina, empobinando los nuegos pasos, escomenzó l'andadura de *Muyeres*.

Una andadura que, de mano, nun tenía más aquél, y nun yera poco, que rexistrar n'audiu una serie de pieces del repertoriu cantáu y tocáu por muyeres, reconociendo la fundamental aportación qu'estes, les muyeres, fixeren (faen) a lo llargo de la historia al folclor musical de la nuesa cultura. Un repertoriu bayurosu pero que taba siendo arrequexáu y amenorgáu pol puxu que daquella (principios de los años 90) taba viviendo la gaita. Esta idea de «recoyer» nun se plantea como un proyeutu ambiciosu, nin tan siquiera cola idea de formar un grupu y quiciabes seya esa falta d'oxetivos futuros lo que fixo que'l grupu *Muyeres* siga tando güei, venticinco años más tarde vivu y en plena vixencia.

Muyeres nun daba nome a un grupu musical, namái a un discu, grabáu nos estudios Eolo de Xixón a lo cabero de 1993 y que polo que paecía diba ser l'únicu. Pa poner voz y percusión a esta iniciativa novedosa y arriesgada (lo qu'a la postre sería un discu doble con 52 temas toos ellos tocaos y/o cantaos por muyeres), Lisardo Lombardía ponse en contautu con dalgunos de los coleutivos y persones que veníen interpretando o investigando años, haciendo trabayu de campu per distintos conceyos d'Asturies. D'esos contaos surde la grabación del discu,

presentáu con gran éxitu en dos xornaes nel Teatru Campoamor d'Uviéu, nun nuevisimu daquella «Concursu y Muestra de Folclor Ciudá d'Uviéu».

Los intérpretes son miembros de dalgunos de los grupos d'investigación etnográfica que más destacaron nel trabayu de campu nos últimos diez años. Gracias a l'Andecha Folclor d'Uviéu, L'Aniciu de Mieres, Escontra'l Raigañu d'Avilés, Xurgar nas Costumes de Lluarca y Los Concetsones de Tinéu, pudo recuperase pa siempre munchu repertoriu que d'otra manera sumiríase definitivamente. Participen con ellos amás el grupu Xaranzana d'Uviéu y otres collaboraciones ente les que destaca la cantante de tonada M^a Luz Cristóbal Caunedo (Lombardía, 1993: 5).

Col mesmu espíritu col que Menéndez Pidal, Eva Canel o Braulio Vigón llucharen pola memoria del mou de vida tradicional n'Asturies, la so puesta en valor y el caltenimientu de les tradiciones autóctones llabradores frente a los cambeos introducíos pola industrialización y la meyora de los usos urbanos, apaecen a finales de los setenta y principios de los ochenta, los autodenominaos grupos d'investigación frente a la Sección Femenina del Movimientu Nacional y los grupos d'Educación y Descansu del Sindicatu Vertical.

Si na dómina de Menéndez Pidal l'abandonu del campu supunxo la desapaiación de munchos de los rituales nos que la música y el baille tradicional teníen llugar, la Sección Femenina, institución afín al réxime y surdida a nivel nacional, supunxo la tresformación de la mayoría de los bailles magar que nos sos anicios buscaren lo mesmo que los grupos d'investigación mentaos: esparder y exhibir los bailles pal so caltenimientu, al entender que formaben parte del nuesu patrimoniu cultural. El resultáu foi nefastu na historia del baille tradicional del nuesu país, darréu que dende'l primer momentu foi evidente que lo qu'én realidá se buscaba yera ufrir grandes espectáculos y coreografíes imposibles que nada teníen que ver col mou popular d'executar los bailles, de manera tala que dexaron de ser reconocibles inclusive polos propios informantes (Sánchez-Andrade, 2006). Foi nefasto pa les melodíes o cantares, tanto pal baille como pa otros usos y pa tolos instrumentos tradicionales que nun foren la gaita y el tambor.

La principal llucha de los grupos d'investigación, llucha qu'entá se tien güei, foi la de convencer de la guapura no cenciello y na poca vistosidá frente a los grandilocuentes criterios estéticos de munches formaciones nacíes al averu de los Coros y Danzas (Cerra Bada, 2005). Tamién se buscaba educar nel respetu al folclor tradicional, tratando de nun falsiar les estructures que foren tresmitiéndose de xeneración en xeneración y que, de sutrucu, quedaren interrumpíes.

Los grupos d'investigación que s'axuntaron nel proyeutu Muyeres nacen toos nesti periodu. En 1982 fúndase Escontra'l Raigañu n'Avilés, 1984 foi l'añu de L'Aniciu en Mieres y de Xurgar nas Costumes en L.luarca, 1985 el de los Concetsones de Tinéu y en 1989 naz L'Andecha Folclor d'Uviéu gracias a la xuntanza ente dos grupos d'investigación folclórica existentes na ciudá d'Uviéu: los Urogallos y Riscar.

Dalgunos actúen na so fastera xeográfica (L'Aniciu, Xurgar o Los Concetsones), otros, surdios en fasteres más urbanes, fáenlo per toa Asturias, allá onde tuvieren dalgún contautu o posibilidaes d'atopar material entá ensin esplorar. Céntrense na revisión de la indumentaria, la recopilación de bailles, cantares, lo mesmo que nel estudiu de ritmos aplicaos a instrumentos que paecíen desaniciaos como les panderetes y los panderos. La recoyida de material, l'estudiu y l'archivu redundaron na busca o afirmación del sentimientu d'identidá asturiana. El llabor nun yera bono de facer: la práutica del baille y la música nel so rodiu natural taba nun momentu d'abandonu dafechu. La despoblación rural y el pocu apegu a lo vieyo barrieren el panorama del baille popular del so mediu.

Con esti panorama al frente, Lisardo Lombardía supo sacar d'aquellos grupos de baille, d'aquelles investigaciones, a lo primero les pieces más emblemátiques y una bayura de toques de panderos y panderetes qu'abultaba inagotable. La voz y la percusión crearon un binomiu insepartable nos primeros trabayos discográficos de Muyeres. Pero al empar focalízase l'interés nel papel de la muyer y el papel de los informantes, o más en concreto de la muyer informante, reparando nesa figura como una de les depositaries más importantes de la cultura de tradición oral. El resultáu: poder ufiertar un productu atrayible tanto pa los amantes de la música tradicional como p'aquellos que nun tuvieren la posibilidá d'escuchar la música que diba más allá del so conceyu, de la so redolada. Lisardo Lombardía nun yera ayenu a la idea de que conocer, conservar, y recuperar el patrimoniu tradicional asturianu yera una necesidá imperiosa y qu'había que facer d'un mou rápidu, yá que cada informante que morría suponía una perda irreparable d'información imposible de recuperar. Y qu'igual de necesario ya importante yera tamién divulgar, popularizar tou esi material que yera desconocío pa la gran mayoría. Y asina supo plantegase dalgunes entrugues ¿qué pasaría si respetando la metodoloxía de trabayu de cada grupu axuntáremos toos esos trabayos?, ¿podría utilizase esti discu, si lo facemos respetando les estructures íntegres de los bailles, como encontu pal deprendimientu futuru de la música tradicional?, ¿podríamos esterredar la idea de que n' Asturias yá nun queda percusión interesante, yá nun queden toques, yá nun queden cantares?

Nació *Muyeres: dances, bailles, ramos, romances y cantares de los conceyos d'Asturies* y l'esperimentu foi un éxitu, un éxitu col que nenguna de les persones protagonistes cuntaba. El resultáu foi mucho más allá de lo esperao: aquello que naciera como una grabación, ensin pretensión d'unidá nin vocación de futuru más allá del soporte discográficu, entamó a ser reclamao, mui reclamao, por cases de cultura, conceyos, asociaciones de toa mena. Y la música cantada por muyeres, solo colos sos instrumentos de percusión abrió camín y escomenzó a ilustrar selmanes culturales, congresos, festivales...

Y ye asina, resultáu del interés xeneráu pa con esti repertoriu tocáu y cantáu por muyeres esclusivamente, como naz l'Asociación de Música Tradicional Muyeres nel añu 1994 y con él un sentimientu y un llabor común qu'entama a xubir y a amosase n'escenarios de toa Asturies, España y estranxeru, actuando en dalgunos de los festivales de música tradicional y acontecimientos de más sonadía de los años 90 y posteriores, hasta llegar a los nuesos díes.

Nel aniciu d'esta grabación ta la reivindicación de la música de percusión del país. Pero terminamos por llegar mucho más lloñe. Muyeres ye, per enriba too, el reconocimientu del papel de la muyer asturiana como protagonista y ayalguera de bona parte de la nuesa tradición musical. Muyeres yeren les qu'entamaben los filandones, les esfoyaces y delles otres xuntures qu'acababen en folixa, les que llevaben los bailles cantando al panderu, les qu'entonaben los cantares de los ramos d'uferta qu'elles mesmes orniaben, les que dirixíen munches vegaes les dances... les que, a la fin, tresmitíen coles añaes y los primeros xuegos primerizos la tradición a los más pequeños. Y dalgunes entá siguen faciéndolo (Lombardía, 1993: 4).

Muyeres ye, poro, l'éxitu d'una idea, l'éxitu d'un interés xeneralizáu y l'éxitu de tantes y tantes muyeres que, enantes de Muyeres, yá yeren tresmisores de la nuesa cultura: ensin grabaciones nin artificios pel mediu. Solo elles, solo muyeres y los sos preseos cotidianos. Munches de les pieces recoyíes reflexen de manera natural la realidá d'esta muyer qu'agora se convierte n'informante con un papel únicu y fundamental. Na familia taben sometíes a los pas, homes o tutores. Nun yeren independientes económicamente. El so destín taba afitáu yá dende la nacencia: la so vida taba dedicada a la servidume nel llar o fuera d'él yá que l'oxetivu principal yera la procreación y el mantenimientu de la familia. Nel campu de la conocencia, tuvieron consideraes per munchu tiempu sospechosos: si escribíen yeren poco femenines, si lleíen perdíen el tiempu. El trabayu nun dignificaba: yera lo qu'había que facer. L'amor, poques vegaes taba contempláu.

Si te quisi foi de broma/si t'amé de fantasía/si yas tonta abre los güechos/que l.logréi lu que quería.

Dícenme que siendo niña/perdí el respeto a mis padres/ y ahora ¿qué puedo valer?/ nada, si tu no me vales.

No te aburra el casamiento/aunque casada te ves/ya sabes que es la carrera/que ha de llevar la muyer.

Trabayar nun trabayes/vestir, vistes bien/esa ilusión, morena ¿de dónde te vien?/¿-Qué de dónde te vien?/Qué de dónde te sal?/trabayar nun trabayes y nun vistes mal.

No quiero que a misa vayas/ni a la ventana te asomes/ ni tomes agua bendita/ de las manos de otros hombres.

Los hombres cuando cortejan/mucho mi niña, mi niña/y después desde casados anda el palo por encima.

Sicasí y pesar de too, la muyer taba ehí y tenía voz...y tenía memoria.

La muyer foi la depositaria de bona parte de la voz de la comunidá. Y munches vegaes poníen pallabra a la música y entamaben a cantar. Siempre taben cantando les muyeres: diben al ríu y cantaben, llendaben el ganáu y cantaben, añaben al neñu o pidíen poles ánimes y cantaben. De l'allegría d'una boda a la congoxa pola soledá y l'abandonu, del filandón de los meses avisiegos al españú del branu, la muyer facía un cantar, o garraba un panderu y entamaba un baille. Porque sabía perbién que'l so cantar yera la voz antigua d'esta tierra (Lombardía, 1993).

LO QUE VIENO DEMPUÉS

El resultáu d'aquel *Muyeres*, escosáu cuantayá, animó a les intérpretes y al productor a dir más lloñe y si nel primer trabayu se grabaren les pieces más «populares» del repertoriu asturianu con *Muyeres II* (xineru de 1997), afóndase nesti camín grabando trenta temes nuevos frutu del trabayu de campu y la documentación. Tres él llegaría *Pasamentu* (ochobre de 2001) con otros 50 temes y *Onde canta la culiebra* (payares de 2006) con otros 64.

De la que'l tiempu va pasando y los medios son meyores, la calidá nos formatos y les grabaciones van n'aumentu. Toos ellos preséntense en formatu de doble CD con un llibrín esplicativu onde se define la pieza, quién la recoyó y el nome de la persona informante, les intérpretes y otros datos que puedan sofitar el llabor de difusión. Esti mou de trabayar que güei entendemos como daqué «normal» foi daquella toa una novedá, una revolución. Tanto archivos como informantes nun yeren yá dalgo esclusivo d'encuestadores o de los grupos. La conocencia taba na cai a la mano de tou aquel que tuviere interesáu nel tema.

Los Caranquiños

Informantes: Les hermanes Florentina «Flora», María Soledad y María Hortensia Suárez Suárez, de respectivamente 94, 86 y 84 años, naturales y vecines de La Pola de Siero.

Encuestadora: Celia González Baschwitz (xineru 2006).

Nota: Amás d'esta entrevista, nel 2006, la mesma familia, énte la enfermedá grave del so hermanu Ramón, nació tamién en La Pola Siero en 1923 y falleció esi mesmu añu, nun pudo recibinos y apurriónos un CD con una grabación na que cantaben amás de les tres informantes yá mentaes, el propiu hermanu y otra señora non identificada. Esta persona yera la que cantaba los dos cantarinos enforma interesantes que vienen darréu, y llamentablemente nun fomos a conocer el so nome.

Finalmente, sorrayar que'l puntu de partida pa inxerir estos temes de La Pola Siero foi la grabación popular de Los Caranquiños y Les Sampedraes que ficiera en 1952 el musicólogu Allan Lomax onde cantaben xustamente les mesmes informantes qu'algamamos a entrevistar en 2006 (Muyeres, 2006: 23).

Tanto les grabaciones como la puesta n'escena d'estos primeros años propónense como un viaxe etnográficu per Asturias d'Oriente a Occidente teniendo como exa central a la muyer. Lo que güei podríamos llamar un *atles musical*. Sigue prevaleciendo la idea de los grupos d'investigación etnográfica de non solo amosar, sinón enseñar: el públicu tien que disfrutar pero sobre too depender, porque solo asina sedrá quien a comprender y amar l'universu musical qu'encierra esta pequeña comunidá.

El repertoriu ye variáu: sonos del monte y de la marina, ramos, villancicos, aguilandos, cantares de trabayu, de baille... y tonada, muncha tonada cantada por muyeres, en concreto por una muyer que dende l'entamu foi miembru del coleutivu: Mariluz Cristóbal Caunedo, qu'aportó a les grabaciones y conciertos de Muyeres el so gran estilu vocal, encontáu nes emociones y los sentimientos. Mariluz dio esi toque de distinción a la tonada, a la muyer que canta tonada nun espaciu públicu de manera tala que'l so nome agrandóse hasta asitiase ente los grandes de la historia d'esti xéneru.

L'éxitu d'estos primeros años de grabaciones y amueses valió pa que'l coleutivu s'especializare na interpretación d'unes formes artístiques que permanecieron proullongadamente nel tiempu.

Cuando unos individuos de una sociedad llegan a especializarse en la producción de determinados objetos, de determinadas formas artísticas, de suerte que presentan un número bastante regular de rasgos peculiares unidos y cuando esta especialización alcanza cierta permanencia en el tiempo y en el espacio, es cuando decimos que tales objetos y formas se ajustan a un estilo (Caro Baroja, 1950: 7).

Estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que responde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un período histórico, un individuo o grupo de individuos, e incluso un período en la historia personal de un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquél (Alcina Franch, 1989: 108).

Siguiendo estas definiciones esti tiempu sirvió pa crear el «estilu Muyeres». Esti estilu nun s'afita nuna escoyeta de les meyores tocadores o les meyores cantadores, atópase na fuercia que'l grupu representa y tresmite pel número, pela intensidá, ya inclusive pela cenciellez a la hora d'interpretar les pieces ensin buscar perifollos, adornos o polifonías qu'enturbien la esencia de lo tresmitió y ensin dexar atrás l'esfuerciu por llograr matices tímbricos y sonoros que lleguen y emocionen al espectador o al consumidor d'esta triba de música. A partir d'equí surden otros grupos de pandereteres qu'escueyen seguir l'estilu o faen por alloñase d'él en cata de nuevos caminos interpretativos, pero en cualesquiera de los dos casos el panorama musical arriquezse y la *muyer música* faise presente y frecuente nos escenarios.

VOLVER A CAMINAR

L'añu 2007 va ser un puntu d'inflexón y non retornu na trayectoria del co-leutivu qu'entama col momentu en que Lisardo Lombardía dexa la direición musical de Muyeres. Llueu d'un periodu d'incertidume, el co-leutivu afaya un nuevu camín: si hasta esti momentu'l grupu se centrare y especializare na recoyida y presentación de los temas tradicionales agora busca un mou diferente de llegar al espectador y consumidor de la música de raigón. La presentación de temas per fasteres xeográfiques dexare de tener sentíu nun momentu onde s'intensificaren el gustu, los estudios, y los trabayos sobre'l mundu rural y la etnomusicoloxía.

Pero los cambeos nun foron bruscos nin d'un día pa otru, tamién yera necesario que les propies integrantes foren camudando, dempués de tantu tiempu, la so visión sobre lo que facíen nel grupu, lo que queríen tresmitir y cómo facelo; porque si antes nos referíamos a «estilu» como dalgo positivo, como lo cimero d'una identidá, que nel casu de Muyeres daba una personalidá propia y reconocible, yera precisu amestar qu'esi «estilu» cuasi llegó a atrapanos deteniendo cualesquier tipu d'avance o progresu y eso, nun grupu que yá llevaba tantos años n'escena, yera un gran problema.

Y dacuando, los cambeos yá tán magar que nun se reconozan. Esto ye lo que pasó con Muyeres y *Keltikhé*, *Cantata para Celtas* y *Orquesta*. Nel añu 2004 Ramón Prada cuenta con Muyeres pa estrenar en Lorient *Ástura*. Namás yera una pieza, interpretada por orquesta sinfónica, voces y percusiones tradicionales, gaita irlandesa, gaita escocesa, gaita asturiana, *binioù-koz*, bombardas, y *bouzuki*, sicasi, l'éxitu ye talu que dempués de la estrena la direición del Festival Interceltique de Lorient (FIL) encárga-y una nueva obra sinfónica de más d'una hora de duración pa que se programare en 2005. El 5 d'agostu estrénase en Lorient *Keltikhé* baxo una potente espeutativa y con un gran éxitu de crítica y públicu. Coles entraes escosaes, la Orquesta Sinfónica del FIL y baxo la direición de Guy Berrier, la obra conviértese nún de los puntos cimeros del Festival. Eses Muyeres qu'interpretaben *Keltikhé* taben dando un pasu de xigante, ensin sabelo, na puesta n'escena ya interpretación de la música tradicional non solo n'Asturies sinón a nivel internacional.

N'Asturies la estrena faise nel marcu natural del Xardín Botánicu Atlánticu de Xixón, con más de 100 músicos nel escenariu y con efeutos de lluces y proyeiciones que conformen un conciertu únicu. Gracias a ello, o por too ello, Ramón Prada recibe en 2006 el premiu AMAS al Meyor Compositor y va ser nesi añu cuando Muyeres grabe *Keltikhé* (xunetu de 2006) cola Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies baxo la direición de Yuri Nasushkin.

Aquel *Keltikhé*, aquelles muyeres que se vieron dominando grandes escenarios, traxeron consigo otros momentos y asina'l vienres 30 de xunetu de 2010 estrenóse nel teatru Palacio Valdes l'espectáculu «Inda suenen». Pa entamar, yá nun se trataba d'un viaxe xeográficu sinón emocional, agarrábamonos al pasáu, la nuesa fonte, pero virábamos bruscamente escontra'l futuru.

El tema nun yera nuevu aunque sí la forma de tratalu. Con un aforu completu, Muyeres salieron a escena pa llevar alantre un espectáculu multidisciplinar onde se mesturaben la música en direuto, la interpretación teatral, el baille y la proyeición d'imáxenes y vídeos. La puesta n'escena corría a cargu de la compañía de teatru Factoría Norte.

Nesta ocasión el coleutivu daba un pasu más allá tratando de facer partícipe a quien escuchaba, tratando de tocar la freba sensible del públicu, entrar nes sos alcordances, «garrar» esa emoción y potenciala coles pieces que s'interpretaben, allegándolo a tou un simbolismu –presente na escenificación–, que reflexaba les vides silenciaes de tantes y tantes muyeres nuna sociedá non tan lloñe y de la que nun podemos negar que venimos. Y asina l'espectáculu plantegábase como un percorríu pela vida d'una muyer cuasi atemporal, colos acontecimientos vitales

pelos qu'ensin dulda pasara, acontecimientos inherentes al ser humanu y colos qu'inevitablemente munches persones podíen sentirse identificaes.

De nueves l'indiscutible papel de la muyer como tresmisora de la tradición oral ye'l puntu central: la muyer cantando mientres añá, mientres llava, mientres siega, cuando llora, cuando sufre, cuando reza, cuando danza, cuando cuenta, cuando ama...

*A la mar fueron mis ojos
por agua para llorar,
pero volvieron sin ello
que taba seco la mar.*

El rol de la muyer, el so cometíu nel engranaxe de la casería –unida de producción de cada familia– taba presente nel conxuntu. La tresformadora de los productos en bienes de consumu, la que pare, la que cría, la que curia, la qu'alimenta, la que trabaya nel campu, col ganáu, la que cues redes, la que marisquea, la bordadora, la texedora, la que tiñe... Y siempre cantando «una canción piquiñina». Y siempre sola.

