



**CATÁLOGO
DE LA
EXPOSICIÓN
PERMANENTE
DEL MUSEO
DE LA GAITA**

Gijón

A
Museo del
Pueblo d'Asturies

50
AÑOS
1968 | 2018



CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE LA GAITA

Muséu del Pueblu d'Asturies
Paseo del Doctor Fleming, 877
La Güelga, 33203 Gijón/Xixón
Asturias (España)
Teléfono: 34 - 985 18 29 60

museopa@gijon.es
<http://museos.gijon.es>
<http://www.redmeda.com>

Edición no venal

© del texto: Juan Alfonso Fernández García

© de esta edición: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón

FOTOGRAFÍA

Ignacio Acuña

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Manuel Fernández (MF)

CUBIERTA

Filiz Ilkay (*tulum*), Serhan Erkol y Richard Laniepce (saxofones) y Sinan Kaynakçi (*asma davul*) tocando por las calles de Findikli (Rize, Turquía) durante el Yeşil Yayla Kültür Sanat Festivali
Taner Kiling, 2010, cortesía de Filiz Ilkay

INTERIOR

Ferenc Tobak tocando el *gajde* acompañado con la *samica* por Lilla Serlegi
Xiao Hui Lau, 2013, cortesía de Ferenc Tobak (pág. 6)

Pandereteras. Baltasar Cue, h. 1894
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies (pág. 80)

Organillero. Fotógrafo desconocido, h. 1900
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies (pág. 126)

D.L.: AS 01831-2018

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la colaboración de Miguel Ángel Fernández Gutiérrez y Julio Sánchez-Andrade Fernández (Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner, Oviedo, Asturias); José Antonio Gómez Rodríguez (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, Asturias); Manuel Durán García (profesor de tambor de la Escuela de Música Tradicional Asturiana «Manolo Quirós», Oviedo, Asturias); Fonsu Mielgo (músico, Asturias); Jesús Ángel Rodríguez Solís (luthier, Asturias); Daniel García de la Cuesta (músico e investigador, Asturias); María Rosa Caballero Martínez (Asociación Cultural «Lo Nueso», Cangas del Narcea, Asturias); Pablo Carpintero Arias (músico, luthier e investigador, Galicia); Emilio Xabier Dueñas Pérez (folklorista y etnógrafo, País Vasco); Luis Delgado (Museo de la Música, Urueña, Valladolid); Alberto Jambrina Leal (Escuela de Folklore del Consorcio de Fomento Musical, Zamora); Mario Gros Herrero (Escuela Municipal de Música y Danza de Zaragoza); Josep Rotger Martínez (músico y profesor, Mallorca); Jorge Lira (músico y luthier, Portugal); Pablo Ariel Mezzelani (músico, Argentina); Stejpan Večković (luthier e investigador, Croacia); Petr Číp (luthier e investigador, República Checa); Juraj Dufek (luthier, Eslovaquia); Ferenc Tobak (músico, investigador y luthier, Hungría); Valdis Muktupāvels (Latvijas Universitāte, Letonia); Pēteris Kvetkovskis (músico, Letonia); El Ayédi (músico, Túnez); Filiz Ilkay Balta (músico, Turquía); Salih Alp Orbai (músico, Turquía); Rosario Altadonna (luthier, Italia); Alessandro Mazziotti (músico e investigador, Italia); Luciano Sarda (Gruppo Folk Ciociaro Valle di Comino, Italia); Dino Dell'Unto (Bifolk Veroli, Italia); Marco Tomassi (luthier e investigador, Italia); Kostas Kalkidis (músico, Grecia); Athanasios Ouzounis (músico e investigador, Grecia); Alexandros Kastaniotis (músico, Grecia); Marie Le Cam (músico, Bretaña); Patrick Molard (músico y luthier, Bretaña); Laurent Bigot (músico, profesor e investigador, Bretaña); Fédération de Sonneurs de Veuze (Francia); Frédéric Vigouroux (Association Bohaires de Gasconha, Francia); Jean-Louis Claveyrole (Maison de la Cabrette et des Traditions Populaires de l'Aubrac, Francia); Eric Montbel (Département de Musique et Sciences de la Musique, Faculté Université de Provence d'Aix-Marseille, Francia); Moustapha Ouada (músico, Francia); Jean-Pierre Van Hees (LUCA Muziek, Campus Lemmens, Bélgica); Karolina Anna Pawłowska (Muzeum Ludowych Instrumentów, Polonia); Sophie Kotrikadze (Kartuli Khalkhuri Simgherisa da Sak'ravebis Sakhelmts'ipo Muzeumi, Georgia); Florin Iordan (Muzeul Național al Țăranului Român, Rumanía); James Beaton (The National Piping Centre, Escocia); Ian Sinclair (músico, Escocia); Allan Macdonald (músico y compositor, Escocia); Sandra Mackay (músico, escocia); Julian Goodacre (luthier, Escocia); Tiona McSherry (músico, Irlanda); Sean Folsom (músico y coleccionista, Estados Unidos).

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
I LA COLECCIÓN DE GAITAS DEL MUNDO	6
Las fichas de la colección de gaitas del mundo	7
La gaita	9
Componentes	10
 GRUPO A Aerófonos de lengüeta sin depósito flexible de aire	18
 GRUPO B Gaitas tempranas	24
 GRUPO C Gaitas europeas orientales	30
 GRUPO D Gaitas europeas occidentales	46
 GRUPO E Gaitas barrocas y sus derivados	71
 Reconstrucciones	76
II LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS TRADICIONALES ASTURIANOS	80
Los instrumentos tradicionales asturianos	81
 Idiófonos	84
 Membranófonos	95
 Cordófonos	103
 Aerófonos	109
III LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS MECÁNICOS, REPRODUCTORES DE SONIDO Y RADIOS	126
La música de la era industrial	127
 Instrumentos mecánicos	129
 Reproductores sonoros	132
 Aparatos de radio	136
Bibliografía	143

PRESENTACIÓN

Las colecciones de naturaleza musical que constituyen el contenido de este catálogo comenzaron a reunirse en 1966 con la fundación del Museo de la Gaita, que era entonces un equipamiento independiente y estaba instalado en el Antiguo Instituto Jovellanos. En 1975 se trasladó al recinto del Museo del Pueblo de Asturias, quedando integrado en este pero manteniendo su denominación original. Hoy, es el único museo asturiano consagrado a la conservación, investigación y difusión de la música tradicional asturiana.

En 1966, la exposición consistía en una pequeña muestra de gaitas procedentes de varios países que habían ingresado por distintas vías y reflejaban la orientación que entonces se daba al museo, concebido como un centro dedicado al conocimiento global de este instrumento; en los años posteriores, la pequeña colección inicial iría incrementándose gracias al trabajo de su primer conservador, Rafael Meré Pando (1894-1978). En etapas sucesivas, el museo integró en su discurso la música tradicional asturiana y otras manifestaciones de la música popular. Hoy, sus fondos abordan cuatro áreas temáticas y su número asciende a un total de 695 instrumentos musicales y 163 radiotransmisores y reproductores de sonido, de los cuales se muestra al público una selección de 186 piezas distribuidas en gaitas del mundo (salas I y II), gaita asturiana (sala III), instrumentos tradicionales asturianos (sala IV) y sonadores de producción industrial (sala V).

