

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, esparció 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 absolutes– 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 dixebrados 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. Tocátenes 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'aúnda 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'empobinamos 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 pidíen 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 puelu 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'aúnda 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'atrayía 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 vencies 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, zure 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'escubieren 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 gracias 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 surdiós 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 esperimentaos 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 fundal' fuelle. 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: fuelle 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. FM010141), 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 ideolóxicques 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'antao pa cuando la estensión del punteru nun suplía –y que nun trayía mayores consecuciones, 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; por que, 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 arriesgaes 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, *Tengo 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. Fastra 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 fastra la segunda metá del sieglu XX y, sobre too, fastra'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 fastra 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, esclorando 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 partituras 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 gracias a recursos como l'endelgazamientu de les payueles ya inclusive l'enfundáu de los tubos sonoros.

⁴⁹ Les partituras 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 perdesse'l 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, receptiva 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.

REFERENCIAS 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.