Y llueu, pasa'l tiempu, y esta soledá... vieya conocida, en realidá, tuvo siempres conmigo... no fondero, toos tamos solos... pensando, pasando les alegrías y sobre manera les penes, ... les penes busquen la soledá. Y nun ye que tea mal con ella, delles vegaes, búscola, pero cuando tas mal, bien que pesa, cuando vien cola señalda a recostines... esi dolor nel corazón, pero hai de seguir, ver les coses bones, que son munches, y tar alegre, que l'allegría da puxu. Poro, meyor nun pensar tanto, y amosar contentu, que los demás nun vean la soledá escondida...

*Sola soi, sola me llamo,
sola me parió mio madre,
y sola tendré que tar,
hasta que'l mundu s'acabe*

*Por cortar caña dulce,
madre cortéime,
caña dulce del alma
lo que me duele...*

N' *Inda Suenen* la traza de vistir, l'usu de les prendes, la colocación, la materia de lo que tán feches, los colores, los adornos... traten de ser, como nos anteriores espectáculos, un fiel reflexu del tiempu y el llugar nel que s'utilizaron.

*Morenina quita el luto
que me da penina el verte,
quítalo para la vida,
déjalo para la muerte.*

El vehículu de comunicación de los textos teatrales que diben acompañando la música yera la llingua asturiana. Una llingua yá curiada nes pieces que se veníen interpretando y nes que se respetaben les variedaes llingüístiques de cada fastera, acordies cola procedencia, porque siempre entendimos que namás asina se gana en matices y nun se perderá nel tiempu aquello que representen o a lo que tán refiriéndose.

*Ya nel mandil las ablanas
d'aquel mocín que m'echóu
ya nel mandil las ablanas
paezmi a mí que quiar ser
cuñáu de las mious hermanas.
ya nel mandil las ablanas.*

La diversidá de melodíes y la variedá de lletres que tien nel so repertoriu Muyeres facilitaron enormemente la esbilla pa caún de los momentos que se pretendía que quedaren reflexaos nel conxuntu del espectáculu nel que l'allumáu y el soníu habíen cobrar una importancia vital.

Con tou esi llabor previu foi posible trabayar una propuesta artística na que los recursos escénicos cuasi surden de forma espontánea. Valía con que la voz d'una muyer, l'actriz y narradora fora lligando cada melodía convertida n'emoción y cola rueca, poco a poco, fora «filando toa una vida» mientras les voces del restu de muyeres «inda suenen» inclusive al acabar el postrer «son».

Que yera un cambéu necesariu y esperáu y que tamién perpasó les nuses espeutatives, como asocediera col primer discu de Muyeres, yá foi pa nosotros evidente dende'l primer momentu y asina lo espresábamos públicamente:

Queremos dar les gracias a Factoría Norte y a Carmen Gallo por ayudanos a facer realidá esti espectáculu, a Borja Rocés por introducinos nel mundu teatral y sacar lo meyor de caúna de nosotros, a Ana Morán por ser la voz de toes nosotros, y al Beltaine qu'otru añu más nos demostró que con ganas y esfuerzu les coses pueden facese perbién.

Pero si esti espectáculu foi un ésitu ye méritu de Marisa Luque y de Constantino Menéndez. Munches gracias a los dos. A Marisa por tener siempre tan bones idees, y a Constantino por facer realidá esti proyeutu, porque a partir de la idea orixinal

desarrollólu de principiu a fin y porque ye l'alma d'esti espectáculu. Gracias Cos por confiar en nosotres y por volver a ilusionarnos y facer que Muyeres vuelva a tar más vivu que nunca, porque gracias al to trabayu MUYERES INDA SUENEN¹.

Facer un espectáculu asina camudó tamién el nuesu mou de trabayar. Dende'l so aniciu'l coleutivu tuvo delles direutores musicales que trataben, según el grupu d'investigación del que veníen, los toques y temas de la so fastera ensin práuticamente contactu ente elles; los ensayos faciense en llugares y díes diferentes (Uviéu, Tinéu, Avilés...); y como pasaba dende'l principiu, la conexón ente les componentes del grupu producíase namái nel escenariu, mentantu que la interconexón ente un grupu y otru n'ocasiones cuentaes. Sicasí, p'abordar «Inda Suenen» foi necesario buscar un espaciu común, una única direición d'ensayos y deprender a trabayar nun gran equipu, daqué qu'agora pue asemeyar lo más normal pero que daquella supunxo facer ún d'esos cambeos «personales» como integrantes qu'entantes mentábamos. ¿Dempués de tantos años podríamos camudar la manera de trabayar?, ¿sedría esa la respuesta al cambéu d'enfoque que necesitábamos?, ¿tábamos dispuestes a esi nuevu esfuerciu por continuar col proyeutu Muyeres?

Ta claro que les respuestas foron toes en positivo. Dalgunos grupos y persones que tuvieron en Muyeres dende lo primero, nun pudieron afacese a los cambeos, en munchos casos por falta de tiempu y porque la centralización de los ensayos n'Uviéu, Xixón y Avilés, supunxo un agraviu pa les que vivíen más lloñe siendo n'abondos casos incompatible la permanencia nel grupu cola vida personal y llaboral.

La marcha de munches muyeres traxo consigo la llegada d'otres munches que, xuntu col nuevu mou de trabayar, camudaron y afitaron la nueva conceición del coleutivu: el grupu como un tou y non como una suma. Toles tocadores habíen deprender a tocar y cantar el repertoriu que se representare, lo que traxo un mayor arriquecimientu musical al grupu y cómo non, un mayor esfuerzu. Nun yera importante d'ónde yeres sinón qué voz teníes, cómo tocabes... quién empastaba bien contigo. Había que salir del repertoriu nel que nos afayábamos, l'espaciu que dominábamos y deprender toques qu'unque pudiéramos conocer nun yeren *el nuesu fuerte*. Por supuestu, esti cambéu foi adulces... En realidá facenos «grupu» llevónos un par d'años nos que trabayamos «Muyeres en conciertu, 20 años sobre la escena asturiana» qu'asemeyaba una vuelta atrás pero que

¹ <https://indasuenen.wordpress.com/>

nel fondu yera la piedra angular sobre la qu'encontar el cambéu. Necesitamos munchos conciertos de 20 años n'escena pa sonar como un tou... y llogámoslo. Llogramos tamién lo impensable: ser independientes.

Muyeres, que collaborara con músicos como Hevia, Tejedor, Ramón Prada..., siempre necesitó de músicos esternos pa llevar alantre los sos espectáculos: Pedro Pangua, David Varela, Llorián García, Emilio Martínez, Xuan Nel Expósito, Indalecio Santos... D'otra manera, con 20 años sobre la escena asturiana búscase atopar muyeres que puedan tocar distintos instrumentos, non solo la pandereta o otres percusiones, sinón aquellos como gaita, violín, acordeón, que nos pae-cien vetaos. La idea yera: yá tenemos abondes y bones percusionistes, precisamos arriquecenos con muyeres que toquen otros instrumentos.

Dempués de pasar una ventena d'años, después de tener que nos reinventar tábamos preparaes pa un nuevu saltu porque inda nos quedaben resclavos d'aquella idea de los grupos d'investigación guardianes de la cultura; la torga que nos quedaba, el cambéu más radical, taba n'abandonar la indumentaria tradicional.

Dende la primer actuación, Muyeres subió a escena vistíes col traxe tradicional: amás de la música yera una de les sos reivindicaciones cimeres llegando a ser una de les principales señes d'identidá de coleutivu. Vivimos tamién nestos cuasi 25 años un cambéu na consideranza de la indumentaria; nun primer momentu paecía patrimoni u esclusivu de los grupos de baille y les bandes de gaites. Los grupos d'investigación que formaron Muyeres fixeren estudios más o menos interesantes de cómo se vistía n'Asturies dende'l sieglu XVIII hasta la metá del sieglu XIX y cómo la industrialización de primeros del sieglu XX acabara finalmente por esterralo. Una historia paralela a la de la música de tradición oral, como paralela foi la llucha por esterrar el traxe que la sección femenina «inventara» pa esta Comunidá. Muyeres siempre tuvo'l procuru por salir a escena correutamente vistíes. Dende aquellos años 90 hasta'l presente, el traxe tradicional tien cada vegada más importancia na vida de los asturianos, tol mundu lu reconoz como propiu, yá nun ye fundamental pertenecer a nengún grupu pa querer tener un traxe del país, y magar que queda camín por andar, consiguió poco a poco'l respetu que merez. Ye nesti momentu y pal espectáculu «País Malva» cuando Muyeres decide abandonar el «traxe de siempre».

¿Qué ye «País Malva»? Una producción musical que se nos plantea como un retu escénicu, un pasu más na apuesta pol desendolcu del discursu social y de xéneru, al traviés de la reinterpretación de la música de tradición oral, cantada y tocada por muyeres. Nesta esperiencia atopamos como resultaos discursos

socializaos del femenín, actuaos tamién col cuerpu d'esos muyeres, que reclamen llibertá nes sos espresiones más cotidianes y d'ello la necesidá de «lliberanos» de les atadures del traxe. Esti espectáculu nunca se pudiere llevar alantre ensin el trabayu de Fernando Ornos, productor de *Muyeres* dende l'año 2013 hasta l'año 2017. De la so idea de conxuntu na que yá trabayara en «*Muyeres en conciertu*», y la so fonda conocencia de los trabayos de recoyida que grandes musicólogos del sieglu xx fixeron n'Asturies naz esti proyeutu. Pa enllazar esti repertoriu contóse col trabayu de nueve escritores con unos textos –y música– colos que se va descubriendo'l territoriu de la muyer que queremos ser, del espaciu llocal que se proyeuta universalmente y que s'esgatuñó pa ganar el territoriu que siempre, porque sí, ocuparen los homes².

L'emburrión definitivu vieno de la mano de Borja Rocés, actor y direutor de teatru que yá dende *Inda Suenen* creyó que seríamos quien a actuar d'un mou diferente, de perder l'estatizmu de los primeros tiempos, de nun tarrecer el cuerpu, de dar una vuelta de tuerca más y otra y otra pa que'l públicu pudiera escuchar ensin apestañar una hora y media de música tradicional, ensin artificios, como al principiu. Esto, xunto col vestuariu d'Azucena Bedia, dionos individualidá y averónos al momentu y al color de la tierra, de la piel de les panderetes, del cueru, de la madera, al empar que sorprendió y encantó al públicu.

No las había visto nunca actuar y me encantó, volví a reencontrarme con el folclore asturiano, me gusto porque sin perder la tradición han sabido evolucionar, reivindican el ser mujer sin necesidad de minusvalorar a nadie, y tienen una puesta en escena muy lorquiana. Reconozco su trabajo desde ya y lo voy a compartir.

Belén Rodríguez Buznego

¡Qué intensidad!

Emocionadas por la noche de arranque del *Muyeres Fest 2017*. «País Malva» levantó a todo el Filarmónica.

Alrededor de 22 *Muyeres* ocupan el escenario. Están solas ahí arriba, aquí, en el presente; pero transmiten el peso que arrastran... Transmiten que para que ellas hagan lo que hacen ha sido necesario un ancho espacio y un largo tiempo... Transmiten que con ellas hay muchas muyeres de viaje, trepándoles por los siglos y los huesos...

Transmiten la importancia del pasado que va hacia el futuro.

¡¡Gracias!!

Organización MUYERES FEST

² <http://www.elcomercio.es/aviles/201603/08/veintitres-muyeres-pais-malva-20160308002107-v.html>

Anoche viví la magia, anoche el teatro Prendes de Candás se cubrió de estrellas, anoche las lágrimas recorrieron desesperadas mis mejillas y mis manos se agotaron de aplaudir mientras mi corazón se desbordaba de emoción... Anoche descubrí un grupo de mujeres subidas en un escenario que sacaron de mi el orgullo de sentirme mujer con cada canto, me transportaron al pasado meciéndome con una nana que tan solo de un hombre llamado papá había escuchado. Anoche aprendí que los rostros hablan sin necesidad de mover las manos, anoche aprendí parte de la historia de Asturias cantada por un grupo de mujeres que con cada mirada expresaban lo que muchas sentimos y otras muchas callan... Anoche descubrí que un grupo de mujeres cada una diferente pero todas ellas iguales, pueden remover el alma de quien con entusiasmo y asombro, admiración y templanza escuchamos en silencio la historia de una mujer cualquiera, que grita libertad, respeto, igualdad, tolerancia... con tan solo ver en sus caras y escuchar cantada parte de su historia en un teatro donde anoche descubrí la magia...

Virginia Potenciano Alonso

Una de las actuaciones más esperadas de esta edición de Folk Segovia era la de Mujeres. Este colectivo de cantantes, percussionistas e intérpretes asturianas de rabel, zanfona, violín, arpa y gaita nos sorprendieron con su cuidada puesta en escena teatralizada [...] El espectáculo, dinámico y muy trabajado, tiene un trasfondo feminista raro de ver sobre los escenarios, sobre todo en los de la música tradicional, donde no abunda la igualdad de género sino más bien al contrario. Tanto en ese contexto como en el de la sociedad actual, el mensaje de Mujeres se torna imprescindible. No podía faltar en una propuesta como ésta el *Romance de Delgadina*, quizá una de las más crueles manifestaciones del machismo y sus nefastas consecuencias –que aún hoy arrastramos– recogidas en nuestro acervo popular. Pero el espectáculo de Mujeres lanza sobre todo un mensaje positivo. Mujeres de todas las edades, ataviadas con estilos variados y bajo el nexo común de la feminidad, aparecen sobre el escenario disfrutando de su expresividad y poniendo en valor su papel histórico como base de la familia, al cuidado de la casa y de los hijos, trabajando tan duro como los hombres en la agricultura y la ganadería, pero a la vez portadoras de la cultura y de la tradición. Son 21 mujeres que palpitan y cantan a coro, son el futuro pero conocen bien la historia. Como su nombre indica, son nada más y nada menos que Mujeres³.

Carlos Monje

³ http://www.diariofolk.com/cronica_concierto/mujeres-portadoras-de-la-cultura-y-de-la-tradicion/.

LO QUE NOS ESPERA

Una mirada atrás vuélvenos un camín ensin dulda d'errores y aciertos pero de lo que tamos segures ye de que la existencia del coleutivu supunxo nel panorama de la música de raíz n'Asturias un aciertu con mayúscules.

Cuntar coles grabaciones de Muyeres ye cuntar con una base musical que fai posible allegase a la tradición y navegar per ella, da-y vueltes, recreala ya innova-la. Si güei cuntamos con un gran númberu de persones aficionaes o dedicaes semiprofesional o profesionalmente a la pandereta, creemos humildemente que'l pegollu fundamental foi la existencia de Muyeres.

Los nuegos formatos de divulgación n'escena puen considerase pioneros en munchos aspeutos y les nueves propuestas artístiques, cola tradición musical como exa tamién. Yá en sigio mesmo, cómo se conforma l'Asociación y cómo va afrontando los cambeos internos y esternos nel tiempu p'aportar a lo que ye nestos momentos, ye enforma llamadero.

Ensin dulda Muyeres sigue siendo una apuesta necesaria y actual na medida que ye pa dir resignificando'l so discursu coles aportaciones de les muyeres qu'en cada momentu van formando parte del coleutivu. Un coleutivu dinámicu que va faciéndose a sí mesmu y que siempre ta en constante movimientu afalagando y buscando otros proyeutos nuevos.

Sabemos qu'entamamos con aquella estrofa «dirigimos nuestros pasos...» pero nun sabemos hasta ónde o hasta cuándo. Sabemos que «País Malva» tendrá continuidá porque así lo asegura la memoria y la grabación d'un discu que s'asoleyó en 2018.

Fuimos munches, deprendimos a convivir con más de ciento cincuenta compañeres qu'entraron, dexaron la so música y salieron. Conocimos a otres y confiamos nelles les nueves vides cuando la vida ye namás el tiempu que pasamos encima d'un escenariu, salga bien o mal.

Güei somos 22 d'estremaos llugares d'Asturies, nun sabemos lo que nos espera o si tendremos que volver a renacer pero sabemos que seguiremos intentando buscanos al traviés de la música, emocionar y tresmitir divirtiéndonos. Que nos seguiremos sintiendo arguyosos cuando daquién nos para y diznos: «Tu yes de Muyeres. De Muyeres téngolo too», «nunca pensé que podría entrar en Muyeres, yo escuchábalu de pequeña...»

La mio aventura con Muyeres entamó como una historia d'amor na distancia. Elles descubrieronme'l significáu de la tradición oral. Aquellos cantares de la güela que yeren

parte d'un pasáu caducu, obsoletu, y ensin valir, nes voces de Muyeres tresformáronse en melodíes enllenes de caráuter, sabor y sabiduría. Tou esi mundu cuasi escaecíu de cuando neña volvióse presente. Conciertu tres concierto, discu tres discu, como una espeutadora que naguaba por conocer la so música, fui la so fiel seguidora venti años hasta que tuvi la suerte enorme de pertenecer a esti coleutivu.

Per Muyeres pasaron y siguen pasando grandes voces con nome propiu, y lo que fai únicu a esti coleutivu ye que toos somos pieces d'un mosaicu onde caúna aporta los sos conocimientos y el so bon facer.

Silvia Suárez

Nun somos nin seremos profesionales y siguiremos dando'l tiempu que tenemos y el que nun tenemos por divertinos cola música, por poder ser muyeres nun espaciu yá pa siempre de muyeres.

Sabemos que siempre admiraremos a les muyeres y qu'equí, mientras Muyeres exista, tendrán el so espaciu les que morrieron y tuvieron que vivir una vida más tarde pa ser trataes como merecien, les que tán y lluchen pola igualdá en tolos campos, les qu'abren fronteres, les que vendrán y seguirán consiguiendo dominios pa otros que vengan detrás.

Admiramos a la mujer... la que tuvo que morir unas cuantas veces para escapar de la tierra, porque jamás sería de ella, porque ella misma era solamente tierra labrada. La mujer que al deshacerse se levantó. La que fue capaz de gobernar su dolor y sus fuerzas para llegar hasta ahora. Gracias a ella podemos decir: *Aquí estamos, nunca más volveremos a arrodillarnos.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, J. (1989): «Historia, Antropología, Etnohistoria», en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 5.
- CARO BAROJA, J. (1950): *Catálogo de la colección de cuernas talladas y grabadas, Trabajos y materiales del museo del pueblo Español*. Madrid.
- CERRA BADA, Y. (2005): *Baile y danza. La tradición y el presente en Los asturianos: raíces culturales y sociales de una identidad*. Uviéu, Editorial Prensa Asturiana.
- LOMBARDÍA, L. (1993): *Muyeres. Dances, bailles, ramos, romances y cantares de los conceyos d'Asturies*. Uviéu, Fonoastur.
- MUYERES (1994): *Dances, bailes, ramos, romances y cantares de los conceyos asturianos*. Xixón, Fonoastur.

- (1997): *Dances, bailes, ramos, romances y cantares de los conceyos asturianos II*. Xixón, Fonoastur.
 - (2001): *Pasamentu*. Xixón, Fonoastur.
 - (2006): *Onde canta la culiebra*. Xixón, Fonoastur.
 - (2007): *Keltikhé cantata para celtas y orquesta. Obra de Ramón Prada*. Xixón, Fonoastur.
 - (2018): *País malva*. Uviéu.
- SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, J. (2006): *La percusión en la música tradicional asturiana*. Xixón, Fundación Municipal de Cultura y Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Xixón.

V

FAZA ETNOGRÁFICA: GRAMÁTICAS DE LO COTIDIANO

MÚSICA NA MITOLOXÍA Y LES LLEENDES ASTURIANES

Alberto Álvarez Peña

Dellos instrumentos musicales asturianos apaecen nes nuses lleendes y en dellos cuentos. La gaita y el tambor tán presentes en dellos cuentos d'encantos.

En Teixo (Taramundi), nun sito que chaman Os Cantos decían qu'había encantos que tían peines d'ouro e salían a peinarse e que toucaban a gaita, que sonaba tocar alí. [Contao por Arturo de Preto, 70 años y natural de Teixo (Taramundi). Recoyó'l 24 de febreru de 2001].

Na Fonte Castiellu, por San Xuan, tempranín, decían qu'aparecía una banda música. Una muyer que taba casada con Fero decía que la viera. Tamién decíen que na Fonte de Collaes por San Xuan aparecíense los encantos tocando gaita y tambor. [Contao por Maruja Orviz, 77 años y natural d'El Pradón (Bimenes). Recoyó'l 6 de setiembre de 1999].

Abondo interesante resulta la hestoria del gaiteru y el conde ganaderu que se recueye nel conceyu de Grau.