El presente catálogo recorre la exposición permanente a través de fichas que contienen un comentario sucinto sobre aspectos morfológicos y etnomusicológicos relativos a las piezas, incorporando además una selección de campos informativos que un lector especializado puede encontrar útiles, aunque se han excluido medidas y afinaciones, campos que, en el ámbito de la organología, requieren un estudio minucioso que excede el propósito de este catálogo y serán, por lo tanto, objeto de una posterior monografía.

Para evitar la dispersión de los contenidos, hemos preferido ordenar las fichas ateniéndonos a la clasificación científica, que no necesariamente coincide con el guión museográfico; sin embargo, la secuencia de fichas de la colección de gaitas del mundo sí reproduce dicho guión, por las razones que se señalan en el capítulo correspondiente.

En un intento de evitar redundancias y de forma excepcional, hemos omitido comentar piezas ya clarificadas en los comentarios sobre ejemplares similares, limitándonos en estos casos a incorporar los correspondientes campos informativos. También excepcionalmente, hemos incluido en el catálogo algunos instrumentos que no se han expuesto para evitar el sobrecargamiento en un edificio histórico de espacio limitado.

LA COLECCIÓN DE GAITAS DEL MUNDO



En las fichas de la colección de gaitas del mundo hemos introducido dos campos que no aparecen en el resto del catálogo. El primero, «área», hace referencia al espacio cultural al que pertenece cada instrumento¹. El segundo, «nomenclatura», recoge la denominación de sus partes en dicha área, necesidad que surge de la amplitud de una colección en la que están representadas múltiples tradiciones locales, con la riqueza léxica que las caracteriza incluso dentro de un mismo territorio. Sin embargo, es común que los investigadores cuyo ámbito de estudio sobrepasa los límites de su propia lengua recurran al léxico más familiar para resolver cualquier contingencia, dando lugar a narraciones etnocéntricas que pueden distorsionar la percepción del instrumento. Por este motivo y recurriendo al neologismo, hemos optado por crear una lista lo más neutra posible de denominaciones, a la que se subordina todo el vocabulario local que hemos podido documentar, transcrito siempre en grafía latina. Mantenemos, sin embargo, la denominación genérica «gaita», presente en todos los diccionarios de español y fácilmente traducible a otras lenguas, aunque en el campo «nombre» se consigna aquel (o aquellos) que cada instrumento recibe en su lugar de origen. La nomenclatura es la que sigue:

Lengüeta

Cápsula o disco de ensamblaje (según proceda)

Soporte (si procede)

Tubo de insuflación

Mecanismo de insuflación (si procede)

Depósito de aire (rígido o flexible, según proceda)

Tubo digitable (melódico y, si procede, semimelódico)

Tubo no digitable y secciones desde la más próxima a la lengüeta (si procede)

Componentes singulares (según proceda)

En cuanto a la clasificación organológica, hemos seguido a Erich Von Hornbostel y Kurt Sachs en la actualización de MIMO Consortium (abreviado HS-MIMO). Dado que esta clasificación carece de un apartado para las gaitas y obliga a formular complejas combinaciones para consignar adecuadamente sus propiedades, hemos añadido las propuestas por Alfonso García-Oliva (AG)² y Jean-Pierre Van Hees (VH)³, específicamente concebidas para estos aerófonos.

En el catálogo del Museo de la Gaita de Gijón, García-Oliva presenta un método clasificatorio desarrollado a partir del estudio realizado en 1960 por Anthony Baines

(1912-1997) acerca de la colección reunida por Henry Balfour (1863-1939) y custodiada en el Pitt Rivers Museum de Oxford⁴. La monografía de Baines, de trasfondo evolucionista, suponía una escala creciente de complejidad formal en los instrumentos y los ordenaba en cuatro capítulos según su grado de desarrollo y su distribución geográfica: *Primitive bagpipes and hornpipes*; *Bagpipes of eastern Europe*; *Zampogna*; *Bagpipes of western Europe*, incluyendo aquí la *musette* y la *Northumbrian Smallpipes* (que, sin embargo, trató en capítulo aparte). García-Oliva replantea la ordenación de Baines aislando en un grupo específico los aerófonos de lengüeta sin depósito de aire (*hornpipes* en Baines), integrando la *zampogna* en el grupo D y añadiendo un grupo E en el que reúne los instrumentos de génesis barroca. La secuencia evolutiva implícita comenzaría con los aerófonos aún carentes de depósito flexible de aire (A. Chirimías o albogues) a los cuales se habría añadido en algún momento dicho depósito, naciendo así la gaita (B. Cornamusas primitivas). Posteriormente se habrían desarrollado los tubos no digitables autónomos, que en Europa oriental acompañarían a tubos melódicos cilíndricos con lengüeta simple (C. Cornamusas europeas orientales) y en Europa occidental a tubos melódicos cónicos con lengüeta doble, en uso desde el siglo XIV según Baines (D. Cornamusas europeas occidentales). El proceso culminaría en el Barroco, con la progresiva sofisticación tecnológica de ciertos instrumentos de ámbito burgués y cortesano (E. Cornamusas barrocas y sus derivados).

En la clasificación resultante se observa alguna inestabilidad derivada del recurso a criterios analíticos heterogéneos, como el propio García-Oliva anticipa en su exposición inicial, siendo necesario hacer prevalecer alguno de esos criterios para dar solución al problema⁵. Así, por ejemplo, la insuflación mecánica es presentada, desde una óptica evolucionista, como un fenómeno culto iniciado en el siglo XVII y después popularizado⁶, por lo que esperaríamos encontrar todos los instrumentos de sople mecánico en el grupo E, ya que ni el uso culto o popular ni la distribución geográfica de los mecanismos insufladores invalidan su significado evolutivo; sin embargo, el paso del sople directo al mecánico se subordina a los criterios morfológico y acústico (taladro del tubo melódico y clase de lengüeta empleada), apareciendo algunos de estos instrumentos en los grupos C y D. En la clasificación de la *boha* de las Landas es el criterio geográfico el que prevalece, figurando en el grupo D cuando sus propiedades la situarían en el C. En cuanto a la *zampogna*, comprende variantes con lengüetas simples (*zampogna di panni*, Apulia; *zampogna a paru*, Sicilia) e incluso con tubos de caña (*scupina*, Molise) que tampoco se ajustan a las características adjudicadas por el autor al grupo D.

1. Este campo no figura en el capítulo de instrumentos asturianos (por razones obvias) ni en el de instrumentos mecánicos, grabadores y radiotransmisores, tan universalizados que intentar circunscribirlos a un espacio concreto carece de expresividad.