Contaba Manolu Sanchu, que muríu, una hestoria del Conde de Sama ya'l Conde de Prubaza. El de Sama tenía una vacada mui buona ya un perru. Ya dicía-y el conde de Prubaza que por quéi nun marchaba de Sama, que tenía que ser mui probe ya que tenía meyor caída Llinares. Pero él nun quería marchar d'eiquí ya dicía-y: «Llinares tien buena salida ya Sama tien buena entrada, lo que nun tien Prubaza ya tierra pa mantener una gallina». El Conde de Sama taba casáu ya tenía varias fías. Una vez foi pa Uviéu ya viou un gaiteru. Oyó tocar la gaita ya dixo pa sí: «Coimás, si la mia muyer ya las mias fías pudieran velu tocar...». Ya díxo-y al gaiteru: «Oiga, venga tocar la gaita connmigo». Ya'l gaiteru nun quería, pero'l conde porfiába-y, asina qu'apostanon ya díxo-y que si diba toucando tol tiempu hasta onde vivía él que-y daba lo que quixera, qu'él tenía una vacada mui buona. Ya diz el gaiteru que-y dea la vacada entera, el perru ya'l cencerru. Pero él tenía que dir toucando ensin aparar, ¿eh? Podía comer ya beber pero non aparar de tocar. Apautánonlo asina. Ya foi toucando ya llegaron a Trubia ya preguntaba'l gaiteru si yá llegaran, diz el conde que non, que ya lu avisará. Sigue toucando ya llegan a Perlavia, ya diz el gaiteru que si yá llegaran, ya'l conde, que ya lu avisará. El casu ya que nun aparaba tocar ya diba ganar l'apueste. Suben la cuesta Llinares ya llegan a la Fonte La Santana,

ya diz el conde qu'apare si quier beber augua que yá tán llegando. El gaiteru agachóse a beber ensin parar de tocar, ya diz: «Gracias a Dios que gané la vacada, el perru, la lluoca y el cencerru del conde ganaderu». Pero'l conde por nun perder l'apuesta garró un morrillu qu'había ellí y dio-y al gaiteru na cabeza, aplastó-yla ya matóulu. Quedóu cola vacada, eso creo que fuera de mui p'atrás. [Contao por Rosario Rodríguez Cuesta, 83 años, natural de Palaciu (Sama, Grau). Recoyó'l 25 d'agostu de 2011].

Hai una historia asemeyada n'Euskadi, aunque equí ye un tocador d'alboka, natural de Zeanuri. Un día, nuna tabierna d'Urrunaga (Álava) dixo que yera quien a dir montáu nun machu pela cai más llarga de París ensin parar de tocar l'alboka. L'apuesta foi con un arrieru. Apostaron un machu roxu caún. Fueren a París y al alborecer montó a caballu. Cuando yá taba atapeciendo, siguía pela cai más llarga y tocando mentes pensaba:

Pela mañana en París, en París pela nueche. ¡Qué llargura la de les cais de París! Si tuviere andao esta cai, míu fuere'l machu que detrás bien. ¡Sudosu tocando l'alboka en cai que tien siete llegües de llargu! Si les siete tuviere andao, volviere Arrati a casa, dueñu del machu.

Pero l'arrieru, al ver que diba ganar l'apuesta, tapó-y l'alboka cola mano y afogólu (De Azcue, 1959). Otres hestories onde'l protagonista ye un gaiteru son aquelles onde los llobos siguen al músicu de nueche y ésti, pa espantalos, ponse a tocar.

Decían que-y pasara a Cristu que yera gaiteru de Las Paniciegas, ya que viniera d'una romería de nueite ya punxéronse a siguiulu los llobos ya por muito que corría nun podía despistalos ya foi saltar porriba unas muruecas ya al facelo apertó'l fuel.le la gaita qu'inda tenía aire ya pegóu un berru. Los llobos peganon un corcovu espantaos. Cristu dióuse cuenta ya diz él: «Ai, ¿queréis gaita eh?». Ya foi hasta'l pueblu tocando ya espantando los llobos. [Contao por Ricardo Higinio, 64 años, natural de Vil.latresmil (Tinéu). Recoyó nel añu 2000].

N'otubre ye la fiesta'l Rosariu n'Urbiés y venía un home de Llangréu a tocar la gaita. Marchó al escurecer, nel chigre convidárenlu toos. Al llegar a La Mozqueta saliéron-y dos llobos un per cada llau y venga arrodialu y venga aullar; llamábense unos a otros y llegaron a presentase más llobos y diben pegaos a él. Tantu mieu pasó y tanto se-y metíen ente les piernes que cayó al suilu, pero la gaita, que'l fuelle tovía tenía aire pegó un ronquiu y los llobos espantáronse. Entós él dióse cuenta y fue tocando la gaita hasta La Nueva y llegó asina a El Fresnu y salió la xente diciendo: «Oye, tu tas chifláu tocando la gaita. ¿Nun ves qué hora ye?» Pero si nun llega ser pola gaita cómenlu los llobos. [Contao por María Valentina Fernández Álvarez, 87 años, natural d'Urbiés (Mieres). Recoyó'l 19 d'agostu de 2001].

Tamién cuntaban d'un gueiteiru que venía de la romería de Sebrán pa Santuyanu ya siguiéronlu los llobos ya él tomóu miedu ya apertóu la gaita. Quedaba aire no fuel.le ya sonóu. Entós los llobos espantánonse ya él foi tol Camín toucando p'asustalos. [Contao por José Manuel Peláez Fernández, 57 años, natural de Bárzana'l Monesteriu (Tinéu). Recoyó'l 10 de febreru de 2006].

Aunque se cuenta como un socedíu real tamos delante d'un cuentu tradicional que s'esparde per abondos países: Galicia, Portugal, Francia, Flandes, Islandia, Suecia (nesti casu'l músicu toca la nickelharpa), Finlandia, Estonia, Livonia, Lituania, Letonia, Alemaña, Hungría, Ucraína, Grecia y La India (Le Quellec, 1994). Pero esta historia retroalimentase, al ser abondo conocida, muchos gaiteros diben tocando la gaita de nueche pa espantar los presuntos llobos. Ye más, cuéntase que'l conocíu gaiteru «Fariñas» de Cangas del Narcea pasó una nueche entera tocando al ver que se movíen unes xiniestes delante d'él contando que yeren los llobos, al alborecer dióse cuenta de que yera un burru que taba moviendo les oreyes ente les xiniestes. Asina dicíase que «Fariñas toucóu una nueite pa un burru», contao esto por dellos vecinos de Veigadorriu y Milio López de 52 años y recoyó en Cangas del Narcea'l 28 d'agostu de 2004.

En versiones más modernes, el músicu toca la cordiÓN o un violín. En dalgunes lleendes ye requisitu tocar un instrumentu musical pa facese con un tesoru.

Ente Martul y Cimadevila había úa pena mui grande que tías qu'ir a toucar el violín eillí encima d'ela. Entós a pena esa dábase a volta e aparecíase úa muyer con un paxu na cabeza chen d'ouero. [Contao por Joaquín (cordioneru de Cimadevila), 73 años, Samartín d'Ozcos. Recoyó'l 5 d'abril de 1996].

Na ilesia de Santa Cristina de Llena, dicíase qu'había un tesoru y asina apaez nun llibru de gacetes que fuera propiedá de Pepe Eusebio de La Matiella (Candamu).

San Lorenzo de Felgueras, a tres pasos de la puerta de Santa Cristina y al frente de ella dos codos y hallarás dos losas una encima de otra y en medio un instrumentu músico al par de un sepulcro de un rey moro. Cógele y tócale con el rabil, y a la música saldrán gigantes atemorizándote, no temas, sigue tocando hasta que ya no aparezcan más figuras y después hazles la señal de la cruz con la mano diciendo: «Dios lo guarde todo». Y las figuras volveránse a barras de oro. La tocarás en un campo llano.

Nun hai dulda de que «el instrumentu músico» ye una zanfona o gaita rabil.

En Santianes de Pravia yera mal agüeru oyer tocar un misteriosu tambor.

Taban un día na cama ya morriera unu y sonába-yos tocar el tambor nel desván enriba d'ellos. Tuvo tocando tola nueche pol ánima del difuntu. Dicían que taba pidiendo una misa. Esi tamboriteru nun yera una persona, yera un miedu, cosa l'otru mundu. [Contao por Marifé Alonso García de Santianes de Pravia, oyólo a so güela Claudia («Cala») Álvarez Morán de Los Cabos (Pravia) que morrió con 75 años hacia 1951. Recoyó'l 5 d'avientu de 1998].

En Pereda, Ancares, fábase del Tambor da Morte, que suena cuando va morrer dalguién (Rubio Gago, 1987).

El cantu tamién apaez en dalgunos mitos asturianos, son abondes les hestories de xanes que salen a cantar la nueche de San Xuan mentes se peñen con peñes d'oru.

Dizse tamién que les culiebres canten de nueche, esto podemos velo en dellos romances onde se fala de «la fuente fría, donde la culebra canta la serpiente respondía».

La serena de la mar ye otru personaxe mitolóxicu que canta y asina apaez en delles coples:

Yendo pola mar abaxo
oyí cantar la serena,
válgame Dios que bien canta
una cosa tan pequeña.

En Galicia tamién se diz:

Si ti quixeras ouguir
os meus mellores cantares
non sabrías si era eu
ou a serea dos mares (Cabal, 1993).

Contaban cousas da serena, metá muyer, metá pescáu. Anantias d'embarcar la tripulación decían «Dios nos libre da tormenta e d'ouguir cantar a serena» porque'l capitán del barco adormecía al ouguir cantar e iba'l barco a pique. [Contao por Raúl González, 68 años, natural de Serandías (Bual). Recoyó'l 25 d'ochobre de 1997].

Equí fainos alcordanza d'Ulises y les serenes na *Odisea* d'Homero. Ramón Sordo Sotres recueye nel conceyu de Llanes hestories asemeyaes de la serena y n'El Pozón de Nueva afogáronse dos persones porque les atrayó col so cantu un ser maléficu (¿una serena?) que vivía ellí (Sordo Sotres, 1991).

Esti cantar de la serena apaez n'abondos bestiarios medievales, asina nel *Bestiario de Cambridge* del sieglu XII dízenos:

[...] Melodiosamente, interpretan cantos que resultan deliciosos; así encantan los oídos de los marinos y los atraen. Excitan el oído de estos pobres diablos merced a la prodigiosa dulzura de su ritmo y hacen que se duerman [...] se arrojan sobre ellos y los despedazan [...] así los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces [...] los rasgos de ostentación o los placeres [...] (Malaxecheverría, 1986).

Yá pa finar, atopamos nel conceyu de Cangas del Narcea una historia na que'l diablu toca la gaita amedranando a la xente.

Del diablu contábase muito. Diba la xente pal baile p'Agüera o pa Sestorrasu ya dicían que vían al diablu que se subía a las castañales a toucar la gaita ya víanlu rise, ya dicían: «Arreniego de ti diablu». Ya... hala... desaparecía. [Conta'o por Manuel Magadán Rodríguez, 66 años natural de L'Arna (Cangas del Narcea). Reco'yó'l 20 de payares de 2009].

BIBLIOGRAFÍA

- CABAL, Constantino (1993): *Mitología Ibérica*. Uviéu, GEA.
- DE AZCUE, María Resurrección (1959): *Euskaleriaren Yakintza, Literatura Popular del País Vasco*. Madrid, Espasa-Calpe
- LE QUELLEC, Jean-Loïc (1994): «Le loup et la musique, ménétriers et meneurs de loups» en *L'homme, l'animal et la musique*. Jacques Coges (ed.). París, Éditions: 58-71.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.) (1986): *Bestiario Medieval*. Madrid, Ediciones Siruela.
- RUBIO GAGO, Manuel Emilio (1987): «Creencias, mitos y leyendas», n' *Ancares* vv.AA. León, Edilesa.
- SORDO SOTRES, Ramón (1991): *Mitología de Asturias y Cantabria, entre los ríos Sella y Nansa*. Colección El Jogueru. Xixón, edición del autor.

MÚSICA Y ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN NA PARROQUIA DE PENDUELES: LA FIESTA DE LA SACRAMENTAL¹

Daniel Moro Vallina

Pendueles ye un pueblu que pertenez al conceyu de Llanes, asitiáu na rasa costera oriental del conceyu y nucleu principal de la parroquia del mesmu nome. Con una superficie de cuasi 8 kilómetros cuadraos, ye la más oriental de les ventiocho parroquies que formen el conceyu llaniscu, y qu'amás del nucleu de Pendueles compriende'l pueblu de Buelna y el llugar de Santiuste. Les llendes de la parroquia son El Ríu Novales pel oeste, que la separa de la parroquia de Vidiago; y El Ríu Cabra pel este, que marca l'entamu del conceyu de Ribedeva. Pendueles ta a 12 kilómetros tanto de la villa de Llanes como d'Unquera, primer nucleu de Cantabria. Los más de los vecinos de la parroquia viven nel llugar principal: un total de 229 de los 13.759 censaos en tol conceyu de Llanes².

El pueblu ta xebráu en seis barrios: Verines, La Venta, El Valle, La Llaguna, El Rubinu y Los Valles. Un primer edificiu a destacar ye la ilesia medieval de San Acisclo, templu mui reformáu nos sieglos XVIII-XIX y que conserva una portada románica tardía, de transición al góticu (Ruiz de la Peña, 1999). Al costáu de la ilesia ta la finca del cementeriu, con un epitafiu que nun pasa desapercibíu a los numerosos braniantes que visiten la zona: *Con llanto regué mi cuna; Tormento mi vida fue; Aquí por fin descansé*. En Pendueles hai, coles mesmes, dos conxuntos palaciegos d'interés históricu. Sobresal pola so monumentalidá'l Palaciu de Santa Engracia o de la familia Mendoza Cortina, de finales del sieglu XIX, destacáu exemplu de l'arquitectutura indiana qu'afloró en tol oriente asturianu. L'edificiu, nel que'l so abundante usu del fierro y del

¹ L'autor forma parte del Grupu d'Investigación en Música Contemporánea d'España y Llatinoamérica (GIMCEL), coordináu por Celsa Alonso (Universidá d'Uviéu); asina como del Proyeutu d'Investigación «Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)», financiáu pol Ministeriu d'Economía y Competitividá.

² Según los datos del Padrón rexistraos pol Institutu Nacional d'Estadística a 1 de xineru de 2017.

cristal constituyía entós una novedá nel conceyu, funcionó como hospital na Guerra Civil (Gil, 1983: 748-835). Dempués d'un intentu fallíu de remocique como complexu d'apartamentos de luxu (promovíu en 1999 y llueu en 2006), el palaciu ta anguaño n'estáu ruinosu. Muncho meyor conserváu ta El Palaciu La Quintana o El Palaciu del Conde del Valle de Pendueles. Anque esti títulu nobiliariu nun se creó hasta entamos del sieglu xx, la casona que güei sirve de residencia a los descendientes del Conde ye de los siglos xvii-xviii. Pol so asitiamientu –enfrente de la bolera del pueblu y na carretera principal qu'acaba na ilesia– ye llugar destacáu na celebración de La Sacramental, festividá principal de Pendueles que se lleva alantre tolos años nos díes 17, 18 y 19 d'agostu.

Dende'l puntu de vista antropolóxicu y etnográfico, existen delles investigaciones al rodiu de los procesos de socialización y los usos del folclor que se dan nes fiestes del oriente d'Asturies. Destacamos, por exemplu, los trabayos de Viyao y Martín-Ayuso (2007) sobre la evolución de los traxes del país; y, sobre manera, los de Cerra (1991, 2008: 183-198) al rodiu de los bailles tradicionales y la simboloxía del *ramu* (2005: 77-108) o la *h.oguera* (2002: 130-140), dos de los elementos d'identidá na tradición festiva propia del conceyu llaniscu. Tamién hai que citar el trabayu de Cea (1978) que, al marxe de la so antigüedá, contién una curiosa interpretación al rodiu de la función ritual que cumplen estos elementos, como veremos darréu. Con too, nun alcontramos nengún estudiu específicu sobre la localidá de Pendueles dende la perspeutiva de la música que se canta y se toca na fiesta de La Sacramental. Les investigaciones de Cerra (1991: 81-102) son bien útiles pa contextualizar la «invención de tradiciones» que se da nes fiestes patronales y cómo dalgunos elementos rellacionaos colos roles de xéneru se caltienen prácticamente inalterables, mientras qu'otros camuden nun procesu d'hibridación continuu. El nuesu artículu quier seguir esta llinia d'investigación, teniendo en cuenta que los más de los rasgos carauterísticos de La Sacramental –que non toos– tán tamién presentes nes fiestes d'otros pueblos llaniscos como Andrín, Vidiago, Valmori o San Roque.

L'orixe d'esta investigación remóntase a un trabayu de cursu pa l'asignatura d'Etnomusicoloxía fechu en 2008, nel marcu de la finada Llicenciatura n'Historia y Ciencies de la Música (güei Grau adautáu al Plan Boloña) de la Universidá d'Uviéu. Nel so día recopilamos y trescribimos la música de los cantares executaos nes dos xornaes principales de La Sacramental, la viéspora (17 d'agostu) y el mesmu día de la fiesta (18 d'agostu). Xunto a esti llabor documental, delles entrevistes feches a tres informantes del pueblu –María del Carmen Soto, Berta

Darrosa y Teresa Amieva, entós d'unos setenta años d'edá³–, interesónos sobre manera estudiar la función qu'estos cantares cumplien nel espaciu simbólicu de la festividá. Nel presente artículu damos un pasu más y, xunto cola presentación y esplicación de los cantares, estudiamos la so capacidá de *continuidá* o *transformación* atendiendo a la dualidá ente lo profano-ritual y lo relixoso-llitúrxico, ámbitos que llenden los usos sociales de la música usada na viéspora y na fiesta respetivamente. Atendemos específicamente a la ocupación y griesca pol espaciu físicu y sonoru de los distintos protagonistas de la festividá, los significaos reflexaos na lletra que canten les muyeres, y los movimientos coreográficos usaos en cada casu. Dempués de diez años siguiós observando la festividá, podemos afirmar que ye nel ámbitu profanu de la viéspora onde más caltriaron aquellos elementos propios de la sociedá posmoderna y posindustrial d'anguaño, mientras que na fiesta sacra –que xira al rodiu de la procesión del *ramu* y la misa de darréu– queden afitaos aquellos aspeutos qu'apiellen a la idea de lo tradicional: orixinalidá, autenticidá y antigüedad de los cantares y bailles usaos, asocioos a un contestu rural.

LOS ELEMENTOS DE LA FIESTA: LA H.oguera, EL RAMU Y LA REVERENCIA

Alredor de quince díes enantes de La Sacramental, un grupu de mozos sal a buscar la *h.oguera* más alta que puea haber na contornada de Pendueles. Elementu principal de la ceremonia de la Viéspora, denómase asina al troncu d'un árbol que los mozos de Llanes troncen, esfueyen y carguen al hombru pa ponelu nun llugar céntricu del pueblu. Antiguamente la madera podía ser d'umeru, álamu o chopu, según el testimoniu de García (1990: 488); güei ye siempre ocalitu, especie invasora presente en tola costa asturiana. Una vegada preparada la *h.oguera*, cávase un pozu na bolera del pueblu que valdrá pa llantala'l mesmu día de la viéspora, a les diez de la nueche. Según les nuestres informantes Carmina y Berta, ye costume que'l palu tenga que medir un pocoñín más que'l del añu anterior, «anque seya namái unos centímetros», cola fin de competir colos pueblos vecinos de Buena o Vidiago. Nun esaxeramos si dicimos que Pendueles pue presumir de

³ Les entrevistas fueron feches en Pendueles ente avientu de 2007 y xineru de 2008. Agradezo a María del Carmen Soto «Carmina» el dame fotocopia de les lletres de los cantares. Estes trescribense dafechu nel Anexu final.

tener la h.oguera más alta de tol conceyu⁴. El llabor ritual de treslladala fáenlu unos sesenta homes de delles edaes. Una vegada depositada na bolera entamen los preparativos pa llantala, que consiste en pinar el palu con non poco esfuerzu. Delles cuerdes ataes al troncu sirvirán pa tirar d'él –normalmente a pulsu– y pa correxir la so trayectoria nel procesu. Otru grupu de mozos aguanten el palu perbaxo con unes forques (*h.orcaos* o *h.orquetos*) p'apuntalalu. Cuando l'ángulu ye abondo grande dexen los h.orcaos y utilícense namái les cuerdes. Esti ye un momentu sobre manera delicáu que fai cañicase'l troncu, provocando más d'un sustu ente'l numerosu públicu qu'aconceya na bolera pa ver l'espectáculu.

Una vegada que l'árbol yá ta arriba, un mozu del pueblu esguila pel troncu y desata les cuerdes. Ye nesti momentu cuando termina la ceremonia. La h.oguera seguirá pinada hasta'l día de San Acisclo (17 de payares), patrón de Pendueles, nel que se tala y se quema la madera p'amagostar castañes. Na nueche de la viéspora celébrase una verbena que durará hasta bien entrada la madrugada. Siguiendo'l testimoni de Berta, antiguamente yera normal que viniere un organilleru a animar la fiesta. Dende va años, esta costume cedió ente la presencia de les orquestes de baille, que la ocupación del espaciu de la bolera nun sólo xeneró dalguna qu'otra griesca colos mozos encargaos de pinar la h.oguera, sinón que tamién fai peligrar la continuidá del cantu y danza que les pandereteres lleven alantre na xuba del troncu⁵. En xeneral suel asistir más xente a la verbena de la viéspora qu'a la de la nueche siguiente (18, día de La Sacramental), por mor, en parte, de la coincidencia cola conocida fiesta de La Vega de la Portilla en Llanes, dientro de les celebraciones de San Roque.

Resulta bastante evidente la significación simbólica de la h.oguera, que pue rellacionase tanto col cultu a la virilidá como a antiguos ritos de fertilidá o fecundidá de la tierra, que s'estienden a les rellaciones sociales. Los roles de xéneru caltiénense inalterables nesti casu. Según Cerra (2015: 84), «la labor de la corta, el transporte y la plantación del árbol es masculina, mientras que las mujeres jóvenes adoptan un papel secundario como acompañantes en sus últimas fases, con cantares y disposición similar a las de las ofrendas de ramos». Referencias más antigües a la h.oguera llanisca alcontrámosles en Cabal o García, que re coyen dalgunos rasgos que fueron variando col pasu los años. Por exemplu, a

⁴ Cuando entrevistamos a María del Carmen Soto n'avientu de 2007, la so fia asegurábanos qu'esi añu algamare los 48 metros. Nes más de les ediciones de la fiesta a les qu'asistimos el palu nunca midió menos de 40 metros.