2. Alfonso GARCÍA-OLIVA: *Museo de la Gaita* [catálogo], Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1992.

3. Jean-Pierre VAN HEES: *Cornemuses, un infini sonore*, Breñaña: Coop Breizh, 2014.

4. Anthony BAINES: *Bagpipes*, Oxford: T. K. Penniman y B. M. Blackwood, 1960.

5. Por ejemplo, la *cabrette* y la *Uilleann Pipes* pueden figurar en los grupos D y E «ateniéndonos a su origen histórico o bien a su empleo geográfico actual». Alfonso GARCÍA-OLIVA: *op. cit.*, pág. 24.

6. *Idem*, pág. 23.

El propio método evolucionista genera conflictos cuando se introduce en la organología. El evolucionismo es un paradigma científico que, con algunos antecedentes históricos, fue desarrollado por Charles Darwin en el ámbito de la biología y luego aplicado a las ciencias sociales, donde ha dado lugar a narraciones que describen un desarrollo ascendente de la humanidad partiendo de un estado de salvajismo hasta alcanzar la civilización. Hoy, la idea de evolución se ha popularizado, al igual que la noción filosófica del progreso material, que postula el perfeccionamiento integral e irreversible de las sociedades en su devenir histórico. En este marco de pensamiento, tan ideológico como analítico, los instrumentos musicales resultantes de una tecnología más compleja e indefectiblemente posterior en el tiempo a otras más simples tienden a percibirse y a valorarse como más aptos. Así, Rafael Meré habla de «gaitas perfectas» en el catálogo del Museo de la Gaita de Gijón publicado en 1970⁷ y García-Oliva mantiene el calificativo «primitivas» usado por Baines para identificar a las gaitas pertenecientes al grupo B. Estos juicios de valor han provocado reacciones como la que constatamos en la página web de la Associação Gaita-de-Foles:

Los modelos de tubo cilíndrico del este europeo y norte de África se clasifican como «gaitas primitivas». Se trata, con todo, de un equívoco. [...] Poco o nada se sabe en concreto sobre el origen de la primera gaita de fuelle y cuáles eran sus características. En verdad, los instrumentos musicales son artefactos cuyos materiales y características sirven para las funciones de cada pueblo y de cada época. No son especies animales que evolucionen en uno u otro sentido. Los instrumentos musicales no tienen genes, no se reproducen y no evolucionan según las leyes de selección natural darwinista⁸.

Hemos acudido, por fin, a una tercera clasificación propuesta por Jean-Pierre Van Hees. Depurada de aspectos extramusicales, establece una definición acústica fundamental de cada instrumento según la clase y función de sus tubos digitables (tipos monomelódicos, mono y semimelódicos, bimelódicos, trimelódicos, tetramelódicos) a la que añade cinco criterios taxonómicos a través de los cuales perfila su caracterización: clase y combinación de lengüetas sonoras (simples, dobles, híbridas), número de voces emitidas por la suma de los tubos sonoros (entre una y ocho), taladro (cónico, cilíndrico), posibilidad de subir de octava (superoctavantes o no) y digitación (abierta, semicerrada, cerrada). Siguiendo este método, elabora una tabla exhaustiva en la que cada uno de los 150 tipos admitidos ocupa una posición absoluta.

En esta clasificación se constata un desajuste entre los tipos en ella presentes y los socialmente reconocidos como tales⁹. Dado que dicho reconocimiento expresa la

visión *emic* proyectada por los propios agentes culturales sobre los artefactos por ellos producidos y los aspectos étnicos se excluyen del análisis¹⁰, esta debería ser explicación suficiente; pero, en la práctica, el peso de la etnicidad solo se elude en parte, siendo el factor que, en último término, establece el número total de instrumentos admitidos en una lista cerrada y, consecuentemente, su entidad, por cuanto el desajuste observado no carece de importancia. Así, la *gaita de folhes*¹¹ (Portugal) y la vecina *gaita* de Sanabria (España) se ajustan a la definición «monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces, taladro cónico, no superoctavante, digitación abierta» y se tratan como un único tipo (48MM), pero se aíslan, por ejemplo, del *binioù kozh* bretón (42MM) y este a su vez de la *mûsa* del Appennino italiano (51MM) a pesar de que las propiedades de todos estos aerófonos concuerdan punto por punto, sin que pueda señalarse otra causa objetiva para este tratamiento que la asunción de alguna especificidad cuya naturaleza desborda el método utilizado. Abundando en lo expuesto, en la lista aparecen también instrumentos cuya única diferencia radica en una característica de escasa relevancia taxonómica, como la digitación cerrada del *gajde* serbio (11MM) frente a la digitación abierta de la *zampogna di panni* italiana (12MM), que se tipifican por separado a pesar de coincidir en sus restantes propiedades, por lo que cabe concluir que en su distinción vuelven a operar criterios ajenos a los señalados.

Las clasificaciones de Hornbostel-Sachs, García-Oliva y Van Hees figuran en la cabecera de cada ficha, pudiendo el lector acudir a la que le resulte más útil; ahora bien, al no coincidir sus presupuestos analíticos, cada una de ellas exigiría un guión museográfico específico, si se pretendiese reproducir en las salas del museo la secuencia clasificatoria. No siendo esto posible, el actual recorrido expositivo se fundamenta en la ordenación de García-Oliva, que es la que se sigue además en el presente capítulo. Desde el punto de vista de la recepción es la más expresiva, pues facilita al público no especializado descubrir analogías formales y constructivas entre instrumentos, resultando eficaz como herramienta didáctica. No obstante y en otro nivel de lectura, deben tenerse en cuenta las particularidades anteriormente mencionadas.

El recorrido, como ya hemos visto, comprende las salas I y II, iniciándose con una muestra de aerófonos sin depósito flexible de aire (grupo A) para, a continuación, presentar la colección de gaitas distribuida en los grupos descritos. Aunque la gaita asturiana es objeto de un espacio propio en el itinerario expositivo (sala III), esto no justificaría un análisis independiente, por lo que mantenemos su posición clasificatoria.

7. Rafael MERÉ: *Museo Internacional de la Gaita* [catálogo], Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1970, pág. 59.

8. «¿Gaitas ‘primitivas’?», *Associação Gaita-de-Foles*, Portugal, en línea [consulta: 17-06-2018].

9. Jean-Pierre VAN HEES: *op. cit.*, pág. 45: «Certaines traditions sont transfrontalières et regroupées dans une même référence».

10. *Ibidem*: «Cette typologie permet toutefois de définir et de classer une cornemuse selon des critères organologiques et sonores plutôt qu’ethniques ou géographiques».

11. Denominación empleada por Van Hees.

La gaita es un aerófono que suena por la estimulación de un número variable de lengüetas vibrantes sobre las que actúa el aire almacenado en un depósito flexible. Acoplados a este, se encuentran dos clases de tubos: no sonoros (insufladores) y sonoros. Los tubos sonoros pueden incorporar orificios digitales, en cuyo caso producen un número variable de notas musicales, o pueden carecer de ellos, limitándose a emitir un bordón o nota pedal.

La gaita ha pervivido durante siglos en numerosas tradiciones locales, contabilizándose al menos 150 variedades distribuidas en un territorio que se extiende desde el extremo occidental de Europa hasta la India. A pesar de su notable diversidad, entre ellas pueden establecerse semejanzas acústicas y morfológicas, lo cual posibilita distribuirlas en grupos y familias, atendiendo fundamentalmente a las clases de lengüetas que emplean y a las propiedades de sus tubos.



Mezued. Autor desconocido
(Libia).



Cimpoi. Gheorghe Enăchescu
(Bătrâni, Prahova, Rumanía).



Great Highland Bagpipe. Isaac Brothers
(Sialkot, Pakistán).

ELEMENTOS PRODUCTORES DEL SONIDO O LENGÜETAS SONORAS

Cada tubo sonoro de la gaita está provisto de una lengüeta que vibra al paso del aire cuando este se introduce a la presión adecuada. Los tubos sonoros actúan como amplificadores del sonido generado por la vibración de las lengüetas, que pueden ser de dos clases: simples y dobles.

- **SIMPLES.** Su cuerpo consiste en un tubo vegetal, metálico o sintético del que se extrae o al que se añade una única lámina vibrante.
- **DOBLES.** Su cuerpo consiste en dos láminas vibrantes amarradas con hilo a un tudel o tubo metálico y generalmente provistas de una traba que permite regular la separación de ambas láminas.



Lengüeta simple del tubo melódico de una *koza*. Tomasz Skupień (Zakopane, Malopolska, Polonia).



Lengüeta simple del tubo no digitable de una *gaita* hecha con un casquillo de bala. Octavio Rodríguez Vitos (Boal, Asturias, España).



Lengüeta doble del tubo melódico de un *joc de xeremies*, con una traba de hilo metálico para regular la separación de las láminas vibrantes. Autor desconocido (Muro, Mallorca, España).



Lengüeta doble del tubo melódico de una *zam-pogna*. Domenico D'Agostino (Villa Latina, Lazio, Italia).

CÁPSULAS DE ENSAMBLAJE

Los tubos se acoplan al depósito de aire mediante unas piezas intermediarias que permanecen sujetas a aquel y cumplen además otras dos funciones: encapsular las lengüetas y crear la cámara de presión necesaria para que vibren. Cada cápsula puede recibir entre uno y seis tubos en otras tantas cajas cilíndricas y, ocasionalmente, cónicas. El extremo de cada tubo está provisto de una espiga que se introduce a presión en su correspondiente caja, ajustándose con hilo u otros revestimientos que impiden la pérdida del aire. Según su posición en el depósito, las cápsulas de ensamblaje pueden ser frontales, superiores, laterales interiores, laterales exteriores, posteriores e inferiores.

La apariencia de estas cápsulas es diversa, yendo desde formas cilíndricas, troncocónicas y paralelepípedicas más o menos desdibujadas con elementos ornamentales, hasta tallas zoo y antropomórficas. Suelen ser de madera, aunque también se han empleado otros materiales naturales (cuerno, marfil) y, desde el siglo XX, sintéticos.



Cápsula frontal de ensamblaje de una *zam-pogna a paru*, con capacidad para cinco tubos sonoros. Rosario Altadonna (Messina, Sicilia, Italia).

DISCOS DE ENSAMBLAJE

Los discos de ensamblaje, planos y perforados para recibir los tubos sonoros, se usan con menos frecuencia y su función es la misma que la de las cápsulas descritas, con la salvedad de que, debido a su forma, no encapsulan a las lengüetas, confiándose la protección de las mismas al depósito de aire.



Disco de ensamblaje de un *mezued* con sus tubos sonoros y lengüetas. La acanaladura que recorre el disco en su perímetro servirá para amarrar el depósito de aire evitando fugas. Autor desconocido (Túnez).

SOPORTE DE LOS TUBOS SONOROS

Algunos instrumentos de los grupos A, B y C incorporan un soporte alargado y provisto de una acañadura longitudinal para recibir la totalidad o parte de los tubos sonoros. En su extremo superior, este soporte puede adoptar forma de cápsula de ensamblaje, la cual rodea completamente a las lengüetas, o forma de media caña, que las protege aunque sin encapsularlas. En su extremo inferior también puede presentar un pabellón, ya sea tallado en la misma pieza de madera o elaborado aparte, generalmente con cuerno.



← Vista posterior del *tsemse*, en cuya parte superior se aprecia la media caña de madera que protege a las lengüetas sonoras.



↑ Tubos sonoros de un *gudastviri* integrados en su soporte o *tsemse*. Alexander Mikhailovich (Kutaisi, Imereti, Georgia).

TUBO NO SONORO O DE INSUFLACIÓN

El depósito se alimenta mediante un tubo que en ningún caso suena, cuya única función consiste en canalizar el aire aportado por el instrumentista. Para evitar el retroceso del aire, suele disponer de una válvula instalada en la espiga que lo une a su correspondiente cápsula de ensamblaje; en caso de no existir dicha válvula, el intérprete debe ocluir el canal de aire utilizando la lengua. Sobre este tubo se actúa de dos maneras: por insuflación directa, soplando a través de él; y por insuflación mecánica, acoplándole un mecanismo insuflador.



Tubo de insuflación de una *gaita* extraído de su cápsula de ensamblaje, quedando a la vista la válvula de cuero que, fijada en el extremo inferior de dicho tubo, impide el retroceso del aire. Autor desconocido (Asturias, España).

MECANISMO DE INSUFLACIÓN

Es un depósito auxiliar de aire formado por dos superficies planas o *palas* a cuyo perímetro se fija una piel lisa o plegada en una secuencia regular, creando una cámara estanca. Este aparato dispone de un orificio para acoplarlo al tubo insuflador, conectado a su vez al depósito flexible de aire mediante una cápsula lateral interior de ensamblaje. El mecanismo de insuflación se sujeta con correas u otros dispositivos tanto a la cintura como al antebrazo del instrumentista. Cuando este separa las palas levantando el antebrazo, se crea un vacío en el interior de la cámara y el aire es absorbido del entorno a través de una boca practicada a tal efecto; al ejercer presión sobre las palas, el aire acumulado se proyecta hacia el tubo de insuflación, que lo canaliza hacia el depósito flexible.



Mecanismo de insuflación de un *pukl*, con la correa necesaria para sujetarlo al antebrazo. Lubomír Jungbauer (Stod, Pilsen, República Checa).



Mecanismo y tubo de insuflación de una *musette*. Daniel Coudignac (Parthenay, Deux-Sèvres, Francia).

DEPÓSITO DE AIRE

Es la cámara que almacena el aire suministrado por el intérprete y lo distribuye de forma constante y simultánea a los tubos sonoros. Sus propiedades más relevantes son la flexibilidad, derivada del tratamiento al que se someten sus materiales constructivos e imprescindible para impulsar el aire hacia las lengüetas; y la estanqueidad, que optimiza el flujo y contribuye a la estabilidad del sonido. Según la técnica empleada en su producción, hay dos clases de depósitos de aire:

- **ENTEROS.** Se obtienen de órganos animales (pieles, tripas y vejigas) desprendidos del cuerpo respetando su constitución original, así como también de materiales industriales cuyo volumen definitivo está predeterminado en su proceso de fabricación. La cámara resultante carece de costuras.
- **COSIDOS.** Una vez procesada la materia prima del depósito, se corta según la forma deseada, se dobla sobre sí misma y se cose a lo largo de su perímetro. Esta clase comprende los depósitos de tegumentos naturales (pieles) que se someten al procedimiento descrito y los de tejidos sintéticos cerrados mediante costuras, termosellados y otras técnicas que contribuyen a su estanqueidad.