⁵ Nes dos últimes ediciones de la fiesta, 2016 y 2017, yá nun se cantó.

entamos del sieglu xx la h.oguera llantábase enfrente de les ilesies de los pueblos (Cabal, 1925: 68), y antiguamente faciase nel mes de mayu. D'ehí derivó'l primer nome que se-y dió al troncu, *mayu* o *maya*. Namái dempués treslladóse'l ritu al mes d'agostu, faciéndolu coincidir coles más de les fiestes patronales de Llanes. La etimoloxía del términu h.oguera, cuéntanosla asina García (1990: 488):

También era costumbre en Llanes y su concejo, plantar dicho palo la noche de San Juan, por algún mozo, delante de la casa de su novia, y poner, así mismo, en la puerta ó corredores de la misma casa, arcos y coronas de flores; pero sucedió que cierto *moro*, requería de amores á una de aquellas mozas, y viéndose despreciado por ella, en su furioso despecho, pegó fuego al mayo, á los arcos y á las flores, haciendo de todo una h.oguera, y convirtiéndolo en cenizas. Desde entonces, tomó en Llanes el nombre de «La H.oguera», lo que antes se llamaba el «Mayo».

Esta referencia al *moro* ye significativa, porque apaez na lletra d'una de les melodíes trescrites por Martínez Torner nel so *Cancionero* (1986); concretamente, ye la danza que se facía na fiesta de La Magdalena de Llanes, na qu'interveníen homes y muyeres enfrenaos en dos coros repartiéndose los siguientes versos: «Mal moro no me le robes; este castillo de flores; para su dama plantado; por galán enamorado». Con too, l'orixe de la pallabra *h.oguera* pa un árbol que yá nun se quemaba en Llanes dende finales del sieglu XVIII paez venir de la verbena que se facía dempués de llantalu, y na que cuando nun esistía lluz llétricu yera indispensable prender una foguera p'allumar la fiesta nocherniega. Esti elementu, poro, pasaría llueu a denominar el propiu árbol (Cerra, 2002: 135). Cabal, García y Martínez Torner falen tamién de que la cogolla de la h.oguera s'adornaba con flores, cintes, fruta o pañuelos, envolviendo monedes o un gallu: esti yera'l premiu pal mozu que pudiere esguilar l'árbol entafarráu enantes de grasa, de mou asemeyáu a la tradición de la cucaña (Martínez Torner, 1986: 223). Si bien esta última costume nun se caltién en Pendueles, sí se sigue adornando'l troncu con dalgunes hortensies y les banderes asturiana y española na so cogolla.

Pa Cea (1978: 39) la tala de la h.oguera y la so conducción a un llugar sagráu –o'l pasu del estáu natural al mundu simbólicu– representa una metáfora de la castración de la potencia masculina pola muyer, «que canta al cortarla y desde luego hace suponer un claro matriarcado». L'autor establez seis fases simbólicas nel ritu del árbol: dende'l so corte y treslláu como símbolu d'auto-castración, al so afitamientu como amuesa de fuerza pa la fecundación de la muyer, meta que s'algama metafóricamente cola quema darréu del troncu. Al marxe de la gueta d'unos duldosos orixenes míticos, la interpretación de la h.oguera en

clave matriarcal nun resulta mui convincente. Les muyeres, ye verdá, tienen un papel importante na realización del ritual, pero'l so protagonismu ye coleutivu (Cerra, 2015: 91). Ello afítase n'*animar* col so cantu a que los mozos pinen el troncu, lo que dende la perspeutiva de xéneru nos fala d'un rol receptor y ciertamente pasivu énte'l protagonismu individual del home.

Al día siguiente de la viéspora, al rodiu de les nueve de la mañana, los gaiteros entamen a tocar llamando a la xente de la parroquia. Ente ellos ta'l Grupu d'Asturianos, formáu por unes cincuenta o sesenta muyeres que se dirixen a la puerta la ilesia pa vistise col traxe de llanisca. Una vez visties, xuben hasta El Palaciu de los Condes de Pendueles (La Quintana). Ellos son los encargaos de regalar el *ramu*, la conocida ofrenda de flores y pan típica de tol oriente asturianu. Les muyeres canten a los Condes dándo-yos les gracies pol *ramu*, de la qu'ellos les reciben dende l'adriu de la casona. Esti momentu reflexa claramente l'afitamientu de la diferenciación social carauterística del antiguu mundu rural. Mientres otres partes de la fiesta tán más mecies, esta sigue apiellando a lo tradicional por mor de la función social que cumple'l ritu de la ofrenda (esi «caltener mientres se da»). Darréu, la puya o remate de los panes que se lleva alantre na bolera valdrá pa costiar la misa de La Sacramental, costiar en parte les fiestes del añu viniente⁶, o iguar posibles estroces en dalgún edificiu del pueblu. Anque la financiación del *ramu* cuerre al cargu de los Condes, dalgunes persones ufierten el so propiu pan a títulu personal p'agradecer la intercesión de San Acisclo na solución d'un contratiempu.

Yolanda Cerra destaca'l papel de xuntura social d'esti tipu d'ufriendes, cumpliendo una función parallitúrxica: el *ramu* ufiértase al patrón relixosu reforzando'l venceyu colo divino; una vez espedazáu'l pan y puyao públicamente, esta rellación baxa al tarrén de lo humano, añudando les rellaciones ente los habitantes del pueblu (Cerra, 2015: 91). Como na h.oguera, nel ritu del *ramu* los roles de xéneru nun son intercambiables. Les muyeres son les encargaes d'amarrar el *ramu* y d'animar col so cantu a los mozos pa que lu llevanten y lu lleven en procesión hasta la ilesia, onde va bendicilu'l cura. Según les nuseses informantes, nel *ramu* namái puen cantar el Grupu d'Asturianos escoyies pola persona que dirixe los ensayos d'esta parte y de la reverencia de darréu que se fai dientro del templu⁷. Equí podemos ver el renomáu procesu de profesionalización o estandarización del

⁶ Esta función recaudatoria faila anguaño la Comisión de Fiestes del pueblu.

⁷ Muchos años foi Teresa Amieva la encargada de dirixir estos ensayos, pero anguaño delegó n'otra persona pa cubrir esta función.

folclor, promovíu poles polítiques rexonalistes dende los años ochenta (Cerra, 1991: 97). Per otru llau, ye costume disparar pólvora cuando'l ramu entama'l so percorríu y en dellos momentos de la procesión. Antiguamente, yeren los mozos llamaos «escopeteros» los que disparaben escopetes con pólvora, güei sustituyíes por voladores o bombes de palenque. Na canción que les muyeres canten enfrente d'El Palaciu La Quintana y na puya del ramu de darréu alcontramos referencies a esta práutica: «Al salir de la Quintana; tiradores tiren tiros; para que diga la gente; ya viene el Ramo florido»⁸.

Una vegada entró la procesión na ilesia, encabezada polos gaiteros y acompañada poles muyeres –que toquen la pandereta pero nun canten nesi momentu–, entama la Misa de La Sacramental. Al acabar faise la parte que los oriundos y foranos de Pendueles consideren la más guapa del ramu y de tola fiesta: la *reverencia*. Entama con tol Grupu d'Asturianos entrando pela puerta principal y marcando un cenciellu pasu según avancen pela nave central. Entamen cantando: «Entremos con devoción; de nuevo en el Santo Tempo; a ofrecer el Pan Bendito; al Divino Sacramento». Calteniendo la mesma posición, van xirando según vayan en cada estrofa –respectivamente– a la pila bautismal, a la Virxe de los Dolores, a Cristu, a San Acisclo, a la Virxe del Rosario, a la Virxe de Guadalupe (patrona de los emigraos a América), y pa rematar al Altar. Mirando pal frente, el Grupu pasa a cantar la reverencia: «Santísimo Sacramento; ya estamos en tu presencia; con fervor y devoción; te hacemos la reverencia». Ye entós cuando les muyeres s'arrodien, y asina siguen calteniendo'l mesmu ritmu coles panderetes. Al toque del tercer tiempu, el Grupu llevántase siguiendo les indicaciones daes pola direutora del grupu. Tola lletra d'esta plegaria faise cola mesma fórmula melódica y rítmica, siendo evidente la so función como estructura arquetípica de recitación.

El conxuntu de muyeres vuelve a arrodiasse y cántense cinco estrofes más. Cuando entonen la última («Bendice Señor a todos; protege a los labradores; y que Pendueles se llame; el pueblo de tus amores»), llevántense y entamen a salir de la ilesia dando pequeños pasos p'atrás, refugando siempre dar la espalda al Altar. Esti xestu d'humildá y devoción, treslladáu a los pasos del baille, ye especialmente llamativu. Cuando entonen «Ya se queda solitario; nuestro Dios el Rey de Amor» van otra vuelta p'alantre, mientras terminen la segunda parte de la estrofa: «Prisionero en el SAGRARIO; esperando al pecador». Entós vuelven a caminar

⁸ V. Anexu final cola lletra de los cantares.

p'atrás pa salir definitivamente del templu: «Adiós recinto sagrado; donde está el Rey de los Cielos; que muy pronto en tu presencia; a postrarnos volveremos». Asina acaba la reverencia, col Grupu na mesma posición na qu'entamó.

La reverencia ta considerada la parte más importante de la fiesta de La Sacramental, tanto en Pendueles como n'otros parroquies del conceyu ya inclusive fuera d'Asturies. Ye común que venga xente de Cantabria o del País Vascu pa presenciala. Comparada coles que se celebren n'Andrín, Po, Colombres, La Borbolla, Vidiago o la mesma villa de Llanes, la reverencia de Pendueles axunta a un conxuntu de pandereteres muncho mayor, hasta anguaño dirixies por Teresa Amieva con mano de fierro. El Grupu d'Asturianos ta formáu por muyeres de toles edaes, dende los cinco años hasta los setenta, aproximao. Les más pequeñes pónense al entamu y tol Grupu, de menor a mayor edá. Según la nuesa informante Teresa, esta distribución en disminución distingue la reverencia de Pendueles d'otros nes que, según el so testimoniu, les neñes pequeñes pónense atrás del too y nun lleguen a entrar toes na ilesia. La organización por edaes refuerza esi protagonismu coleutivu que les muyeres xueguen n'otros momentos de la fiesta, pero con una diferencia: equi'l templu conviértese nel llugar privilexiáu pa veles, cumpliendo un papel muncho más activu por mor de la ocupación física –porque enllenen tola parte central de la ilesia– y sonora del espaciu. La propia duración de la reverencia, xunto col resonar que producen les panderetes dientro'l templu, simboliza qu'elles son la voz del pueblu qu'intercede énte San Acisclo pa que'l Divinu Sacramentu conceda salú a los habitantes de Pendueles, y a la Virxe de Guadalupe pa que «ampare a los sos hermanos», en clara alusión a los indianos.

Teresa tamién foi la responsable d'inxertar un elementu nuevu na reverencia, que polo demás caltiénse igual según la memoria de les nuses informantes. Ye una pequeña cesta que tres o cuatro neñes ufierten al Santísimu Sacramentu al acabar el cantu. Pa la encargada de los ensayos, qu'entamen invariablemente quince díes enantes nel pórticu de la ilesia, lo fundamental ye que'l Grupu actúe sincronizáu y haya coherencia al respetive de la lletra: «Hace dos o tres años le dije al señor cura que bendijese el Ramo al entrar en la Iglesia, mientras las chavalas vestidas de asturianas miran al frente, sin moverse ni una. Y así seguimos haciéndolo, porque si la letra dice "ramo bendito..." y no se bendice, no tiene sentido [...] Para mí es lo primero que salga bien, porque no es ninguna juerga»⁹. La profesionalización de la reverencia implica tamién que'l cantu tea

⁹ Entrevista fecha a Teresa Amieva en xineru de 2008 na so casa d'Uviéu.

únicamente reserváu al Grupu d'Asturianos, lo que-yos concede esi protagonismu mayor qu'esplicábemos enantes:

A lo mejor oyes alguna persona que tararea, pero sólo cantan el grupo de las asturianas. Y en la reverencia sobre todo no canta nadie nada [...] Lo de cantar sólo un grupo de asturianas siempre fue así [...] En la reverencia, me gustaría respetar que sólo lo cantaríamos nosotras, porque está ensayado, y claro, la persona que va a cantar allí no está ensayado, y podríamos hacer un churro en mitad de la Iglesia. Pero bajando, cuando cantamos «ya vamos por la bolera, ya damos vista a la torre...» eso que lo cante todo el mundo. Pero no hay costumbre. Puedes oír una persona, y Teresina si la oye le manda callar. Allí todo está ensayado. A mí me exige ir todos los días al ensayo, y llevo cincuenta y tantos años haciéndolo¹⁰.

Una vegada acabada la reverencia, el Grupu d'Asturianos salen al prau pequeñu qu'hai a la puerta de la ilesia y colóquense en corru pa cantar y tocar otru cantar de tonu relixosu, *Los ministros del Señor*. Les muyeres dixébreense en dos coros alternándose los pares de versos de cada estrofa. Pela tarde tien llugar la puya del ramu na bolera, acompañada d'otru cantar al cargu d'elles, enantes de que dea entamu la verbena del día de La Sacramental. La última xornada (19 d'agostu) ta reservada pa xuegos pa los más pequeños del pueblu. Asina termina la fiesta, con una estructura que se repite práuticamente idéntica añu tres añu.

LA CANCIÓN DE LA H. OGUERA. (LA SO) PERVIVENCIA D'UN ESPACIU PROFANO-RITUAL

Son cinco les pieces tradicionales qu'articulen el ciclu de La Sacramental: *La canción de la h.oguera*, la nueche del 17; y al día siguiente y por esti orde, la *canción del Conde y la Condesa*, que se canta enfrente d'El Palaciu La Quintana enantes d'entamar la procesión; la *reverencia*; *Los ministros del Señor*, dempués de la reverencia; y *La canción de la puya del ramu*, pela tarde na bolera. Toes elles van acompañaes de pandereta y tambor. En Pendueles, esta última función recayó dellos años na mesma muyer, Elena. D'alcuertu con Yolanda Cerra, la tamboritera ye «la que dirige al coro, la que señala con un golpe de tambor que empieza una fase ritual, la que lleva el peso de la percusión» (Cerra, 2015: 91). Por mor d'esta función de mandu y el so protagonismu

¹⁰ Entrevista fecha a Berta Darrosa en Pendueles n'avientu de 2007.

individual, les poques vegaes qu'un varón forma parte del coru femenín suel facelo tocando'l tambor. En tou casu, en Pendueles nun se recuerda a nengún home que participare nel Grupu d'Asturianos. La diferenciación de xéneros sigue tando clara nel planu instrumental. Según Teresa Amieva, «los gaiteros que tocan el día de la fiesta tocan con nosotras. Ellos van delante, luego van los mozos que llevan el ramu, y nosotras detrás. Pero ellos tocan a su aire. Tocan cosas distintas a las nuestras».

Les cinco canciones básense, alternativamente, en dos perfiles melódicos distintos pero complementarios. La eleición d'una melodía o otra paez responder a la función que cumplen los propios elementos dientro de la fiesta: central nel casu de la h.oguera y la reverencia, y de transición nel entamu de la procesión o'l corru dempués de la reverencia. Siendo estrictos, son tres les melodíes que s'usen, pero la fórmula d'entonación de la h.oguera y la reverencia ye tan asemeyada que podemos falar de dos melodíes tipu.

El cantar de la h.oguera de Pendueles entama na reuta final del izáu del tronu, momentu nel que la xente anima sobre manera a los mozos del pueblu:



Figura I. Melodía de recitáu del cantar de la h.oguera

El toque de panderetes marca'l ritmu de les estrofes en tolos cantares, y sigue sonando nes pequeñes pauses midíes que se faen ente estrofa y estrofa (el so valor pue camudar d'un cantar a otru: nel casu de la h.oguera, la pausa ye de nueve tiempos o tres compases). La tradicional téunica del redoble ta presente tanto nes panderetes como nel tambor. En cuantes al perfil melódicu reproducíu na figura I, alcontramos l'intervalu de cuarta de davezu qu'actúa como impulsu de

caún de los versos, completáu con graos conxuntos descendentes y bordadures na nota principal. Ye verdá que Torner nun recoyó nel so *Cancionero* nengún de los cantares de Pendueles, pero podemos encuadrar esta melodía dentro del segundu grupu melódicu, subgrupu A, afitáu pol folclorista. Esto ye, aquel que «comprende un intervalo de cuarta a partir de la tónica sol, haciendo una escala diatónica ascendente-descendente, llegando hasta la nota sensible, bien sea en la cadencia o semicadencia, o en cualquiera de los grupos rítmicos de la frase» (Martínez Torner, 1986: 18). Al marxe d'esta clasificación, la llinia melódica ta formada por tres repeticiones de la mesma fórmula de tres compases, con pequeños variantes: la más significativa ye'l final abiertu de la segunda repetición (compás 6), que sedrá zarráu na tercer y última vuelta (compás 9). Esta estructura corresponde a la repetición de los dos últimos versos de cada estrofa. Trescribimos darréu la primera d'elles:



Figura 2. Primer estrofa del cantar de la h.oguera

Como davezu, el testu de los cantares sigue la forma de cuartetos octosilábicos en castellán. Otru aspeutu del procesu d'estandarización del folclor ye que la lletra yá nun se tresmite oralmente nin s'aprende de memoria, sinón que queda afitada per escritu y fotocopiada (Cerra, 2015: 93). Dalguna vegada vimos a más d'una panderetera –les más moces– aguantar la fotocopia mientres toquen. En cuantes al significáu o función de la lletra, esta nun ufierta duldes: per un llau, sirve como reclamu p'axuntar al pueblu al rodiu de la bolera (v. lletra de la figura 2), y per otru anima a los mozos na fase final de la llantada de la h.oguera. Los toques repetíos de la pandereta y el tambor paecen sincronizase colos mazaos colos qu'unu de los homes clava unos calces de madera alreduro del palu p'aguantalu, y colos *¡arriba!* que glaya la xente. Dende'l planu simbólicu, son les muyeres como coeutivu les qu'animen a tolos homes, «solteros y casaos», a demostrar la so virilidá.

Nel so llibru de la canción en Llanes, Cea (1978: 40) trescribe la lletra de dos h.ogueros de Porrúa y Pancar que tienen dos estrofos cuasi idéntiques a les del nuesu cantar, y que faen referencia al llugar onde se tronzaba l'árbol y a los ánimos que se dan a los mozos pa qu'icen el palu, respetivamente. Compárense los siguientes versos cola lletra recoyida nel Anexu final:

Arriba, arriba la h.oguera; arriba el verde madero; que la vamos a plantar; en el medio de este pueblo / Esta h.oguera fue cortada; en una hermosa laguna; donde no penetra el sol; donde reina la hermosura / Arriba, arriba la h.oguera; no se quede sin plantar; si no pueden los solteros; casados la plantarán.

Esta h.oguera fue cortada; en un hermoso pindal; en medio de una laguna; donde el sol no la penetra / Arriba, arriba la h.oguera; arriba el verde madero; que la vamos a plantar; por ser día de San Pedro.

Nel casu de Pendueles, una de les estrofes diz asina: «Esta h.oguera fue cortada; en una hermosa laguna; de día le daba el sol; de noche la hermosa luna». Nun primer momentu pensamos nuna posible referencia al barriu de La Llaguna, la zona más baxa del pueblu que'l so nome pue venir de que fuere un tarrén pantanoso nun orixe. Viendo como s'asemeya a otros cantares del conceyu trescritos enantes, paez más factible la interpretación simbólica que se-y daba al llugar nel que se cortaba l'árbol, no que cinca a les cualidaes d'abondanza, frondosidá o pureza. N'otres pallabres, de fecundidá camudada d'un espaciu natural a ottru social.

Al marxe del so interés etnolóxicu, la presencia real del cantar de la h.oguera foi menguando añu a añu, peligrando la so propia supervivencia. Esto ye por mor de dellos factores. En primer llugar, la distribución del espaciu destináu a esta parte de la fiesta resalta la espectacularidá del izáu del troncu, que se lleva alantre nel centru de la bolera cola xente apelotonaos nos sos cuatro costaos. Anque les muyeres s'asitien al llau del recintu, queden fuera d'él, colocándose na carretera y, poro, fuera del ángulu visual xeneral. En segundu llugar, la so función de sollinar musicalmente la fuerza masculina conviérteles nun elementu pasivu que palidez énte l'actu de llevar y llantar la h.oguera. Pero'l factor más importante foi ensin dulda la llegada d'orquestes de baille cada vegada más grandes, en camiones qu'ocupen práuticamente tol tramu de carretera que queda a l'altura de la bolera y tamién parte d'ella. La griesca pol pocu espaciu ye evidente. Xunto a la ocupación física, qu'arrinconca al Grupu d'Asturianos a un llau poco visible del escenariu, ta la ocupación sonora: la orquesta suel facer pruebes de soníu nel izáu de la h.oguera, tapando asina'l cantar de les pandereteres. Vemos, poro,

una doble invasión d'una práutica folclórica munchu menos institucionalizada qu'otres como'l ramu o la reverencia. Les razones d'esti desinterés pola so conservación puen buscarse na coincidencia de la h.oguera coles celebraciones de verberna, espaciu nel que se filtrien más fácilmente elementos urbanos o modernos que neutralicen la presencia de la música tradicional. En tou casu, l'antigua función ritual de xuntura social que podía tener el cantar de la h.oguera foi sustituyida poles orquestes de baille como espaciu anováu de socialización nun contestu profanu popular.