Depósito de aire entero realizado con caucho vulcanizado. Taller de Basilio Carril (Santiago de Compostela, Galicia, España).



Depósito de aire cosido. Las punzadas de la lezna en la piel hacen necesario aderezar su interior con sustancias grasas para evitar la pérdida de aire. Robert Donovan Thomas (Londres, Reino Unido).

TUBOS SONOROS

Son los responsables de la emisión del sonido. Consisten en un cuerpo alargado y hueco que actúa como resonador de la lengüeta sonora fijada a uno de sus extremos, aunque su realización concreta admite soluciones muy variadas, pudiendo incorporar o no elementos estructurales como espigas, topes, orificios digitables, oídos, llaves, correderas, válvulas de pistón, mecanismos para regular la afinación de los grados y pabellones amplificadores que, según la técnica constructiva empleada, pueden trabajarse unitariamente con el propio tubo o añadirse. De acuerdo con la función musical que desempeñan, se distinguen tres clases de tubos sonoros: digitables melódicos, digitables semimelódicos y no digitables.

- **TUBOS SONOROS DIGITABLES MELÓDICOS** (entre uno y cuatro): emiten la línea melódica. Su taladro puede ser cilíndrico, cónico y bocinoide (con curvatura progresiva en su pared). Pueden presentar dos clases de orificios: entre tres y ocho digitables que producen las notas al manipularlos con los dedos o mediante llaves (en cuyo caso aumenta el número de orificios) y entre cero y cuatro oídos que establecen la nota más grave de la escala y regularizan las distancias entre los orificios digitables a lo largo del tubo, evitando posiciones incómodas. Sus extremos inferiores pueden estar obturados, en cuyo caso carecen de oídos y solo suenan al destapar algún orificio digitable.



Tubo melódico de una *säckpipa*, de sección cilíndrica y con lengüeta simple (Dalarna, Suecia).



Tubos melódicos de un *mih* tallados en un único bloque de madera y con lengüetas simples. El intérprete maneja simultáneamente dos orificios con cada dedo. B.P. (Bosnia y Herzegovina).



Tubo melódico de una *gaida* de sección cónica y con lengüeta simple. Autor desconocido (Bulgaria).



Tubo melódico de una *chabreta* de sección cónica y con lengüeta doble. Daniel Coudignac (Parthenay, Deux-Sèvres, Francia).

TUBOS SONOROS

- **TUBOS SONOROS DIGITABLES SEMIMELÓDICOS** (entre cero y tres): emiten una línea sonora subordinada a la melodía y más simple que esta, producida por entre uno y tres orificios digitables que se manejan con los dedos y, excepcionalmente, con reguladores (en cuyo caso presentan hasta cinco orificios por tubo). Pueden ser autónomos o discurrir en paralelo al tubo melódico, en cuyo caso ambos están perforados en una única pieza. Algunos tubos semimelódicos incorporan en su extremo inferior una sección extensora que modifica su tono al añadirla o retirarla.



Tubos melódico (derecha) y semimelódico (izquierda) de un *șimponi*, ambos tallados en un bloque de madera y con lengüetas simples. El tubo semimelódico posee un solo orificio digitable y, en su parte inferior, se remata con una sección extensora extraíble que permite modificar su tono. Cosma Covan (Muncelu Mare, Hunedoara, Rumanía).



Tubos melódico (derecha) y semimelódico (izquierda) de una *boha*, rematado este último con una pieza extensora o *brunidèir*. Bernard Desblancs (Toulouse, Occitania, Francia).

TUBOS SONOROS

- **TUBOS SONOROS NO DIGITABLES** (entre cero y seis): carecen de orificios digitables, por lo que solo emiten una nota pedal o bordón que establece el centro tonal de la melodía. Pueden ser autónomos o estar tallados en una misma pieza con otros tubos sonoros digitables o no. Su taladro es mayoritariamente cilíndrico (al menos, una sucesión de tramos cilíndricos de diámetro creciente) y cónico en algunos casos. Según sus dimensiones, pueden sonar en diferentes registros (bajo, barítono, tenor, alto, soprano, sopranino), desempeñan distintas funciones armónicas (tónica, dominante y octava de la tónica) y admiten distintas colocaciones en el depósito de aire. Pueden incorporar dispositivos para modificar su tono, que se diferencian de las llaves por su activación anterior a la interpretación y por su efecto permanente durante la misma.



Tubo no digitable de una *koza* formado por tres secciones ensambladas. Tomasz Skupień (Zakopane, Malopolska, Polonia).



Tubo no digitable de un *pukl* con una sección plegada para acortar su longitud y rematado con un pabellón de cuerno. Lubomír Jungbauer (Stod, Pilsen, República Checa).



Tubo no digitable de una *gaita* formado por tres secciones extensibles y rematado con un pabellón torneado en forma de copa en el extremo de su tercera sección. Autor desconocido (Asturias, España).



Juego de tubos no digitables de una *musette*, perforados en un cilindro de madera y provistos de un sistema de correderas que permite activar individualmente cada tubo, dando lugar a distintas combinaciones sonoras. Daniel Coudignac (Parthenay, Deux-Sèvres, Francia).

AERÓFONOS DE LENGÜETA SIN DEPÓSITO FLEXIBLE DE AIRE

Los aerófonos sin depósito de aire que aquí se abordan han sido tratados aisladamente por García-Oliva (grupo A. Chirimías o albugues) aunque para Baines su parentesco con las gaitas que denomina «primitivas» es tan obvio que los reúne en un mismo capítulo e interpreta la presencia o ausencia de depósito de aire como variantes del mismo concepto. Baines, considerando el tubo de caña con lengüeta simple como el fundamento de las primeras gaitas, centra su atención en un grupo de instrumentos ampliamente difundidos que responden a estas características básicas y denomina genéricamente *hornpipes*, formados por uno o dos tubos sonoros paralelos o divergentes, con igual o distinto número de orificios digitales y, en algunos casos, con soporte para los tubos (*yoke* en Baines, *yugo* en García-Oliva) y pabellones amplificadores individuales o compartidos. Por lo general, estos instrumentos emiten un sonido continuo, aspecto que se ha considerado relevante a la hora de explicar el nacimiento de la gaita.