LA REVERENCIA. DANZA Y MÚSICA NEL ÁMBITU RELIXOSU

Nun ye cenciello categorizar el rol de les muyeres na h.oguera y na reverencia darréu dende'l puntu de vista coreográfico, como tampoco lo ye afitar una diferenciación dafechu ente baille y danza. Dambos conceutos fueron camudando nel tiempu: una visión tradicional identifica la danza como un actu comunitariu nel que'l pueblu participaba llibremente, asociáu a antiguos rituales de caza, fertilidá, relixosidá o superstición. Benito Álvarez Buylla incluyía nesta primer categoría la danza prima y tamién el corri-corri o'l pericote, si bien estos dos últimos tán consideraos enagora más como baillles que como dances (Álvarez Buylla, 1977). Per parte de so, el baille tendría un calter más festivu o lúdicu, tando más individualizáu y dependiendo en mayor midida de l'habilidad de los bailladores; presenta, poro, una mayor capacidá d'amiestu nel tiempu. Amás, la danza báillase en grupu, en corru o abierta, mientras que'l baille normalmente faise por pareyes mistes¹¹. Al marxe d'estes consideraciones xenerales, hai dalgunos rasgos que problematicen la clasificación de la h.oguera y la reverencia como dances. Nel casu de la primera, ye verdá que les muyeres faen un patrón de pasos de danza (camudando cada dos toques de pandereta), pero por razones clares nun se cueyen de la mano, asitiándose en dos fileres enfrentaes. Esta ye una primer diferencia, a la qu'hai qu'amestar que la h.oguera nun tien el sentíu procesional que presenta'l ramu. Paez, poro, una categoría con entidá propia. En cuantes a la reverencia, esta estrémase de lo que podemos entender como danza tanto pola disposición de les muyeres nel espaciu como pol fechu de que se faga dientro'l templu. Siendo parte'l

¹¹ Agradezo a Carla Miranda Rodríguez el so sofitu na clasificación d'estes diferencies.

ramu, la reverencia caltién el mesmu calter procesional, pero los movimientos que formen parte d'ella amuesen la so categorización como un simple pasu de marcha. El fechu de que les muyeres xiren pa caúna de les figures veneraes na lletra del cantar, que s'agachen na estrofa que termina con «te hacemos la reverencia», y que salgan del templu caminando p'atrás pa nun dar la espalda al altar, son detalles abondo llamativos como pa poder falar d'una dimensión coreográfica propia.

Frente al abandonu progresivu de la música qu'acompaña la h.oguera, los detalles performativos de la reverencia tán muncho más cuidaos, entamando pola vistimienta: nel cantar de la h.oguera les muyeres visten de diariu, mientras que'l traxe de llanisca resérvase pal día grande, la festividá relixosa. Tenemos equí otu detalle de la importancia central que'l ramu ocupa na definición o reinvenición de la identidá tradicional del oriente d'Asturies. A nivel sonoru, el cantar de la reverencia tien un perfil melódicu asemeyáu al de l'anterior, pero la so estructura ye más elaborada. L'ámbitu interválicu que s'algama ye mayor, y la fórmula d'entonación presenta dos metaes dixebraes, la primera al rodiu d'una distancia de sesta y la segunda más zarrada, sobre una cuarta:



Figura 3. Melodía de recitáu de la reverencia

L'inxerimientu na melodía de la tercer y la quinta nota del tonu principal fai que podamos reconducila al ámbitu tonal. El color ye nesti casu menos «arcaicu» que'l del cantar de la h.oguera, lo que nos lleva a aventurar non tanto la so posible antigüedad sinón más bien la importancia que cumple nesti momentu de la fiesta. Ensin dulda, la reverencia ye la parte más ensayada pol Grupu d'Asturianos. El ritmu ta más marcáu que nel anterior cantar, con una repetición de la segunda parte que coincide colos dos últimos versos de cada estrofa. Esta cuadratura del ritmu, xunto a la recitación silábica carauterística

de los cantares populares, da sofitu pa memorizar los diferentes pasos que faen les mueres dentro de la ilesia: cuando van a les diferentes Vírxenes, a Cristu y a San Acisclo; cuando s'arrodien pa facer la reverencia; y cuando salen poco a poco del templu dando pasos p'atrás.

Otru detalle diferente al anterior cantar ye'l doble golpe de pandereta y tambor que se da nel últimu compás de cada tres. Les nueses informantes Carmina, Berta y Teresa coinciden a la hora de solliñar la peculiaridá d'esti ritmu como lo más significativo del cantar. Más concretamente, Teresa facía una distinción ente'l toque de panderetes de la h.oguera y el de la reverencia: nesta «son golpes más lentos, y se repiten al final de cada dos frases: "Entremos con devoción; de nuevo en el Santo Templo". Cuando se dice "santo", se dan dos golpes. La canción de la H.oguera, por ejemplo, es el mismo ritmo siempre, pero tiene un toque completamente distinto a la del Ramo, el tambor y también la pandereta». La percusión, equí, sirve como recursu mnemotéunicu y refuerza'l sen relixosu de la lletra:

En - tre - mos con de - vo ci - ón De nue - vo en el San - to Tem - plo
Al to - mar a - gua ben - di - ta Di - cen to - dos los cris - tia - nos
Cuan - do van a bau - ti - zar - nos En la pi - la bau - tis - mal____
A ti ma - dre do - lo - ro - sa Te pe - di - mos con fer - vor____

A o - fre - cer el pan ben - di - to Al Di - vi - no Sa - cra - men - to
Por e - lla Se - ñor te pi - do Me per - do - nes mis pe - ca - dos
Al Se - ñor le pro - me - te - mos Los man - da - mien - tos guar - dar____
Que los que su - fren y llo - ran Los con - sue - les con tu a mor____

Figura 4. Primeres cuatro estrofes de la reverencia

Darréu de la reverencia ye'l cantar denomáu *Los ministros del Señor*, executáu fuera énte'l pórticu de la ilesia. El perfil melódicu presenta esta vegada unos rasgos d'arcaísmu más mayores que los dos anteriores cantares. L'ámbitu melódicu nun supera l'intervalu de cuarta –descendente nesti casu–, y la

melodía varia de siguío alredu de la nota central, prescindiendo de la tercera o la quinta. Ye esti últimu detalle lo que contribúi a acentuar el color arcaicu de la pieza. Anque nun pretendemos aventurar pa esta melodía un orixe más antiguu que les otres, sí ye verdá que la función de fórmula de recitáu ye equí más evidente. El ritmu de les panderetes y el tambor acentúa la primer y tercer nota de cada unidá melódica, acompañándose con un redoble ente los golpes llargos.

Ye de destacar tamién la interpretación de la lletra pol Grupu d'Asturianos. Dividís en dos coros, na primer estrofa unu d'ellos entona los dos primeros versos: «Los ministros del Señor; celebraron con gran celo». El segundu coru repite l'últimu d'estos versos –representáu na figura 5 coles barres de repetición–, y finalmente dambos vuelven a repetir xuntos la primer pareya de versos. Los siguientes que completen la estrofa entónense de la mesma forma: «Solemne misa y sermón; que dan frutos sempiternos». Ente cada estrofa déxase un espaciu d'ocho tiempos o cuatro compases nel que sólo se toquen les panderetes y el tambor. Pa la execución del cantar, les muyeres colóquense en círculu ensin facer nengún pasu. Esta distribución favorez la repartición de los versos ente los dos coros:

Los mi__ nis - tros del Se__ ñor__ Ce - le - bra - ron con gran ce - lo
So - le - m - ne mi - sa, y ser__ món__ Que dan fru - tos sem - pi - ter - nos

Figura 5. Melodía del cantar Los ministros del Señor y primer estrofa de la lletra

Ye carauterísticu tamién el pequeñu melisma o arrastre que se produz nos versos primeru y terceru, frente a la distribución silábica dafechu de la h.oguera y la reverencia. Polo demás, esta fórmula melódica –más sencilla que les anteriores– úsase de mou idénticu na *canción del Conde* y la *Condesa* cola que s'entama la procesión del ramu, y tamién na canción que s'executa na puya de los panes na bolera, na tarde del día 18. Esta reutilización fai que podamos falar d'una función de transición pa estos tres últimos

cantares, frente a la importancia de la h.oguera o la reverencia. Rematamos señalando que nel casu de la *canción del Conde y la Condesa* que se fai delante d'El Palaciu La Quintana, una de les estrofes guarda rellación con un detalle arquitectónicu del edificiu. El lema del escudu de los Condes de Pendueles ye *Ovanti cruces Pelagium*, y les muyeres faen referencia a él na tercer estrofa del cantar: «Por la cruz venció Pelayo; dice esta regia morada; por la Cruz le deseamos; salud para disfrutarla». Ello contribúi a una posible datación de la canción –o polo menos de la so lletra– a entamos del sieglu xx. Igualmente, les referencies a los emigraos a Méxicu en *Los ministros del Señor* y el cantar de la puya faennos pensar nuna antigüedad relativamente recién (el sieglu xix) pa estos testos.

Dientro de les festividades patronales del conceyu de Llanes, la fiesta de La Sacramental de Pendueles destaca pola espectacularidá de la so h.oguera y los detalles performativos de la reverencia. Les canciones qu'acompañen los diferentes momentos del ciclu festivu cumplen delles funciones. Anque'l valor patrimonial de les mesmes tea fuera de toa dulda, la so capacidá de pervivencia, tresformación o desapaición depende del significáu identitariu que se-y atribúi a cada parte de la fiesta. Nel casu de la h.oguera, esta práutica ta amostiando progresivamente nel oriente asturianu, y unu de los primeros síntomes ye que'l cantar que les muyeres executen cuando s'iza'l troncu nun siempre se fexo nes últimes ediciones a les qu'asistimos. Siendo un ritual venceyáu a un contestu profanu, abiertu y popular, l'apaición de les orquestas de baille desplazó a la música tradicional del so espaciu orixinal, escaeciéndu'l papel que cumplía. A la escontra, la procesión del ramu y la reverencia siguen teniendo una importancia central dientro de La Sacramental, reforzando'l vínculu de lo relixosu o paralitúrxico cola construcción de la identidá qu'articula'l folclor. Conceutos como antigüedad, permanencia o conservación, asociaos a la reinención de la tradición de la que fala la etnoloxía, entiéndense como carauterístiques inherentes al ritu de la ofrenda floral. En consecuencia, hai un mayor celu por cuidar la vistimienta, la música y los movimientos que fai'l Grupu d'Asturianos nesta parte. Reconocer la dualidá ente lo profanu y lo relixosu que se da nesti tipu de festividades ye capital pa tratar d'entender por qué interesa conservar unes práutiques folclóriques penriba d'otros.

En cualquier casu, la nuesa intención foi contribuir al caltenimientu d'unos cantares que son parte esencial del folclor oriental d'Asturies, algunos de los que paecen tar en peligru de supervivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BUYLLA, José Benito (1977): *La canción asturiana*. Salinas, Ayalga Ediciones.
- CABAL, Constantino (1925): *Las costumbres asturianas. Su significación y sus orígenes*. Madrid.
- CERRA BADA, Yolanda (1991): *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Uviéu, Institutu d'Estudios Asturianos.
- (2002): «La h.oguera, un árbol ritual», en *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*. Uviéu, Alvízoras Llibros: 130-140.
- (2008): «Danzas procesionales del concejo de Llanes. Una tradición renovada», en *Baille y Danza Tradicional n'Asturies. Xornaes d'Estudiu 2007*. Uviéu, Muséu del Pueblu d'Asturies, Conseyería de Cultura y Turismu: 183-198.
- (2015): «Conservar mientras se da: aldeanas que ofrecen ramos», en *Los lugares de la tradición (Antropología social y cultural)*. Uviéu, RIDEA: 77-108.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1978): *La canción en Llanes*. Salamanca, Imprenta Calatrava.
- GARCÍA MIJARES, Manuel (1990): *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres* (publicación original de 1893). Llanes, El Oriente de Asturias.
- GIL LÓPEZ, Juana M^a (1983): «Zona costera oriental: Colunga, Caravia, Ribadesella, Llanes y Ribadedeva», en *Liño: Revista anual de historia del arte* 4: 749-835.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1986): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid, 1920). Uviéu, Institutu d'Estudios Asturianos. [Edición Facsímil]
- RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (1999): *Dos ejemplos de arquitectura religiosa en el Oriente de Asturias: Santa Eulalia de Onís y San Acisclo de Pendueles*. Uviéu, Real Institutu d'Estudios Asturianos.
- VIIAYO VALDÉS, M^a de la Purificación & Romualda MARTÍN-AYUSO NAVARRO (2007): *Dos estudios etnográficos sobre el oriente de Asturias [1920-1921]*. Xixón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidá Popular del Ayuntamientu de Xixón.

ANEXU. LLETRA DE LOS CANTARES

La llectura correuta de los cantares ye per columnes, entamando pela izquierda d'arriba a abaxo y siguiendo pela de la derecha. Nel casu de la reverencia, caltiénse esti orde pero per seiciones: les dos primeres columnes na parte de la entrada; dempués la reverencia; y les demás columnes na parte de pie y de rodiyes.

Canción de la h.oguera

Anímese el pueblo entero
anímesela bolera
que solteros y casados
ya van a plantar la h.oguera

Anímense los vecinos
a ver pasar esta h.oguera
reparen al mismo tiempo
en esta hermosa bolera

Esta h.oguera fue cortada
en una hermosa laguna
de día le daba el sol
de noche la hermosa luna

Arriba la h.oguera arriba
arriba el hermoso leño
ayuden los casados
si no pueden los solteros

Ayuden los de Buelna
que es de Pendueles hijuela
la fiesta Sacramental
es de la parroquia entera

Arriba mozos arriba
arriba el verde madero
no se quede sin plantar
en este hermoso pueblo

Tiren bien de los cordeles
arrimen las escaleras
si no pueden los solteros
vengan los casados vengan

Arriba la h.oguera arriba
no se quede sin plantar
porque siempre la alegría
en el pueblo ha de triunfar

Este pueblo de Pendueles
alegre y acogedor
siempre trata al forastero
como a un hermano mayor

Ya está la h.oguera plantada
anímenlos subidores
para bajar la bandera
sin estropear las flores

Anímense los decimos
a los buenos trepadores
pero con serenidad
que no rompan los calzones

En el ramo hay una rosa
que le dicen de cien hojas
con un letrado que dice
vivan los mozos y mozas

Que viva la comisión
viva el que suba a la h.oguera
vivan todos los presentes
que animan nuestra bolera

Anímense los señores
a llenar la limosnera
que encuentre buena sorpresa
el que se suba a la h.oguera

Si no pueden los solteros
ayúdenlos los casados
para no perder el uso
de nuestros antepasados

Canción del Conde y la Condesa

Llenas de satisfacción
y también agradecidas
al señor Conde y familia
les damos los buenos días

El Palaciu La Quintana
luce sus mejores galas
porque espera la visita
del redentor de las almas

Por la cruz venció Pelayo
dice esta regia morada
por la cruz le deseamos
salud para disfrutarla

Al señor Conde y familia
les queremos presentar
cuatro mozos animosos
que nos vienen a ayudar

Su permiso le pedimos
a la señora Condesa
y el ramo de tradición
para llevarlo a la iglesia

Al salir de La Quintana
tiradores tiren tiros
para que diga la gente
ya viene el ramo florido

Cuatro mozos salerosos
os pedimos vuestra ayuda
para llevar este ramo
donde está la Virgen pura

Tiradores tiren tiros
tiren tiros sin cesar
para que diga la gente
el ramo ya va a llegar

Vamos andando el camino
despacio poquito a poco
no se vaya a estropear
este ramo tan hermoso

La fiesta del Sacramento
se celebra en este día
al infierno causa espanto
a Pendueles alegría

La parroquia de Pendueles
se ha llenado de alegría
para celebrar la fiesta
de la Santa Eucaristía

Con el permiso de todos
nos vamos al Santo Templo
y escucharemos la Misa
del Divino Sacramento

Mozos que lleváis el ramo
con arrogancia y valor
hoy os mira todo el pueblo
con cariño y emoción

Cantemos con alegría
y estemos todos contentos
que en todo el valle no hay
otro ramo como el nuestro

Anunciaron los cohetes
por la mañana temprano
que se celebra la fiesta
de Jesús Sacramentado

Ya vamos por la Quintana
ya damos vista a la torre
donde tocan las campanas
que alegran los corazones

Al pie del Templo Sagrado
un poco descansaremos
y un saludo cariñoso
a todos dedicaremos

A los señores presentes
les damos los buenos días
a nuestras autoridades
y a las demás jerarquías

Al señor cura del pueblo
con respeto saludamos
él nos dé su bendición
aunque no la merezcamos

Entren mozos en el templo
que la misa va a empezar
al pie del altar mayor
la queremos escuchar

Señor de nuestros amores
ya estamos en tu morada
perdónanos nuestras culpas
y escucha nuestras plegarias

Bendice Señor el ramo
de piadosa tradición
que este día te ofrecemos
con ferviente adoración

El altar lleno de flores
y las velas encendidas
invitan a los cristianos
a postrarse de rodillas

*La reverencia**(Entrada)*

Entremos con devoción
de nuevo en el Santo Templo
a ofrecer el pan bendito
al divino Sacramento

Al tomar agua bendita
dicen todos los cristianos
por ella Señor te pido
me perdones mis pecados

Cuando van a bautizarnos
en la pila bautismal
al Señor le prometemos
los mandamientos guardar

A ti madre dolorosa
te pedimos con fervor
que a los que sufren y lloran
los consueles con tu amor

Santo Cristo del perdón
que escuchas nuestras plegarias
en la hora de la muerte
recoge tú nuestras almas

(Reverencia)

Santísimo Sacramento
ya estamos en tu presencia
con fervor y devoción
te hacemos la reverencia

A San Acisclo bendito
nuestro patrón adorado
lo aclama lleno de fe
el pueblo a sus pies postrado

Virgen Santa del Rosario
te pedimos con fervor
que a Pendueles le protejas
con tu maternal amor

Ay Virgen de Guadalupe
al mirarte te rogamos
que con cariño de madre
ampares nuestros hermanos

Los Sagrados Corazones
de Jesús y de María
a todos están diciendo
se salva el que en mí confía

(De pies)

El ramo que te ofrecemos
es hecho de pan y flores
al devoto que le dio
concédele tus favores

Por quedarse entre los hombres
Celebró su última cena
Y el mundo ingrato le paga
Con pecados y blasfemias

Desde el pesebre a la cruz
fue el buen Jesús padeciendo
por todos los pecadores
se ofreció el manso cordero

(De rodiles)

Santísimo Sacramento
de rodillas suplicamos
la parroquia de Pendueles
la tengas bajo tu amparo

Bendice nuestras familias
y también nuestros hogares
y que a tus plantas se postren
los cristianos a millares

Bendito Rey de los Cielos
con humildad te pedimos
que a los muertos des tu gloria
y paz bendita a los vivos

Bendice Señor a todos
protege a los labradores
y que Pendueles se llame
el pueblo de tus amores

Para nuestro señor cura
pedimos Señor sus dones
que con su celo y bondad
lleve a ti los corazones

(De pies)

Ya se queda solitario
nuestro Dios el rey de amor
prisionero en el Sagrario
esperando al pecador

Adiós recinto sagrado
donde está el Rey de los Cielos
que muy pronto en tu presencia
a postrarnos volveremos

Desde el cielo nos escucha
Virgen Sagrada María
échanos tu bendición
y ampáranos noche y día

Los ministros del Señor

Los ministros del Señor
celebraron con gran celo
solemne misa y sermón
que dan frutos sempiternos

Al augusto Sacramento
con gran amor veneramos
y por las calles del pueblo
con devoción le llevamos

Para el devoto del ramo
al Señor ya le pedimos
que pasen el día feliz
con sus familias y amigos

A los que en Méjico están
Dios quiera acá volverlos
ellos también contribuyen
para la fiesta del pueblo

Nuestros padres cariñosos
aunque les vemos alegres
tienen una pena grande
recordando a los ausentes

Santina de Covadonga
nuestros hermanos ampara
Yya sabes que te veneran
aunque estén en tierra extraña

Nuestra España patria madre
al mundo enseñó su fe
de Dios tiene la promesa
en España reinaré

Hasta las seis de la tarde
de todos nos despedimos
en la pública bolera
volveremos a reunirnos

Como en años anteriores
viva Cristo Rey decimos
la parroquia de Pendueles
y sus pueblos convecinos

Canción de la subasta del ramu

Lleven mozos este ramo
desde el templo a la bolera
que disfrute todo el pueblo
de alegría verdadera

Para que se anime el pueblo
tiradores tiren tiros
que vengan a la bolera
nuestras familias y amigos

Mozos que lleváis el ramo
todas os damos las gracias
todo el día demostráis
mucho valor y arrogancia

Viva la gente de honor
que nos viene acompañando
y que en años venideros
puedan hacer otro tanto

Del jardín de La Quintana
de nuestra hermosa bolera
es nuestro ramo admirado
por la gente forastera

Al pasar junto a la fuente
un recuerdo dedicamos
a los que en Méjico están
nuestros queridos hermanos

Ya estamos en la bolera
de hermosa sombra cubierta
les damos las buenas tardes
a toda la concurrencia

De las muchas maravillas
que en el mundo ha puesto Dios
desde Santiuste a Bretones
ésta ha sido la mejor

Sed amantes y entusiastas
de estas bellas tradiciones
admiradas por el mundo
muertas en estos rincones

Todas las gracias les damos
a nuestras autoridades
que nos dieron el permiso
para bailar esta tarde

La parroquia de Pendueles
hoy es digna de admirar
porque casados y viejos
acostumbran a bailar

Al devoto de este ramo
le pidieron por favor
que para animar la fiesta
remate el rosco mayor

De todos nos despedimos
que lo vamos a dejar
que la tarde ya es pequeña
para nosotros bailar

Viva el devoto del ramo
vivan todos los presentes
que viva la comisión
viva el valle de Pendueles

LA MÚSICA EN VALDESAMPEDRU (CONCEYU TEBERGA)

*Antonio Alonso de la Torre García
Francisca Iglesias Álvarez*

ENTAMU

El conceyu Teberga ta asitiáu nel centru-sur d'Asturies. Ye un conceyu de monte nel que tuvo gran importancia l'agricultura ya la ganadería, que menguó dalgo nes caberes décadas. Lo mesmo pasó cola minería, que tuvo gran importancia, pero que güei tien los pozos zarraos. L'alternativa llaboral vieno sobre too del turismu, que ye un sector económicu qu'equí alcuentra perspeutives rellacionaes cola naturaleza o col Muséu de la Prehistoria que va pocos años s'asitió en San Salvador d'Alesga.

El casu ye que la población tebergana va menguando poquín a poco. El númberu de xente nuevo ye escaso. La meyora de les carreteres y la cercanía a les ciudaes del centru d'Asturies fixeron que nos caberos años se sostuviera una población flotante en númberu importante, sobre too de xente que vien pal pueblu los fines de selmana o en vacaciones. Muchos d'ellos son xubilaos o fíos de xubilaos qu'emigraren cuantayá. Toes estes circunstancies déxense notar al echar una güeyadina a la vida de los músicos d'estos pueblos.

Teberga ye'l conceyu de los tres valles, Valdesampedru, Valdesantibanes y Valdecarzana, sobre los que s'alluguen los distintos núcleos de población. Esti trabayu céntrase nos pueblos de Valdesampedru, el valle que va abriendo'l ríu que baxa dende'l puertu Ventana hasta Samartín. En Valdesampedru alcontramos siete parroquies teberganes: Parmu (con La Villa de Su ya Parmu), La Focicha, San Salvador d'Alesga (con San Salvador ya Fresnéu), Torce, Barriu (con Barriu ya Cuña), Carrea (con Carrea, Sorvilla ya parte de Berrueñu), ya pa finir Riel.lu (con Cuañana, Monteciel.lu, Riel.lu, parte de Berrueñu ya Las Veigas).

Les fontes d'información utilizaes pa faer esti trabayu foron básicamente orales. Falóse con xente mayor que yera descendiente de los músicos más antiguos, o que los conociera, ya tamién colos músicos que tovía viven en Teberga o que

naciendo ellí tán güei n'otros llugares d'Asturies. Asina s'algamó un repasu a la historia de la música en Valdesampedru dende fines del XIX hasta'l día de güei.

A lo llargo del escritu van viéndose notes biográfiques de los músicos o grupos más relevantes. A la par van saliendo los instrumentos musicales qu'avecen a tocar, los ritos, celebraciones o fiestes nes que participen, la dixebrada participación d'homes o muyeres..., en definitiva, cómo foi evolucionando la música ya la so práutica nestos cientu y picu años.

CIEN AÑOS D'HISTORIA MUSICAL

Ún de los *gaiteros* más célebres de los que se tien alcordanza per estos pueblos teberganos foi Fausto García, que nació hacia 1885 en Sorvil.la. Fausto casó en Carrea, que foi'l llugar onde vivió dende entós. Axuntóse al so primu Manolo, tamién de Sorvil.la, que tocaba'l tambor. Formaron la parexa más conocida del valle nes primeres décadas del sieglu XX. Nun faltaben a les fiestes de nengún llugar, pa tocar les mises, les procesiones, romerías, verbenes y bodes. El ciclu festivu de los patronos d'estos pueblos entamaba colos Reis en Cuña, el seis de *xineiru*, ya nun paraba hasta San Antonio en Torce, el caberu domingu d'*utubre*. Fausto tamién tocó muncho en casa Secundino, el bar que'l fíu tenía en Carrea.

Bien d'años foron Fausto ya Manolo los que tocaron l'afamada misa del Cébranu en Carrea. La gran devoción a esta Virxe faía qu'en munches cases-y ofrecieren un ramu de pan dulce si víen cumplíos los favores que-y pidíen. Llegáu'l quince d'agostu, día de la Virxe, salíen los ramos d'estes cases hasta'l santuariu, polo que se xuntaben muchos ramos de tolos pueblos de la redolada. Estes múltiples procesiones diben davezu con gaita ya tambor, polo que per dalguna andaríen Fausto ya Manolo que llueu tocaríen la misa. Amás, al llegar ante la patrona de Teberga, *unas mucheres* cantaben los ramos, porque cada ramu tenía una lletra según el «milagru» llográu. A lo llargo de muchos años estes lletres solía escribibles «Xuana la de Sorvil.la». Foron los años de la guerra ya de la posguerra, años de muchos ramos ya munches emociones, porque se pidía por enfermos, mancaos, desaparecíos, presos... ya toos yeren xente conocío polos vecinos.

Nes décadas que vinieron darréu, Fausto siguió tocando la gaita, hasta que la edá foi avanzada ya otros músicos más nuevos foron garrando'l relevu. Manolo morrió na posguerra, nos primeros años cuarenta, mientras que Fausto vivió hasta 1970, llegando a los ochenta y cinco años.

* * *

Avelino Alonso Fernández, «El Pizarru», nació en La Focicha'l cuatro d'abril de 1897. De bien neñu prestába-y cantar, faer payueles de cañavera, instrumentos facilinos... polo que nun ye raro que colos años acabara tocando la gaita nes bodes o pa los bailles de les tres fiestes del pueblu: Nuestra Señora, San Xosé, San Antonio. Avelino cantaba al son de la gaita ya, a dicir de los que lu sintieron, cantaba mui bien. Pero daquella la xente avezaba a cantar muncho, por exemplu al baxar *las cuadrillas* de segar los praos, que solíen xuntase en dalgún portal a beber ya cantar, o hasta se cantaba tando solu, arreglando les vaques, etc... Había tamién en La Focicha moces que tocaben la pandereta, como «Jesusa la de Pepe Maruxa».

A «El Pizarru» prestába-y cantar *asturianadas*, como «Onde vas a dar agua moza a los güeyes» o otra que dicía: «Once gallinas y un gallu casi siempre están conformes, lo que nunca lo está una mujer con su hombre». Tenía fama de trabayar bien la madera, de faer *bonas madreñas*, hasta vivió de *carpinteiru* unos pocos años que pasó pa L'Arxentina. Vivió bien d'años, hasta los noventa y cuatro, concretamente hasta'l dieciséis d'agostu de 1991. Un fíu d'Avelino, Pachón Alonso, siguió la tradición ya toca tamién la gaita. Anguaño tamién lo fai un nietu, fíu de Pachón, que tamién lu llamen Pachón.

* * *

Otru gaiteru mui popular foi Xuan Lorenzo García, conocíu por toos como «Xuan el de Cuña». Nació en Cuña'l 7 de febreru de 1911. Los sos pas, José ya Concha, mandáronlu a estudiar al Colexu de los Hermanos Maristes en Venta de Baños (Palencia) pero por problemes de salú tuvo que volver pa casa. Al dexar d'estudiar decidió dedicase a la ganadería, trabayu que nun-y torgó pa nada sacar tiempu pa lo que más-y prestaba, que yera la música. Pronto dominó la gaita valiéndose de lo muncho que prauticaba con una xiblata ya del tiempu que pasaba col so amigu gaiteru Julio Álvarez, del que más alantre falaremos.

Xuan tocó mises per pueblos de Teberga, pero tamién per conceyos averaos, como Somiedu o Proaza. Alcordábase de dir andando dende Cuña hasta'l pueblu proacín de Banduxu pa tocar pola comida ya cuatro perres. Llegó a tocar dalguna vez per fiestes de Cantabria, Lleón o Zamora. Nestos viaxes per Castiella quedaba cuayáu colo llano que yera too, «esto sí que ye mundu», avezaba a dicir mirando'l paisaxe.

La gaita foi la so compañera hasta última hora. Diba a tolos llaos con ella ya en cualesquier sitiü poníase a tocar. Ello ye que llamó l'atención qu'un gaiteru de más de noventa años siguiera tocando ensin provece-y. Por eso, contando Xuan noventa y tres años, el direutor del «Concursu ya Muestra de Folklore Ciudá d'Uviéu», Carlos Jeannot, quixo dedica-y un homenaxe a esti vieyu gaiteru que nun perdía l'afición. Esti actu celebróse nel Teatru Campoamor d'Uviéu, el domingu 6 de xunu de 2004, aprovechando la fase final del Concursu d'esi añu. Xuan nun quixo dir nin subir al escenariu a recoyer el premiu, que recoyó la so sobrina Asunción («Chon»).

Xuan yera un home cenciellu al que paecía que nun-y pesaben los años. Yera mui conocíu per tol valle por dir andando de Cuña a Samartín pela carretera a toles hores, eso sí, llevando la gaita al costazu. Hasta los noventa y seis nun l'apeó.

Como taba solteru los últimos años de vida pasólos cola so hermana Josefa en Cuañana o Samartín, o en Proaza o Uviéu colos sos sobrinos «Chon» ya Foro. Los caberos seis meses pasólos nuna Residencia en Sograndio d'Uviéu. Namás dexó encargáu a los sobrinos que-y guardaren bien la gaita pa cuando volviera pa casa. Xuan dexónos el 21 de febreru de 2012 a los cientu ún años d'edá.

* * *

Dalgo más vieyu que Xuan, ya tamién mui célebre, foi Leandro García Fernández, «Leandro'l Flautista», que naciera hacia 1902 en Sorvil.la. Siendo neñu, el pá, Ramón García Viejo, que yera de Treslavilla (Proaza) ya casara en Sorvil.la, *regaló-lly* una xiblata travesera. Él solu dependió a tocala mui bien a pesar de les llaves ya furacos que tenía. Nun tardaron en llamalu pa bodes ya fiestes, sobre too del so pueblu, onde tocaba tamién nos bares de Casa Alegría o Casa Manolina. Hasta lu llamaron delles veces pa tocar el día de la patrona del llugar, Santa Polonia, que como yera n'iviernu preferíen armar el baille nuna cuadra. Tocó bien d'años, hasta que foi dexando sitiü a Julio Álvarez, el gaiteru de Fresnéu qu'algamaba yá muncha fama per tol valle. «Leandrín» vivió hasta los sesenta y tres años, finando en 1965.

* * *

El gaiteru más vieyu del que se tien memoria ye precisamente'l pá de Julio Álvarez. Trátase de Xuan Álvarez, qu'anque nun nació en Teberga pasó en Fresnéu la mayor parte de la vida yá que casó nesti pueblu. Precisamente la so

muyer, Celestina García Campa, cantaba ya tocaba la pandereta si había ocasión pa ello. Ellos foron l'anicu d'una familia mui venceyada a la música hasta'l día de güei.

Xuan naciera en Ricao (Quirós) hacia 1868. D'ellí traía deprendíu l'oficiu de madreñeru. Tovía se conoz güei a un llugar de Presorias (praos que tan ente Fresnéu ya San Salvador) como El Podeiru Xuan, porque yera onde trabayaba les madreñes que más tarde remataba nel portal de casa.

A Xuan prestába-y tocar *muñeiras*. Nun faltaba cola gaita a la romería de San Xuan en Sobia, que se fixo nesa *veiga* hasta 1956 o 1957. Subía muncha xente de Quirós ya de Teberga, sobre too de la zona de Carrea, que yeren los que poníen el bar.

Xuan yera un home mui queríu pola xente, los sos nietos alcuérdense de qu'armaba munches trastaes ya bromes. Por exemplu aprovechaba que les *muncheres* taben rezando'l rosariu p'atar cáscares de nueces a les pates d'un gatu. Al soltalu pente les muyeres el probe gatu patinaba, faía ruíu ya nun sabía ónde metese. Xuan finó en Fresnéu en 1954 con 86 años. Los nietos alcuérdense de qu'al morrer quedó colos brazos ya los deos na postura de tar tocando la gaita.

Xuan tuvo un fíu, Julio Álvarez, nació en Fresnéu en 1914, que siguió tocando la mesma gaita del pá. Julio llegó a ser el gaiteru más afamáu de tol valle nes décadas centrales del sieglu xx. Julio deprendió a tocar curiando *las vacas*. Taba tan entreteníu cola gaita que les vaques marcháben-y ya llueu echáben-y la bronca los vecinos. Tocó bien d'años per toles fiestes de los pueblos d'alredor, San Antonio en Fresnéu, San Xuan en Riel.lu, San Antonio o'l Corpus en San Salvador, Nuestra Señora en Barriu... Pa les procesiones solía tocar la Marcha Real. Munches veces nun diba acompañáu d'un tambor, porque nes mises patronales acompañábalu davezu Balbino Álvarez, «Balbino'l Maestru», un cantor mui afamáu que yera maestru en Vil.lanueva de Teberga. Pa fiestes o romerías de toos estos pueblos Julio diba les más de les veces con «Goyo'l de Carrea» al tambor. Bien con Balbino cantando o bien con Goyo al tambor Julio intervieno na misa d'El Cébranu cerca de cuarenta años.

A Julio tocó-y dir andando con Goyo munches veces a tocar a Cuañana de Quirós pasando'l puertu. Hasta los llamaben de pueblos de Babia (Lleón) pa dalguna boda, polo que podíen tardar dos o tres días en tornar pa casa. Neses ocasiones faíen el camín tocando la gaita de ralo en ralo pa que nun-ys dieren sustos los *llobos*, qu'al sentir la gaita salíen espavoriaos. Pa les romerías tamién-ys valía bien saber tocar el clarinete a los dos. Delles veces Julio tocó acompañáu al tambor por «Popo», nomatu de José García Brañas, de San Salvador.

Además Julio tuvo una temporada un chigre en Fresnéu, nel barriu de La Caleicha, lo qu'aprovechaba, sobre manera los domingos, pa tocar la gaita ya faer dalguna pitanza. En 1948 Julio zarró'l bar, pero nun faltaba música en casa pa festexar santos o cumpleaños. Tamién tocaba muncho n'otru bar de Fresnéu, Casa Bienvenido. Tenía fama de tocar mui bien floreos, *xotas*, *muñeiras*... ya cantaba al par que tocaba. Los cantares que más-y prestaben yeren los de Los Cuatro Ases. En Fresnéu alcuérdense de qu'al llegar el tiempu de meter la yerba a Julio nun lu dexaben segar, tenía que dir tres de *la cuadrilla* tocando la gaita ya cola bota vinu al costazu.

Julio faía él mesmu les payueles de la gaita, tan fines que «nun llevaban aire», lo que-y facilitaba poder cantar al par que sonaba la gaita. Tamién faía los fuelles, de cabritu, *qu'ésfol.laba* enantes d'abrir. Al dir a tocar tenía'l vezu d'echar un culín de vinu pel roncón de la gaita, ya si llevaba tiempu parada ablandiaba'l fuelle con lleche. Los vistíos de la gaita faía-ylos la muyer, Josefina García Arias, que ponía *cintas* pal roncón, fuelle rosa ya encarnáu, *moutas* azules ya blanques... La gaita, que cuenta yá con más de cien años, tovía la guarda con ciñu la familia.

Foi importante'l llabor de Julio como maestru de gaiteros. Con él deprendió «Xuan el de Cuña» o Rogelio, de Quintanal (Teberga). Esti últimu deprendió tamién con Julio a faer payueles de cañavera que nesos años sacaben de los palos d'escoba. Esta cañavera debía venir de Valencia ya resultaba más duro que lo qu'había per equí. Les payueles que salíen de les manes de Julio o de Rogelio algamaron fama¹. Julio Álvarez finó en 1989 na casa que tenía en Samartín de Teberga a los 76 años d'edá.

Precisamente, dos fíos de Julio Álvarez, Juan ya Julio, nacíos en Fresnéu en 1943 ya 1944 respetivamente, siguieron la tradición musical de la familia con una bandina. Taben avezaos a tener la música en casa, polo que nun ye raro que siendo mozos armaren una orquestina a la que llamaron La Orquesta Sin Control. Yeren los años 1958 y 1959, Juan tocaba un bombu con pedal ya dos *lluecas*, mientras que Julio tocaba un acordeón de botones que-y emprestara Víctor Álvarez, de San Salvador, que yera aficionáu ya terminaría siendo'l suegru. Los dos hermanos tocaben tamién l'harmónica. Actuaben los domingos n'El Salón de Fresnéu, un llocal que yera del pueblu. Cobraben dieciocho o

¹ Rogelio, «El Gaiterín», tamién foi conocíu porque tuvo gran importancia nos primeros años como gaiteru de Manolo Quirós en Madrid. La xente de Teberga alcuérdase de Rogelio por cómo yera capaz a baxar en bicicleta dende Quintanal hasta Samartín tocando la gaita.

venti pesetes. Davezu ayudábalos cola batería'l so maestru de Fresnéu, un zamoranu llamáu Quirino. Tamién Rafael «L'Andaluz», un rapaz de Trespena (parroquia de Proaza) que trabayaba en Fresnéu, tomaba'l relevu col bombu si a dalgún de los dos hermanos-y petaba baillar un poquín. Al poco dexáronlo porque había que buscar trabayu polo que nun tardaron en marchar del pueblu.

Pero col tiempu volvieron pa Teberga. Güei los dos hermanos formen parte del coru Voces de Teberga. Esti coru entamó a funcionar nel añu 2013. Ta dirixíu por Carlos Ruiz. Trabayen el repertoriu popular, pero tamién el relixosu. Actúen davezu nes cases de cultura de Quirós, Proaza, Teberga, nes residencies de persones mayores, en festivales solidarios, o va pocu tiempu nel «Festival de Mases Corales José María Bardales» de La Calzada (Xixón).

Anguaño Julio tien un nietu, David Álvarez Pérez (1990), que sigue la tradición familiar siendo gaiteru d'una banda del exércitu.

* * *

Col gaiteru Julio Álvarez tocaba'l tambor Goyo, nació en 1918 en Carrea. Goyo Álvarez García tenía un hermanu mayor, Ramón, que tenía fama de mui bon gaiteru ya de ser mui finu empayuelando. Pero Ramón faltó bien mozu, con venticuatro años. Colo que deprendió d'esti hermanu ya l'afición que tenía, Goyo dominó bien nuevu gaita ya tambor. Con Julio Álvarez, el conocíu gaiteru de Fresnéu, perfeicionó lo que sabía de gaita. Xunto a él Goyo formó la parexa de gaita ya tambor que tocó bien de mises ya procesiones per estos pueblos, como San Antonio en San Salvador d'Alesga, o, como yá se dixo, la misa d'El Cébranu. Pero tamién entretuvieron munchos bailles, como los famosos de Casa Adela en San Salvador.

Tamién Goyo yera duechu cola gaita, pa eses ocasiones buscaba de tambor a «Popo», el de San Salvador. Pero Goyo algamó más fama cola percusión, sobre too teniendo como compañeru a «Mino'l de Carrea», que tocaba l'acordión, lo que trataremos más alantre. Yera mui célebre la figura de Goyo en moto col bombu pa un llau o pa otru. Nesos años cincuenta pasaba que pa fiestes o rome-ríes la xente prefería bandines con acordeones, batería, voces... ya menos gaita ya tambor, que quedaben un poquín arrequexaos pa procesiones ya mises. Por eso Goyo, amás de la gaita o'l tambor, tocaba tamién el bombu o'l clarinete. Finó con pocos años, cuarenta y ocho, en 1966.

* * *

Maximino Ruiz, «Mino'l de Carrea», nació nesti pueblu en 1936. En casa aficionóse a la música col pá, «Máisimo», al que sentía cantar o tocar una flauta fecha por él mesmu. Además, siendo neñu, Mino subía bien de veces a curiar el ganáu a Sobia, a Penal.lana, ya dende ellí enriba sentía los domingos la música del gramófonu de Casa Nieves, en Las Veigas. Yeren bien famosos los bailles que s'armaben ellí nesos años cuarenta. De mozu, Mino marchó pa Mieres, onde fixo'l serviciu militar nes mines de Turón. Tando en Mieres aprendió a tocar l'acordión en Figareo con «Ramón de Carcarosa». Estos estudios perfeccionólos al aprender música con una moza d'Uxo. Nesos primeros años tocaba con Ramón Apolinar, que vivía en Carcarosa ya yera d'orixe portugués. Dempués, con ventipocos años, tornó pa Carrea, a trabayar en casa.

L'acordión de Mino yera diatónica, italiana, de cientu venti tecler pa la mano izquierda ya cuarenta y ún pa la derecha, de marca Scandalli. Nestos caberos años cincuenta ya primeros sesenta tocó xunto con «Goyo'l de Carrea» a la batería. Precisamente pondríen-y Scandalli a esta orquestina cola que Mino ya Goyo percorrieron nestos años los pueblos teberganos, tocando en bodes, o en Casa Adela en San Salvador, o dando relevos a les orquestes nes fiestes, por exemplu a los célebres Margallos n'El Cébranu². Tamién-ys tocó a ellos animar la que sedría última romería de San Xuan en Sobia, allá per 1957.