El sonido continuo parece haber sido un concepto musical anterior a la gaita misma y, de hecho, se ha documentado su uso por varias civilizaciones de la Antigüedad. Para obtenerlo se recurre a la respiración circular, que consiste en la utilización de la cavidad bucal como depósito de aire, suministrado a los tubos sonoros sin interrupciones de flujo. El resultado es una atmósfera intensa y envolvente que fue aprovechada en rituales religiosos, recitales poéticos, fiestas y representaciones teatrales. Instrumentos como el *arghul* del antiguo Egipto pertenecen a este grupo, así como también diversos aerófonos desarrollados en Grecia bajo el nombre común de *auloi*. El pueblo etrusco los utilizó,

según constataron Aristóteles de Estagira (384-322 a.C.) y Plutarco de Queronea (h. 46-120), apareciendo además en representaciones artísticas como las que figuran en la Tumba de los Leopardos en Monterozzi (siglo V a.C.) y la Tumba Golini en Orvieto (siglo IV a.C.), precisamente por su uso en ritos funerarios. En el año 204 a.C. Roma adoptó oficialmente el culto a la diosa Cibeles, en el que este instrumento era usual. La arqueología y las artes revelan que los romanos emplearon varios modelos, genéricamente conocidos como *tibiae* y manejados por músicos de escaso rango social. Les dedicaron algunas líneas historiadores como Tito Livio (59 a.C.-19 d.C.) y Plinio el Viejo (23-79), mencionándose también en obras poéticas como las *Geórgicas* de Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.).

Los aerófonos descritos pueden encontrarse en un extenso territorio que Baines concreta en Europa, Asia y el norte de África hasta el Alto Nilo, por lo cual cabría adjudicarles un origen muy antiguo, habiéndose propuesto su expansión durante el Neolítico. Se han mantenido en uso hasta la actualidad y el desarrollo de la gaita no ha acarreado su extinción, conviviendo ambos instrumentos en distintos lugares e incluso compartiendo su nombre, como frecuentemente ocurre en la Península Ibérica. Sus propiedades parecen haberse conservado invariadas hasta prácticamente nuestros días y ciertas modificaciones introducidas a finales del siglo XX, como la temperación de las escalas musicales o los materiales sintéticos, se explican en una corriente de revitalización identitaria plenamente inserta además en la «teología» del progreso material.



INVENTARIO: FM002251

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita (también: gaita gastoreña)

ÁREA: España [Cádiz (El Gastor)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Madrid

AUTOR: Payno Rodríguez, Luis Ángel
(Corrales de Buelna, Cantabria, 1961)

DATACIÓN: 1987

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2 aerófono de lengüeta,
un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros

(AG) A.2.1.1 albugue con pabellón de tubo
simple sin embocadura

NOMENCLATURA

Lengüeta sonora: pita

Tubo sonoro melódico: gaita

Pabellón: cuerno

Aerófono de sopro discontinuo utilizado en la Sierra de Cádiz y perteneciente a la familia de los genéricamente conocidos como «albugues», algunos de los cuales se han conservado en las tradiciones musicales de la Península Ibérica bajo distintas denominaciones y con alguna variedad morfológica.

La documentación sobre el uso de albugues en España se remonta a la Baja Edad Media e incluye representaciones pictóricas y escultóricas, además de testimonios literarios e historiográficos. Las pinturas más conocidas son las miniaturas del código escurialense b.I.1 de las *Cantigas* de Alfonso X, donde pueden apreciarse distintas soluciones formales: dos tubos insertos en un soporte sin pabellón (n.º 220), un solo tubo con pabellón (n.º 300) y un solo tubo sin pabellón (n.ºs 310, 330, 340 y 390). Los ejemplos escultóricos suelen aparecer en monumentos religiosos, entre los que cabe citar la Iglesia de La Asunción (Ahedo de Butrón, Burgos, siglo XII), la Colegiata de Santa María la Real (Sasamón, Burgos, siglo XIII), la Catedral de la Asunción (Burgo de Osma, Soria, siglo XIII) y la Colegiata de Santa María la Mayor (Toro, Zamora, siglo XIII).

Las referencias escritas se reducen a breves menciones, por lo general enumeraciones de instrumentos. Así sucede, por ejemplo, en *El libro de Alexandre*, anónimo (h. 1230), donde, entre otros, se citan «albugues e salterio» (cuaderna 1545); la *General Estoria* de Alfonso X (entre 1270-1284) recoge «albugues e albugones» (GE, parte 1, I, 23); y en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz (siglo XIV) se menciona «el finchado albugón» (cuaderna 1233). La primera referencia algo extensa del instrumento es lexicográfica; se data en 1611 y figura en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (voz «alboge», fol. 32 v) aunque no contiene una descripción de su morfología, limitándose a proponer sus equivalentes en latín y griego, una etimología arábiga y una sucinta caracterización como «especie de flauta o dulzaina [...] de la cual usaban en España los moros, especialmente en sus cabras». Nótese que el término *albugue* procede del árabe *al buq* («el cuerno», «la trompeta»).

La gaita gastoreña consiste en una lengüeta inserta en un tubo sonoro tallado en madera (higuera, adelfa o nogal) ornamentado con motivos incisos y pirograbados, provisto de orificios digitables (tres anteriores y uno posterior) y rematado en su extremo inferior con un pabellón de asta. La lengüeta, no encapsulada, permanece a la vista.

En El Gastor, la gaita se ha tocado tradicionalmente durante las festividades de Navidad y Corpus Christi, aunque en los meses de invierno, a partir de noviembre, los pastores la utilizaban como divertimento, acompañando canciones o ejecutando melodías de corta extensión.



Albugue de soplo discontinuo circunscrito a la Sierra Norte de Madrid, donde fue el instrumento habitual de los pastores. La transformación social y económica de la segunda mitad del siglo XX determinó que su uso fuera disminuyendo a la vez que las labores de pastoreo, llegando a extinguirse y siendo recientemente recuperado en un contexto folklórico. Debido a la ruptura en la cadena de transmisión, su repertorio se ha perdido, conservándose solo una melodía de uso indeterminado y un villancico recogidos por el etnomusicólogo cacereño Manuel García Matos (1912-1974).

El instrumento se compone de una lengüeta sonora simple obtenida a partir de un tallo de cereal (trigo, centeno) o gramínea (esparto) y encapsulada en un segmento de cuerno; un cuerpo paralelepípedo tallado en madera blanda (higuera, saúco o adelfa) con un número variable de orificios digitables (tres o cuatro en la cara anterior y uno en la posterior) que producen una escala en modo menor; y un pabellón amplificador igualmente realizado en cuerno.

INVENTARIO: FM002252

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita (también: gaita serrana)

ÁREA: España [Sierra de Madrid (Lozoyuela, Bustarviejo, Valdemanco, La Cabrera)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Madrid

AUTOR: Payno Rodríguez, Luis Ángel
(Corrales de Buelna, Cantabria, 1961)

DATACIÓN: 1987

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2-5 aerófono de lengüeta,
un tubo con lengüeta simple con taladro
cilíndrico con agujeros, lengüeta encapsulada

(AG) A.2.1.2.1 albugue con pabellón de tubo
simple con embocadura de cuerno

NOMENCLATURA

Lengüeta sonora: mansiega

Cápsula de la lengüeta: cornato

Tubo sonoro melódico: gaita

Pabellón: cornato



INVENTARIO: FM010539

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: launeddas

ÁREA: República Italiana ~ Repubblica Italiana
[Sardegna ~ Sardinia]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Maracalagonis

AUTOR: Perra, Pitano

DATAción: 2005

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7+422.211.1 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros

(AG) A.1.2.1.1 albogue, sin pabellón, de tubos múltiples, de orificios simétricos, divergentes

NOMENCLATURA

Lengüeta sonora: cannellino

Tubo sonoro melódico (mano derecha):
mancosedda

Tubo sonoro melódico (mano izquierda):
mancosa

Tubo sonoro no digitable: tumbu

Tubo sonoro melódico (mano izquierda) + tubo sonoro no digitable: loba

Aerófono de soplo continuo que consta de tres tubos de caña provistos de lengüetas simples fijadas con cera. Dos de estos tubos (*mancosa* y *mancosedda*) son melódicos y están provistos de cuatro orificios digitables cada uno más un oído o *pentiador*. El tercer tubo, que se presenta ligado a la *mancosa*, carece de orificios digitables y emite, por lo tanto, una única nota pedal. Al recibir todos los tubos el aire simultáneamente y mediante insuflación continua, el instrumento está capacitado para producir dos melodías más un bordón, todo ello sin interrupciones en la emisión del sonido. El resultado sonoro es un *legato* o sonido ligado que se modifica mediante la adición de mordentes y notas de paso, produciéndose un característico efecto *staccato*.

El *launeddas* se toca en Cerdeña, aunque instrumentos de factura y sonoridad similares se documentan en el antiguo Egipto, concretamente en varios relieves funerarios localizados en Saqqara y Giza. En cuanto a Cerdeña, se encontró una estatuilla de bronce de la época nurágica (hace unos 3000 años) que representa a un músico tocando el instrumento. La pieza ingresó en el Museo Archeologico di Casteddu (Cagliari) en 1906.

El uso de aerófonos de tres tubos sin depósito de aire estuvo extendido por Europa, conservándose testimonios escultóricos como la Cruz de San Martín (Abadía de Iona, Escocia, siglo IX) y el relieve de Lethendy (Escocia, siglo X). En Irlanda hay representaciones labradas en la Cruz de la Abadía de Clonmacnois (siglo IX) y en la Cruz de Muiredach (Monasterboice, siglo X). En Inglaterra hay un ejemplo en la iglesia de San Juan (Devon, siglo XII). También pueden verse instrumentos de estas características en varios manuscritos medievales, siendo quizá el más conocido el de las Cantigas de Alfonso X (siglo XIII), concretamente la ilustración de la cantiga n.º 60.



INVENTARIO: FM011308

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: alboka

ÁREA: España [País Vasco ~ Euskadi (Vizcaya ~ Bizkaia: Duranguesado ~ Durangaldea, Arratia; Guipúzcoa ~ Gipuzkoa: Aizkorri, Arrasate, Deva ~ Deba, Aya ~ Aia; Álava ~ Araba: Aizkorri); Navarra ~ Nafarroa (Aralar, Urbasa)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Bilbao ~ Bilbo

AUTOR: Lekue Iurrebaso, Juan (1920-1996)

DATACIÓN: 1990-1995

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-5 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todas las lengüetas encapsuladas

(AG) A.2.2.2.1.1 albogue, con pabellón, con tubo doble, con embocadura, con orificios asimétricos, con pabellón común, con yugo

NOMENCLATURA

Lengüeta: fita

Cápsula de las lengüetas: adar txiki

Soporte de los tubos sonoros: uztarri

Tubo melódico: kanabera

Pabellón: adar handi

Cadena del pabellón: kate

Aerófono de soplo continuo cuya particularidad más destacable con respecto a otros aerófonos similares es el soporte de sus tubos sonoros, que adopta la forma de un asa con la que el músico sostiene el instrumento mientras toca, empleando la técnica de la respiración circular; por lo demás, sus partes son las habituales: lengüetas simples, dos tubos sonoros de sección cilíndrica (en este caso, con un número desigual de orificios digitables, lo que capacita al instrumento para ejecutar polifonías) y dos cuernos, de los cuales el menor encapsula las lengüetas sonoras y el mayor actúa como pabellón, estando este último provisto de una cadena. La afinación de la *alboka* tradicional no era temperada, por lo que se tocaba sola o emparejada con la pandereta.

Se ha atribuido a la *alboka* un posible origen pastoril, aunque las investigaciones de campo revelan que, hasta la Guerra Civil, era tocada por campesinos y caseros, generalmente en el ámbito del caserío y, más allá, en las inmediaciones de las ermitas donde se celebraban las romerías. En cualquier caso, su técnica se ha transmitido oralmente y su repertorio tradicional se nutre de cantos y bailes, principalmente la jota, la porrusalda y la marcha.

Su uso disminuyó a lo largo del siglo XX a consecuencia de la industrialización y del consecuente éxodo rural, pero también por la creciente demanda del acordeón en las fiestas populares. En el último cuarto del siglo tuvo lugar un movimiento de recuperación que continúa hasta hoy, cuyos rasgos más característicos han sido la temperación de la escala del instrumento y la adopción de un lenguaje musical reglado para su enseñanza, abandonándose la oralidad.



INVENTARIO: FM002250

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: pungi, bin, tumbi, nagasar, sapurer bansi [norte de la India (estado de Rajastán)]; tarpu [oeste de la India (estados de Gujarat y Maharashtra)]; mahudi, pungi, pambaatti kuzhal [sur de la India]; murli, murali, murala [Pakistán (provincia de Sindh)]; pungi [resto de Pakistán]

ÁREA: India ~ Bhārat Gaṇarājya; República Islámica de Pakistán ~ Islāmī Jumhūriya'eh Pākistān

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1970

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-61
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva rígida de aire

(AG) A.1.2.2.2.1 albugue, sin pabellón, de tubos múltiples paralelos, de orificios asimétricos, con embocadura

NOMENCLATURA:

Depósito rígido de aire: tumbi

Tubo sonoro melódico + tubo sonoro no digitable: jivala

Aerófono de soplo continuo cuyo depósito rígido de aire nos sitúa en la frontera con las gaitas. Está compuesto por una calabaza que encapsula las lengüetas y distribuye el aire, más dos tubos sonoros alimentados mediante la técnica de la respiración circular: uno, con seis orificios digitables, produce la melodía; el otro, sin orificios digitables, emite una nota pedal. El instrumento recibe diversos nombres para los que se han propuesto varias interpretaciones. La voz *pungi* se ha relacionado con el hindi *ponga*, «hueco»; *bin* se vincularía con el sánscrito *vina*, «instrumento musical», o con el hindi *venu*, «bambú». En ciertos casos se constata un fenómeno de metonimia, como en la palabra *tumbi*, «calabaza», que designa tanto al depósito de aire como al instrumento completo.

La construcción del *pungi* comienza por la selección de la calabaza y un proceso de secado que se prolonga durante un mes; transcurrido el cual, se vacía su interior por un corte practicado en el extremo más estrecho del fruto, que después servirá para introducir el aire. Los tubos se obtienen del bambú, sometido a un proceso de cocción y barnizado con aceite de coco. Los orificios se practican aplicando un hierro candente. Tubos y calabaza se ensamblan pegándolos con cera de abeja.