Goyo, además de la batería, llevaba la gaita ya tocábala si había ocasión. El repertoriu de la Orquesta Scandalli basábase no que pidía la xente per aquellos años, como pasudobles, sobre too *El Gato Montés* o otres pieces como *Cheri te quiero*, *La Maruxela*, *La Comparsita...* Mino yera'l que ponía la voz. Si dalguna vez Goyo nun podía dir a tocar sustitúialu «Popo» de San Salvador, que se-y daba bien tolo rellacionao cola percusión. Mino llegó a tocar l'acordión hasta en Saliencia (Somiedu), onde yera conoció porque trabayara ellí un añu pa La Farrapona.

Al pocu tiempu, como s'avezaba entre la moceda naquellos años, Mino coló pa Europa a trabayar, nel so casu a Bélxica. L'acordión vendió-y la entós por seis mil pesetes a Fredo, d'El Toral, barriu de Santa María de Trespena, en Proaza

² La orquesta Los Margallos yera del valle teberganu de Valdecarzana, principalmente de Villanueva. Xunto a la Orquesta Montserrat, que yeren casi toos del pueblu de Prau, foron les más afamaes del conceyu nos años cincuenta ya sesenta.

(De la Torre & Iglesias, 2010). En Bruxeles Mino trabajó per potentes carbo-neríes ya chatarreríes que teníen diez o quince camiones. Per ellí anduvo nueve años hasta qu'en 1971 volvió p'Asturies, pa Xixón, onde anduvo un tiempu con un camión ya dempués entamó a dir a diariu a la mina, al pozu Polio en Mieres. Nesti retornu a Asturias volvió a acordase de la música ya mercó otra acordión, tamién Scandalli, que daquella valió-y cientu sesenta mil pesetes. Siguió tocando ya diendo a clases en Xixón. Nestos años tocó munchu pa en casa, pa fiestes familiares en Carrea, etc.

Mino tien un sobrín, Abel Ruiz (1981), que pue considerase de Carrea, que toca la gaita, dalgo'l tambor, bailla... Siendo bien nuevu estudió nel conservatoriu de Mieres dalgo de violín ya de solféu, pero namás meter la gaita apuntóse. Enseguidina entró na Banda de Gaites Villa de Mieres, na que tuvo seis años, ya tamién formó parte del grupu Xorrecer. Nesos años tocó-y dir a Benidorm bien de veces a tocar los ochos de setiembre, tamién acompañó cola banda a Luz Casal en Barcelona pa les fiestes de La Mercè, viaxó a Mónacu, Escocia, L'Arxentina, Chile, Francia, Portugal, Hungría... ya por bien de llugares d'Asturies, hasta los llamaron pa tocar n'El Cébranu. Nel añu 2002 marchó a trabayar a Madrid, polo que tuvo que dexar la banda.

* * *

Nun foi la Orquesta Scandalli la única qu'animaba estos pueblos nos años cincuenta o sesenta. Nel pueblu de La Vil.la taba «La Silvio Boroco», una orquestina formada por Ramón col acordión ya Manolo col bombu. Manolo yera del mesmu pueblu, mientras que Ramón naciera en Ronderos (Quirós) pero foi de mozu pa La Vil.la, onde casó. El nome de la orquesta tamién venía de la marca del acordión.

Tamién per Carrea andaba per esos años cincuenta Manuel García (1938), conocíu como «Lili'l de José'l de Rama», que tocaba'l bombu ya dalgo la gaita, polo que s'arimaba a cualesquier folixa que xurdiera enantes de marchar a trabayar a Suiza.

En Parmu tocaba l'acordión «Julio'l de Francisco», que tenía un bar, Casa Francisco, onde entamaba folixes abondo.

Ramón Rodríguez, «Mon el listeru d'Hullasa», o «Mon el de Genaro», yera de San Salvador. Tocó l'acordión, sobre too nos años cincuenta, pa fiestes de novios, o tamién pa dalgún baille domingueru nel bar del llugar, Casa Adela.

Tamién hai un gaiteru de Sorvil.la, Prendes, que nació hacia 1936. Prendes deprendió de nuevu con una gaituca que fixo él mesmu a la so manera, hasta-y fixera'l fuele d'un perru, que dicen que tien la pelleya tan suave como lo de corderu. Alcuérdase la xente de que siendo mozu subía pela *pena* hasta Sobia tocando la gaita. Tuvo una temporada p'Alemaña hasta que foi pa Xixón, onde vive güei. Cuenten d'él qu'acompaña mui bien a la tonada.

«Popo», nomatu de José García Brañas, al que yá se citó delles veces, nació hacia 1932 en San Salvador. Tocó munches veces el bombu acompañando l'acordión de «Mino'l de Carrea», pero tamién tocó mucho'l tambor acompañando a gaiteros como Julio Álvarez, «Goyo'l de Carrea», o pa El Cébranu con «Mino'l de Berrueñu», del que falaremos más alantre.

Hai que citar tamién per estos años a Xuan Rodríguez Huerta, «Xuan el de La Torre», que naciera nel pueblu teberganu de La Torre, pero como tenía dos hermanos casaos pa Valdesampedru tocaba mucho per esti valle. Tocó abondo pa San Antonio en Torce, l'últimu domingu d'*utubre*, porque'l so hermanu Rogelio casara nesti pueblu, pero tamién mucho en Fresnéu porque otru hermanu, Bienvenido, casara equí ya tenía un bar.

Tamién hai qu'alcordase de que nestos años cincuenta montóse en Teberga un grupu de la Seición Femenina dedicáu al folclore.

* * *

Maximino García Suárez ye otru conocíu gaiteru d'esti valle. «Mino'l de Berrueñu» nació nesti pueblu en 1942. Prestába-y bien la música dende neñu. Alcuérdase de tar curiando oveyes pel monte y aprovechar pa faer cola *navacha* unos *tamburiles* de les castañales, pone-ys unes payeluques y a tocar. Tamién-y prestaba abondo sentir a Los Margallos peles fiestes de Teberga. A los diecisiete años entró a trabayar n'Hullasa, primero n'Entragu, n'El Tallerón, ya dos años más tarde na mina de Santianes. El serviciu militar pasólu en paracaidismu n'Alcalá de Henares, más tarde pasó una temporada en Barcelona ya dempués foi a trabayar a Xixón, a la mina La Camocha. Nel barriu xixonés d'El Llano había bien de bares nos que se tocaba la gaita o se cantaba. Mino axuntóse a ellos y acabó mercando una gaita por dos mil quinientes pesetes a un aficionáu que yera de Trespena (Proza), gaita que de xuru que fora de Los Margallos porque taba preparada pa un zurdu, polo que Mino tuvo que tapar ya destapar dalgún furacu. Con esa gaita principió a tocar d'oreya, a probar, lo que-y sedría más fácil al pasar a vivir a una casa en

Roces, onde nun molestaba a vecinos. Atrevióse a tocar nos bares d'El Llano con dalgún cantador. Ellí coincidió col tamboriteru Sarillas, que-y dixo que meyoraría'l ritmu si tocaba con él. Esti deprendimientu completaría'l col gaiteru Benigno Ablanedo, qu'unque naciera en La Carrera (Siero), vivía nel barriu xixonés de La Calzada. Pa ellí diba Mino munches tardes a deprender bien la escala y a ensayar.

Hacia l'añu 1970 entamó a tocar en Los Mariñanes, grupu folclóricu de Xixón que tuviera muncha rellación cola Compañía Asturiana. Nesti grupu tuvo bien d'años, tocando pa El Día de les Carroces en Xixón, pal El Día d'América n'Uviéu, pa El Carmín de La Pola, pa San Xuan en Mieres, pa Samartín en Morea, el día'l Bollu n'Avilés, el descensu del Navia, la fresa en Candamu... Tocó tamién munches mises, hasta una en Ciudá Real.

A tocar en Teberga llamaron a Mino y a Los Mariñanes delles veces. La primera pa una fiesta que s'armó en 1977 al llegalizase'l PCE, o otra vez pa la procesión, baille ya misa d'El Cébranu. Nesti últimu casu, pa la misa, Mino tocó la gaita xunto a La Mariñana al tambor. Pa la procesión d'El Cébranu tocó bien de veces porque los ramos que salíen de Sorvil.la pasaben per delante de la so casa en La Mata (barriu altu de Berrueñu) ya entós diba con ellos tocando la gaita hasta'l santuariu en Carrea. Tamién lu llamaron pa Teberga pa tocar comuniones, bodes, entierros... A fines de los años noventa intentó recuperase la romería de San Xuan en Sobia. Armóse dos o tres años ya per ellí anduvo Mino tocando la gaita. Munches veces acompañó cola gaita al so hermanu Aladino (1929-2016), que tenía fama de bon cantador. Yá pa esos años Mino tocaba otra gaita, la que-y fixeron col boxe qu'él mesmu cortó delante la so casa en Berrueñu.

En Xixón siguió tocando con Los Mariñanes hasta que se desfixo'l grupu. Dempués tocó pa un grupu qu'ensayaba en La Escuelona de Xixón ya tamién nel grupu Lloreá de Tremañes, col que llegó a tocar nel Centru Asturianu de Valladolid.

Tamién Mino sacaba unes perruques los fines de selmana tocando en dellos bares d'El Coto (Xixón), el Bar Luarca, el Vegadeo, La Esquineta.... arimábase muncha xente al bar sabiendo qu'había música, hasta los había que s'arrancaben a cantar con él... Pagáben-y hasta tres mil pesetes per nueche.

Mino tien dos fíes, Aida y Piedad, que dende neñes deprendieron a baillar, una primero con Los Xustos ya dempués les dos con Los Mariñanes. Piedad siguió col tambor, anque tamién-y presta la gaita.

En 1983 apaeció en Teberga'l Grupu Andecha Danzarina Seronda³. Esti grupu xurdió pol enfotu de Javier Alonso, que nació en 1959 en San Andrés, pueblu de Los Valles del Trubia. Nesos primeros años ochenta decidió comprar casa en Carrea. Javier yá tuviera nel grupu Los Urogallos d'Uviéu ya decidió crear un grupu de baille en Teberga. Yeren esos unos años nos que resurdía tolo rellacionao cola música tradicional. El grupu caracterizábase polos estremaos vistimientos de los sos componentes, unos diben con traxes vistosos, festivos, otros con traxes de trabayu que yeren más bien pardos, dalguna moza diba de vilba, toa de negru, otros de parexa novios... calzaben madreñes con clavos como tien de ser nun conceyu de monte. D'esti xeitu intentaben divulgar temas tradicionales teberganos, dende aguilandos, ramos, cantares, etc. El grupu medró al pocu tiempu con una banda de gaites. En total llegaron a participar cerca d'ochenta mozos o moces del conceyu. Muchos yeren de Valdesampedru, como Marta García Fernández de Parmu, Lumi Tuñón o Cristina Ardura, de Fresnéu, etc.

Colo que-ys apurrieron otros grupos anteriores, como'l yá mentáu de Los Urogallos, ya lo qu'ellos mesmos comprobaron y alcontraron percorriendo los pueblos del conceyu, llograron recuperar dances como *El mandilín*, *El ramu*, *La xerirgosa* o *La xiraldilla Teberga*. Participaron en muchos festivales nacionales ya internacionales representando a Asturias, por exemplu n'Escocia, o na Bretaña francesa, en 1987, nel afamáu «Festival Intercélticu de Lorient», siendo los primeros que nesti festival representaron a Asturias de mou oficial llevando la bandera d'Asturies. Tamién per estos pueblos animaron bien de bailles vermú'l día les fiestes.

Hubo un momentu nel que'l grupu redúxose a diez persones que deciden entamar un nuevu proyeutu como grupu folk col nome de Seronda. Esti grupu de música tradicional, ún de los pioneros nesti campu, sal per primera vez a escena n'abril de 1991. Al añu siguiente espublizaron el CD *Seronda*, que presentaron nel mes d'avientu nel Teatru Campoamor d'Uviéu. El casu ye que cola crisis de la minería, ya los munchos problemes que traía consigo, el grupu decide poner fin al so camín en 1994.

Pero húbolos que siguieron pel camín marcáu. Muchos antiguos componentes de Seronda siguen con interés tolo rellacionáu cola música asturiana, son munchos los que-y tresmiten esi interés a los fíos... El mesmu Javier Alonso gracies al gran prestixu qu'algamara con Seronda llegó a ser xuráu nel Concursu Ciudá d'Uviéu a lo llargo de ventitrés años, ya siguió d'un mou o otru vanceyáu

³ Información sobre Seronda pue consultase nel blog Tebriga, que Xicu García Valledor tien sobre Teberga.

al mundu de la música. Tamién hai que citar al popular ya televisivu Xosé «Ambás», qu'unque ye del conceyu Grau averóse bien neñu a esti grupu teberganu, onde descubriría'l mundu de la música popular, del so valir, de la importancia de d'una recoyida de testimonios que dende entós bien que-y pruyó. Lo granible del so trabayu ye conoció por toos.

Seronda cantaba una xiraldilla de Teberga que recoyeren nel pueblu d'Urría a María Josefa Esther Fidalgo Hernández qu'en dalgunes estrofes faía referencia a pueblos de Valdesampedru:

«/.../
 De Carrea melindrosa
 de Fresnéu son mui cabra
 en San Salvador moscona
 que moscan baxo la rama.
 Nun tabes ellí
 nun tabes no, no
 nun tabes allí
 coyendo la flor.
 En un pueblu que nun digu
 que La Focceicha se llama
 para tomar un ruicatu
 hai que pasar a Ventana.
 Nun tabes allí
 nun tabes, no, no
 nun tabes allí
 que allí taba yo.
 /.../»

* * *

El Trío Principado foi bien popular nos años noventa ya primeros años del sieglu XXI. Formábenlu tres hermanes del Soutu, barriu del pueblu de San Salvador d'Alesga. Yá de neñes prestába-ys bien la música, sobre too sintiendo cantar a la so güela Cesárea Feito Alonso, natural d'Arbichales (Somiedu). La mayor de les hermanes ye Sonia González González (1977), que de mui nueva entamó a cantar n'Uviéu nel «Coro Joven de la Fundación Príncipe de Asturias»; la hermana mediana Paula (1978) entamó con diez años a tocar l'acordión na Escuela de Acordeón Ovetense, asitiada na cai Pozos, númberu 3, de la capital asturiana; Vanesa (1982), la más *pequena* de les tres hermanes, tamién yera cantante nel

grupu ya tamién entamara a cantar nel «Coro Infantil de la Fundación Príncipe Felipe». Les dos vocalistes, Sonia ya Vanesa, tamién dieron clases de cantu n'Uviéu, bien d'años, col tenor Isidoro León Lozano.

Hai que tener en cuenta un quartu miembru d'esti grupu, que ye'l pá de les tres moces. José González Feito, Pepe, nació en Somiedu pero crióse yá de mui nuevu en Teberga. Ye'l que fixo de promotor o d'axente artísticu de les fies.

En 1992 el dueñu del Bar El Teixu, en Bárzana de Quirós, conocedor de les aficiones artístiques de les fies de Pepe, animó a la familia a protagonizar la foxilix de la Nuechevieya nel bar. Daquella Vanesa nun tenía namás que diez años, Paula catorce ya Sonia quince. Teníen ensayaos namás que cuatro o cinco temas, los que pegaben fuerte entós, como *El tractor amarillo*, *La Campanera*, *A Santiago voy*, *Cartagenera...* ya poco más. Lo que fixeron esi día foi cantar esti repertoriu, dar un descansu, volver al poco a cantar lo mesmo... llueu otru descansu... El casu ye que la xente pasólo a lo grande ya pa les hermanes resultó una esperiencia que nun podíen escaecer. Queríen repetir.

Nun foi fácil decidise pol nome del grupu. Tuvieron camentando en xugar colos nomes de les tres, PaSoVa, VaPaSo, SoPaVa, etc., pero nun cuayó nengún. A lo cabero decidiéronse por Trío Principado pol fechu de ser d'Asturies.

Dende entós Pepe fixose cargu de la furgoneta na que viaxaben les sos fies xunto a tol equipu, ayudó a colocar los aparatos de lluz ya soníu, pegó cartelos publicitarios ya punxo tol procuru que pudo n'iguar los problemes que diben xurdiendo. Nun yera fácil colocar en sitios poco amañosos un equipu de 4.000 vatios de soníu ya 12.000 vatios de lluz. Pepe esmolecíase porque tuviera too bien colao, con garantíes de seguridá pa que nun quemaren los aparatos o nun hubiere una calamidá.

Llegaron a tener unes cuarenta actuaciones al añu ente verbenes, romeríes, bodes, fiestes de fin de cursu... Actuaron per toa Asturias, sobre too per Teberga, Quirós, Proaza, la redolada d'Uviéu, pero tamién per Tañes, La Espina, La Camocha, La Felguera... hasta llegaron a pueblos de Lleón, como Oseya de Sayambre, o pueblos de la zona de Ponferrada, como Espinoso de Compludo, o de L.laciana como Villaseca o Vil.lablinu..., hasta tuvieron oportunidá de dir tocar a Centros Asturianos como'l de Buenos Aires, pero al final nun cuayó. Tamién actuaron delles veces nel *stand* de La Nueva España na Feria Muestras de Xixón. Avezaben a trabayar más pel veranu, sobre manera vienres ya sábados, n'iviernu munchu menos, pero delles vegaes llamábenles pa tocar en pubs o cenes particulares.

El repertoriu basábase nos cantares que más sonaren nel veranu de turnu. Por eso cada añu teníen canciones nueves, aunque nun faltaben cumbies antigües, o

Cara de gitana, o pasudobles de Manolo Escobar, rumbes como *El pájaro verde* d'Isabel Pantoja, o *Una Paloma blanca* de Los Calis, pasudobles como *Islas Canarias* o *Paquito el Chocolatero*, o merengues de Mari Cruz Toyos como *Por favor olvídate...* temas que gustaben muncho a la xente. Había que saber combinalos con canciones modernes de Shakira, d'Estopa, de Paulina Rubio ya tolo que tuviera ésitu como por exemplu la cumbia de *Pasión de gavilanes*.

Alcuérdense de pasalo bien en tolos sitios a los que diben, sobre too porque les trataben como de casa, dando-ys de cenar y hasta d'almorzar si finaben tarde de tocar. Esti bon tratu víase favoreció por ser tres mocines a les que recibíen los rapazos de la comisión de fiestes. Pero tamién hai alcordances de malos ratos, sobre too si llovía y había goteres nel escenariu que teníen qu'andar llibrando mientres tocaben, o poniendo plásticos pa que se moyara lo menos posible.

El casu ye que la mocedá foi pasando. Les tres teníen trabayu aparte de la música, Paula quedó embaranzada, asina que foron camentando qu'habría que dexalo porque-ys abultaba demasiao'l xaréu que traíen. Yera munchu esfuerciu tar tola selmana nel tayu ya seguir el fin de selmana coles actuaciones. Había sábados que salíen de trabayar a les diez de la nueche pa tener que tocar a les doce en dalgún pueblín. El casu ye qu'hacia 2009 acabóse.

* * *

Nestos caberos años del Trío Principado yá llevaba un tiempín funcionando la Banda Gaites Camín de Fierro. Nel añu 2002 xente de los Valles del Trubia fixo por entamar esta nueva banda gaites que güei sigue mui activa. El nome débese a que ta formada por xente de los conceyos de Santu Adrianu, Proaza ya Teberga, conceyos que va unos años taben xuncíos por un tren mineru. Precisamente la vía del tren, esi camín de fierro, ye agora la turística Sienda l'Osu⁴.

Nesta banda participa xente de Teberga, como Pablo «Téber», que procede de Sorvil.la. Esta banda dedícase a la formación de neños o neñes del Valle, a la recoyida d'información, al espardimientu de la música... Nel añu 2012, al cumplir diez años, espublizaron un CD tituláu *Diez años nel camín*. Dos años dempués tuvieron nel «Festival de Lorient». Tamién tienen fecha una xira per L'Arxentina. Ye fácil velos tocando en Carrea'l día'l Cébranu.

⁴ Tamién el conceyu Quirós formaba parte d'esta vía de tren, pero tien la so propia banda de gaites, la Banda Gaites El Texu Manolo Quirós.

CONCLUSIONES

Nestos pueblos la música nunca dexó de tar presente. Cantábase mientras se diba a la yerba, al *cocher* el pan, al poner el ramu a estos o a otros llabores... Tamién se cantaba a la gaita nos bares, había música nes celebraciones familiares como santos o cumpleaños, nun faltaba nes bodes ya tamién la gaita sonaba pa entierros.

Pero hai families onde se vive la música d'un mou especial, onde dende neños sienten a los mayores tocar instrumentos, cantar, etc. Nestos llares la música prende bien ya sigue siendo una sana afición xeneración tres xeneración.

Les muyeres nun teníen un papel tan vistosu o tan protagonista como los homes. Nun había gaiteres. Pero la so importancia yera perimportante. En comuña tocaben panderetes, cantaben los ramos, ya de xuru que los primeros cantares que toos sentíen yeren voces femenines.

Los gaiteros más antiguos deprendíen d'oreya, nun sabíen solféu. Solíen dedicar munches hores a ensayar mientras curiaben el ganáu, diben deprendiendo unos con otros a tocar, a faer payueles, etc. Estos vieyos gaiteros nun teníen problema en tocar solos, munches veces cantando a la par que tocaben en cualesquier ocasión que se prestara a ello. Taben presentes en verbenes, romerías, fiestes de toa triba.... Pa les celebraciones relixoses, procesiones o mises, tocaben acompañaos d'un tambor o d'un cantor. A mediaos del sieglu xx les orquestines con acordeón, clarinete, batería, etc. ganaron protagonismu pa les fiestes, lo que llevó a munchos gaiteros a dominar otros instrumentos. Pa la procesión ya la misa tocaben la gaita o'l tambor, pero en saliendo de la ilesia garraben el clarinete o la batería.

Pero nos caberos años los músicos tan más estudiaos, muchos pasaron per conservatorios o clases de música. Suelen tocar de mou colectivuu, en grupos o bandes de gaites nos que nun suelen faltar gaiteres. La gaita sola, o como muncho con tambor, pue vese en dalguna procesión o misa, o con dalgún gaiteru mayor que s'arima a la barraca puesta a la vera la ilesia'l día la fiesta. Ello ye que, d'un mou o d'otru la gaita enxamás dexó de tar presente.

Los gaiteros más antiguos nun tuvieron falta, o nun tuvieron la oportunidá, de marchar del pueblu o de camudar de vida. Pasaron tol tiempu tocando per estos pueblos. Pero colos años los más nuevos foron viéndose obligaos a buscar *trabachu llueñe* de casa, o buscaben meyorar, o van colando a estudiar... Por eso l'afición musical de los nuevos músicos viose en munchos casos tarazada. Los gaiteros o acordeonistes marcharon, los grupos desaniciónense..., anque non del too, porque munchos vuelven pal pueblu en cuanto tienen ocasión ya recuperen d'un mou o otruu la so afición.

Hai que tener tamién presente que malpenes hai güei bares onde se cante o se toque. Munches fiestes patronales yá nun se festexen. La poca xente que queda en dellos pueblos, xunto cola falta de mocedá qu'organice una comisión, fai que dellos pueblos yá nun tengan el so día especial. Otros faen por recuperar esti día, anque sía unos años sí ya otros non, con pocos medios, ensin gaita pa la misa... pero cola ilusión renovada que suel poner xente entrada n'años, hasta contratando un *dj* pa entretener la tarde tres la comida coleutiva que ta de moda nos caberos años. Nesi momentu bailla la xente mayor, pero xunto a ellos vense rapazos ya neños que viven na ciudá pero que nesi día de fiesta tornen pal pueblu de los sos güelos.

El casu ye que tovía hai xente que tira pola fiesta. Porque la música desen-dolca un papel mui importante nos momentos d'entreteneimientu, nos xuegos, nes ceremonies, nos trabayos... Toos estos músicos de los que falamos nun algamaron fama, nin se fixeron ricos, nin salieron en revistes del corazón. Pero güei sigue habiéndolos, ya del mesmu mou que los qu'hubo enantes, pásenlo bien ya contribuyen a faer más prestosos los días a la xente d'unos pueblos que quieren seguir viviendo. Porque la música forma parte de la vida.

Agradecimientos: Los hermanos Julio ya Juan Álvarez, de Fresnéu; los hermanos Mino ya Tavio Ruiz, de Carrea; Abel Ruiz de Carrea; Marina Alonso, de La Focicha; Mari Flor Álvarez, de Carrea; Ricardo «Algar», de Berrueñu; Marisol García, de Carrea; Ángel García, de Sorvil.la; «Chon», de Cuañana, ya Foro, de Proaza; Mino García Suárez, de Berrueñu; Chema Miranda, de Torce; Quico, de Berrueñu; Pepe ya Sonia González, d'El Soutu; Javier Alonso de Seronda; Pablo «Téber», de la Banda Gaites Camín de Fierro; Maruja Álvarez Ruiz, de San Salvador, ya Xelo Iglesias, de Rodiles (Quirós).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE LA TORRE GARCÍA, Antonio & FRANCISCA IGLESIAS ÁLVAREZ (2010): «La música nel conceyu Proaza», en *Cultures. Revista Asturiana de Cultura*, 16: 103-130. Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.

LA MÚSICA EN SIERO

Juan José Domínguez Carazo

L'artista polesu Pepín Domínguez definía asina'l tema sobre'l que vamos tratar nesti trabayu:

Toda Asturias ye un cantar,
de Castropol a Colombres,
desde Payares al mar.

Más d'una vez al comentar esti tema destaco que los polesos tenemos asumío que La Pola canta en toles etapes de la vida. Cantamos nos bautizos, comuniones, bodes, fiestes y xuntes de chigre y el día final cántennos los collacios nel funeral como penúltima despidida, pues munches vegaes dedíquense cantares a esos amigos que nos dexaron en xuntes dempués de munchos años y siempre con dalgún cantar pol que'l fináu tenía preferencia.

Tien Siero una gran tradición musical, tanto a nivel de Banda como Coral, como de grandes compositores, direutores y músicos. Tamién d'Orquestes y de grupos musicales. Entamaremos pola agrupación de más solera: la Banda Municipal de Siero, fundada nel añu 1922, cuando Fausto Vigil propón comprar los instrumentos que diba enayenar la Banda del Reximientu del Príncipe d'Uviéu y acéutase esto per parte del Ayuntamientu siempre qu'él se comprometiere a enseñar solféu.

Nel añu 1923 da la banda'l so primer *pasucais* pela villa polesa y dempués toca na misa. Acompaña la procesión de la Virxe del Hospital p'acabar esa dura pero feliz xornada con un conciertu nel Parque Alfonso x. El 23 d'avientu del añu 1923 aconceya un grupu de polesos cola fin de constituyise y facese sociedá pa protexer esi grupu entusiasta de músicos. En xineru de 1924 queda rexistrada oficialmente como la Sociedá Siero Musical. Nel branu d'esi añu Fausto Vigil dexa'l cargu de direutor y pasa a selo Faustino Sanz, que taría nel cargu dende 1924 hasta 1931. Tenemos que dicir que Fausto Vigil tenía unos conocimientos musicales grandes. Nesi periodu formen una Agrupación Artística, que facía les sos representaciones nel Teatru Cervantes de La Pola y faise cargu d'ella Pedro

González hasta l'añu 1936. Cola guerra cesa na so xera la banda y ye nel añu 1946 cuando l'alcalde Manuel Nieto Aurre¹ toma la presidencia de l'agrupación musical y con él la xera de la que los polesos tamos tan arguyosos.

Llega un nuevu espardimientu urbanísticu en La Pola Siero pa la zona este: Grupu José Antonio «Les Cases Barates» y Grupu Francisco Franco «Xerusalén» y ye en 1960 cuando'l proteutor polesu Juan Hevia dende Méxicu da les perres pa facer una casa pa la música. Agora sigue la banda como Agrupación Sierense de Amigos de la Música, tomando'l relevu d'aquella famosa banda. Esta última fundóse en 1984 con otru escelente direutor.

LES PERSONES

Una persona mui importante pa la cultura musical de La Pola Siero ye Don Ángel Émbil Ecenarro, nació en Zumaia'l 28 de febreru de 1897, y que vieno a los 14 años a estudiar al Colexu Inmaculada de Xixón. Casó en 1930 con Virginia Viña y tuvo dos fíos, Rosa y Ángel, quedando viudu en 1946, añu nel qu'algama la plaza de Direutor de l'Academia y de la Banda de la Sociedá Siero Musical de La Pola Siero. Nel añu 1954 casa per segunda vegada con Josefina Miranda cola que tien dos fíos, José Ángel y María Josefa. Fina'l 18 de xunu de 1980 con 83 años. Nel so entierro foi emotivu'l sentir a un coru de pequeños cantar aquel cantar que dicía: *Si te dan chocolate, tómalo, tómalo...*

Don Ángel ocupa esi cargu hasta 1965, cuando ye nomáu responsable namái del Orfeón. Pasa a ser direutor de la banda Avelino García González, que venía d'exercer la so xera en L.Luarca. Estos cambeos nun fueron mui bien tomaos y desataron una fuerte crisis interna que dio como resultáu que la banda se disolviera en mayu de 1967.

Foi bien valiosu'l trabayu de Don Ángel Émbil, tanto coral como d'instrumentalización cola banda. Peles sos manes pasaron miembros de toles families de La Pola y grandes músicos nes vertientes de voz o instrumentos. Como direutor de l'agrupación Coral algamó les cotes más altes, llevándola al festival d'Habaneres de Torrevieja, Alicante participando con tres coros: La masa Coral de Siero, en grandes agrupaciones, el coru El Carmín, en pequeños mases corales con 12 miembros masculinos, y el coru Covadonga con 10 voces na categoría

¹ Muchos de los que pasamos pel concursu hípicu de La Pola Siero recordamos el so nome, que daba títulu a la prueba máxima del concursu.

femenina. Al igual que Loli Moro Collar, quedó en segundu puestu nel capítulu de voces solistes. Algamó éxitos en tolos actos nos que participó, aunque la cuantía de los premios nun solía cubrir los gastos del viaxe.

Los polesos podemos tar agradecíos a Don Ángel y a toos aquellos qu'añu tres añu nos representaron. Diose'l casu de qu'un añu dende una fragata anclada nel puertu prendiéronse los focos p'allumar al coru na so actuación, dando asina amueses del calter polesu y asturianu. Gracias a estos componentes La Pola Siero tien una cai en Torreveja dende 1960 y asistieron a la inauguración de la mesma los miembros de la corporación, col alcalde Leandro Domínguez al frente. Coles mesmes, Torreveja tien yá la so cai dende va años na villa polesa. Tamién nesti sentíu hai qu'agradecer el trabayu d'Urbano Arregui Merediz. Güei La Pola Siero ta hermanada con Torreveja, como reza nos carteles d'entrada a la nuesa villa.

Son munchos los llogros de la cantera de Don Ángel. En primer llugar citaré a Josefina «Fefi» Arregui Fernández, gran soprano polesa de nacimientu y corazón, que compartió escenariu con Monserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo o Alfredo Krauss, ente otros munchos más. Nel añu 1974 na plaza Cubierta de La Pola de Siero, na que ta'l mercáu, representóse la zarzuela en dos actos d'El Gaitero de Xixón, de Guillermo y Rafael Fernández Shaw y música de Jesús Romo, siendo Josefina Arregui la que representó'l papel de Cova, protagonista de la obra. Participaba davezu en conciertos benéficos pa instituciones llocales, ún de los últimos fízose nel Auditoriu pal Asilu de La Pola Siero, dándose la circunstancia curiosa de que los güelos maternos teníen la casa nel solar onde güei ta'l complexu cultural y apégau al Asilu. Güei da clases en Madrid de cantu d'ópera y zarzuela con gran éxitu del so alumnáu.

Tamién hai que destacar a Rafael Moro Collar «Falo Moro», un gran compositor, del que se canten munchos cantares ensin saber qu'él ye l'autor de los mesmos. Compunxo himnos d'equipos de fútbol, como del Real Uviéu, del Real Sporting de Xixón, del Club Siero y del Club Los Pepitas ente otros munchos. Famosos anuncios comerciales teníen música y lletra de «Falo Moro», como'l d'Anís de la Praviana o Almacenes el Nalón. Munchos de los sos cantares trunfaron en festivales ya interpretáronlos «El Presi», Rosa Mari Patallo o Tino Fombona, que grabó un cenciellu con cuatro temas del compositor polesu. *Campanines de mi aldea*, *Asturias de mi querer* o'l *pasudoble* *marcha Pola de Siero*, son dalgunes de les sos abondoses creaciones.

«Falo Moro» y Pepín Domínguez fueron los autores d'una zarzuela titulada *Shira*, de la que'l primeru yera creador de la música y el segundu de la

lletra y escenografía. Esta obra escribióla nel añu 1941 y representóse nel Teatru Cervantes de La Pola Siero con acompañamientu d'orquesta. Tamién compunxo «Falo Moro» la música pa la opereta *Ardides del juego*, son en versu con prólogu y tres actos de José-Víctor Cerreño. Musicalizó lletres de José León Delestal, como la titulada *Si yo fuera picador o Río Nalón*. Tien pendiente que se-y reconozca l'himnu-cantar que fizo pal Descensu del Seya, inspirándose nuna lletra del so collaciú Cándido Sánchez.

Tamién hai que destacar a José Ignacio Fonseca Alonso, Nacho Fonseca, que nel so llabor pedagóxicu como maestru de música llevó'l cantu a tolos rincones d'Asturies y fuera d'ella. La so obra editóse tamién en Galicia, cantada pol coru escolar de neños de Xove (Lugo) y representóse nel Auditoriu de Granada. Foi'l creador musical de los grupos infantiles Xentiquina (que güei da nome al colexu de Lieres) y enantes Seliquin colos neños de la escuela de Porrúa y de Los Nerbatos, grupu músico-vocal qu'anima les nueches de les sidreríes asturianas. Tien nel so haber más de 120 cantares rexistraos y asoleyaos en más de 13 CDs, tres d'ellos cantaos pola so fía Esther y 2 discos de llarga duración. Como collaciú personal que yera de «Falo Moro», compunxo tamién música y lletra pa dellos Clubes, como'l Club Independiente de Lieres o'l Club Kayak de Siero, ún de los precursores na fundación del piragüismu de club en La Pola. Nacho Fonseca tien dellos premios a nivel Nacional y Provincial y munchos d'esos coriquinos que canten güei nos chigres polesos son productu d'aquel llabor entamáu por él.

Tamién Don Emilio Huerta, organista anguaño de la Parroquia de San Pedro de La Pola Siero y maestru de música nel Colexu Celestino Montoto, pertenez a la cantera de Don Ángel. Con él entamó la so carrera de pianu, a la qu'anguaño amiesta la d'órganu. Ye un escelente intérprete, amás d'un gran compositor de música vocal ya instrumental.

Dalgunos de los músicos que saliendo de les nuestres bandes algamaron puestos n'Orquestes y Bandes Nacionales ya Internacionales, como ye'l casu d'Eva García Plaza, clarinete y requintu; Johanna Suárez, fagot; Sonia Marrón, oboe; César Álvarez, clarinete y anguaño direutor d'orquesta; Iván Arbolea, clarinete y anguaño direutor d'orquesta; Juan Antonio Fuego, trombón; Luis Fuego, trombón; Luis García, clarinete; Pablo Fernández, tuba; Pedro La Villa, trombón; Pablo Cambor, trompeta; Rubén González, trombón; o Sergio Finca, tuba.

En cuantes a la direición coral, La Pola Siero pue tar arguyosa de los direutores. Ye'l casu de José Esteban García Miranda «Pepu», que dende l'añu 1989 ye direutor titular del Coru de la Fundación Princesa d'Asturies y ye sobrín de Don Ángel, col qu'entamó los sos estudios musicales. Siguió los sos estudios nel

Conservatoriu Musical d'Uviéu, acabando los de pianu, harmonía y composición. Darréu treslladóse a Madrid pa facer los Cursos de Direición d'Orquesta nel Conservatoriu Cimeru col maestru Enrique García Asensio, onde esti mozu polesu algama les más altes calificaciones. Compaxina los sos estudios musicales colos Universitarios n'Uviéu, onde algama la llicenciatura n'Historia del Arte. Completa la so formación musical asistiendo a cursos de direición tanto nacionales, como internacionales (Bélxica, Suecia, Italia, etc.). Foi profesor de Direición Coral nos cursos entamaos pola Fundación Coral Asturiana, al igual que nos cursos Internacionales de Música en Lleida y Segovia. Tamién foi direutor d'orquesta nos cursos celebraos en Lluarca. Ye profesor d'orquesta n'análisis y práctica armónico-contrapuntística nel Conservatoriu Cimeru de Música d'Uviéu. Cola so direición preparáronse obres pa representar tanto a *capella* como sinfónico-coral música que va dende'l barrocu a la d'anguaño. Destaquen *La Pasión según San Mateo* de Bach, *El Réquiem* de Mozart, *Stabat Mater* de Rossini o l'apoteosis de *Carmina Burana*. Tamién dirixe obres de tolos grandes compositores europeos asina como de los autores nacionales. Como direutor d'Orquesta dirixó la Orquesta de Cámara *Los Virtuosos de Moscú*, la Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies, la Orquesta Sinfónica Ciudá d'Uviéu o la Orquesta de Córdoba. D'él son les pallabres que se dixerón nel Pregón de les Fiestes del Carmen y Carmín de La Pola nel añu 2015. Resaltó la música como seña d'identidá con pallabres d'agradecimientu pa Siero Musical y mui especiales pal fundador Fausto Vigil y tamién pal so tíu Ángel Émbil al que calificó como una persona exemplu de bondá, d'esfuerzu, de constancia, y del que recibió les sos primeres enseñances musicales. Precisamente esa rellación ente la cultura, l'arte, la música y la educación fai de los polesos persones d'inxeniu, sentíu l'humor, picardía, ocurrencies y sabiduría. Él, xunto a otros grandes músicos, formó parte del Coru, como tenor, col so primu José Ángel y tamién Fernando Álvarez Menéndez («El Albino») qu'anguaño ye l'Organista de la basílica de Cuadonga.

José Ángel Émbil, fíu del maestru Don Ángel, direutor del Coru Mozu de la Fundación Princesa d'Asturies entamó con so padre nos estudios musicales. Pa completalos estudió nel Conservatoriu Superior d'Uviéu, onde fizo la so carrera de cantu, asina como harmonía, contrapuntu y fuga. Forma parte de los coros del Orfeón de Siero Musical y dirixe diez años al coru polesu. Ye dende 1984 profesor de técnica vocal pal conxuntu de los Coros de la Fundación Príncipe d'Asturies, anguaño Princesa. Dende 1989, dirixe con gran aciertu'l Coru Mozu de la Fundación. Participó en dellos seminarios y cursos de direición Coral, tanto a nivel nacional como internacional, trayando con importantes maestros como

Oriol Martorell, Sabas Calvillo, Samuel Rubio, Edwin List o Philippe Caillard ente otros. Nel campu de la música antigua y renacentista asistió a cursos con artistes de la talla de Peter Pillhips, Martin Schmidt, Kim Amps, Lucien Kandel y Michael Noone, de los que recibió enseñances tanto n'interpretación y direición coral, como de cantu.

Natalia Ruíz Sánchez Redondo. Nacida en Nueva (Llanes) tien tamién los sos entamos musicales con Don Ángel y sigue a les ordenes de Jose Ángel y José Esteban García Miranda nos coros de Siero Musical. Tien la carrera de musicoloxía, la de pianu y tamién dirixó a entamos de los 90 el Coru Universitariu d'Uviéu. Anguaño ye direutora del Coru Infantil de la Fundación Princesa d'Asturies.

María José Moreno, partiendo tamién de la influyencia de Don Ángel, estudió la carrera de Cantu nel conservatoriu y la de Maxisteriu por música, llegando a dirixir dellos coros en Toulouse. Agora ocúpase del Coru Xuvenil de la Sociedá Siero Musical.

Maite Martínez Émbil, nieta de Don Ángel, entamó na música col coru y na direición col sofitu de José Ángel y «Pepu». Entamó a dirixir el coru infantil de la Sociedá Siero Musical cuando fina'l so güelu pa pasar darréu a ocupase del Coru Xuvenil, a finales de los ochenta, al empar que del Coru de Voces Blanques nel que se convertiere'l Coru Ángel Émbil. Col pasu del tiempu y dempués d'abondos cursos de direición fechos, tanto n'Asturies como en Lleida, a les órdenes de grandes direutores como Manuel Cavero, Pep Vila o Diego R. Lluc, retoma'l mandu del Coru Ángel Émbil, qu'anguaño dirixe, xunto col Coru Antonio Martínez, mientras otros mozos de la casa s'ocupen de los coros de menos edaes.

María Fuego Casielles y Yolanda Fernández Samartino lleven al mandu de los coros de los más pequeños más de venticinco años. Iván Arboleya Montes, César Álvarez y Juan Noval fueron otros qu'entamaron con Maite'l so camín musical, güei bien granible. Mientres los dos primeros, formaos tamién na banda de música, orientaron les sos carreres pa la direición d'orquesta, el tenor mozu Juan Noval Moro, polesu de nacimientu, estudió cantu n'Uviéu nel Conservatoriu Superior de Música «Eduardo Torner» al igual que musicoloxía na Universidá d'Uviéu, siguiendo los sos estudios en Mainz (Alemaña) col profesor Thomas Dewald y con Renata Scotto na Academia de Santa Cecilia en Roma. Completa la so alta formación con Teresa Berganza, Raúl Jiménez, Jaume Aragall y Daniel Muñoz. A nivel internacional, estudió con Chris Merritt o Raina Kabaivanska. Como tenor solista tomó parte n'abondes producciones sinfónico-vocales.

Les sos actuaciones percorrieron una gran cantidá de países, Alemaña, Bélxica, Canadá, Francia, Luxemburgu, Polonia, Rusia, asina como cuasi tola xeografía Española. Por mor de la so mocedá, espérase d'él lo máximo. Anguaño Juan Noval Moro imparte téunica vocal al Coru León de Oro.

Acabamos esti repasu a la música en Siero nomando les agrupaciones corales del conceyu. En Llugones xurde en 1904 la Coral Santa Bárbara, quiciabes seya la primera de la zona. L'Agrupación Coral Sociedá Siero Musical ta formada por seis coros (el Mini pa neños de 3 a 6 años, el Peques pa los de 6 a 8, l'infantil de 8 a 14, el Xuvenil de 14 a 21, l'Ángel Émbil de 21 a 55 y l'Antonio Martínez de 55 p'alantre). Otres agrupaciones: Agrupación Musical de Solvay, Coral Santa María de Lieres, Coral Polifónica San Félix de Llugones, Coru Hogar de Pensionistes d'El Berrón, Coru Samartino, Coru Santa Apolonia de Pañeda, Coru Xorrecer de Valdesoto y Ochote Asturias de La Fresneda.

ACABÓ D'IGUASE NOS TALLERES
DE GRÁFIQUES EUJOA, EN SIERO,
A LOS 10 DÍES ANDAOS
DEL MES DE XUNETU DEL AÑU 2019