En India y Pakistán se documentan distintas realizaciones del *pungi*. En general, los utilizados en el norte de la India son de mayor tamaño que los del sur. Las variaciones formales afectan en primer lugar a la realización de las lengüetas, pudiendo estas tallarse en el propio tubo sonoro (aerófonos idioglóticos) o añadirse posteriormente (heteroglóticos); y en segundo lugar, al número de orificios digitables y tubos: en los estados de Gujarat y Maharashtra, por ejemplo, se usa el *tarpu*, con un único tubo melódico, y en otros puntos se documentan ejemplares con tres tubos, uno melódico y dos no digitables flanqueando al primero. Entre las variantes de menor importancia podemos citar los tubos no digitables de metal y los depósitos de cáscara de coco, técnica que exige la adición de un tubo insuflador de madera.

El *pungi* es el instrumento de los encantadores callejeros de serpientes, fenómeno cultural relacionado con distintos instrumentos musicales y extendido por el sur de Asia y el norte de África. En el estado indio de Rajastán (Pali, Ajmer, Chittorgarh y Udaipur) se vincula con la comunidad Kalbelia, cuyo principal medio de vida es el comercio con veneno de serpiente, que han mantenido a pesar de las restricciones gubernamentales respecto a la posesión de serpientes vivas. Las mujeres de esta comunidad ejecutan tradicionalmente sus cantos con el acompañamiento del *pungi*. Sus danzas, también conducidas por el *pungi* e instrumentos de percusión manejados por hombres, se inspiran en los movimientos de la cobra y desde 2010 forman parte de la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. En el estado de Karnataka, al sur de la India, el *pungi* aporta la nota pedal a la danza teatral *yaksaganá*.

GAITAS TEMPRANAS

Son aerófonos de características análogas a las descritas para el grupo A, aunque su estructura ya incorpora de forma estable un depósito flexible de aire. Carecen de un tubo específico que emita una nota pedal (que sí aparece en algunos instrumentos del grupo A), aunque puntualmente se han desarrollado técnicas interpretativas que posibilitan la ejecución de notas tenidas en los tubos melódicos recurriendo a digitaciones *ad hoc* o aprovechando la eventual disparidad de sus orificios digitables.

Tanto el momento como el lugar de la introducción del depósito de aire han dado pie a la controversia y son problemas que distan de haber quedado resueltos, puesto que contados autores de la Antigüedad aportan evidencia sobre este particular. No se conservan testimonios del Antiguo Oriente Próximo, a pesar de lo cual se han propuesto algunos ejemplos posteriormente desmentidos, como el ortostato correspondiente al Reino Nuevo hitita (h. 1430-1180 a.C.) y algunas de las terracotas del siglo VIII a.C. halladas en Susa por el arqueólogo francés Jean-Jacques de Morgan (1857-1924). También se han desestimado las pretendidas referencias veterotestamentarias localizadas en *Génesis* 4:21, donde figura la palabra hebrea *ugab*, traducida en la Biblia luterana como *Pfeifer* («flautista» o «gaitero»); y en *Daniel* 3:5, que contiene el término arameo *sūmpōnyāh*, traducido como «gaita» partiendo de una hipotética conexión con *symfonia*, voz griega que denota la concordancia de varios sonidos simultáneos.

Curt Sachs (1881-1959) propone el nacimiento de la gaita en el Oriente Próximo con la única función de emitir una nota pedal que acompañase a otros instrumentos manejados por un mismo intérprete, aportando como evidencia la terracota helenística conservada en el Museo Estatal de Berlín (n.º 8798) que representaría a un multiinstrumentista tocando simultáneamente una flauta de pan y un aerófono con depósito de aire conectado a un mecanismo de insuflación. La arqueóloga musical Kathleen Schlesinger (1862-1953) desplaza la atención del depósito de aire hacia el desarrollo del concepto del bordón, intentando conectar el nacimiento de la gaita con la evidencia del uso de tubos no digitables en el antiguo Egipto, donde instrumentos de estas características aparecen en representaciones artísticas y se constatan en la posterior tradición musical a través de ejemplos como el *arghul*. Según Schlesinger, aerófonos ya provistos de un depósito flexible de aire habrían pasado desde Egipto o Caldea a Grecia¹, pero la evidencia en el mundo grecorromano también es escasa. Se han citado las obras teatrales *Los Acarnienses*

(vv. 860 al 863) y *Lisístrata* (vv. 1242 al 1245) del comediógrafo griego Aristófanes (h. 448-385 a.C.), aunque las referencias son oscuras y dependen en buena medida de la traducción. El poeta hispanorromano Marco Valerio Marcial (40-104) emplea la palabra griega *ascaules* (*Epigramas*, X, 3, «Contra Prisco»), que se ha traducido como «gaita». El también frecuentemente citado historiador romano Cayo Suetonio Tranquilo (h. 69-140) se refiere al emperador Nerón como *utricularius* (*Vida de los césares*, VI, «Nerón», cap. 54), término derivado del latín *uter*, «odre», e interpretado como «gaitero». Se han mencionado también las obras *Discursos* (LXXI, «Sobre el filósofo») del griego Dion Crisóstomo (h. 40-120) y *Guerra gótica* (lib. II, cap. 23) del bizantino Procopio de Cesarea (500-565), ninguna de las cuales ofrece seguridad. Otras líneas difusionistas de investigación concluyen que la gaita llegó desde la India a la cuenca del Mediterráneo a través de las rutas comerciales y se extendió por el territorio del Imperio romano, habiéndose explicado igualmente su expansión a través de las posteriores conquistas gótica e islámica y adjudicándose la invención del instrumento a los pueblos involucrados en estos grandes procesos históricos sin que haya prueba de ello.

Aunque no puede establecerse definitivamente cómo sucedió, la introducción del depósito de aire dio lugar a un concepto organológico específico que se habría extendido desde un lugar (o lugares) que la etnomusicología difusionista ha intentado precisar acudiendo a los testimonios disponibles, los cuales nos situarían en un tiempo ya próximo a la era cristiana. No obstante, la anterior falta de evidencia no puede, en rigor, interpretarse como fruto de su inexistencia, dado que la tecnología necesaria para su elaboración ya estaba desarrollada, como se constata en el relieve del palacio de Assurnasirpal II en Nimrud (norte del actual Irak), conservado en el Museo Británico (n.º 124543) y datado hacia 865-860 a.C., en el que se representa a unos soldados que nadan utilizando como flotador un odre provisto de un tubo por el que introducen el aire soplando.

No se han conservado ejemplares originales ni otros testimonios indubitables pero, desde una perspectiva evolucionista, se considera que los aerófonos con depósito flexible hipotéticamente utilizados en el tiempo referido no habrían sido esencialmente distintos de los que forman parte de este grupo de gaitas que Baines califica como «primitivas» y aún hoy se utilizan en parte de Europa, el Magreb, la Península Arábiga, Transcaucasia, algunas repúblicas federales de Rusia y la India.

1. Kathleen SCHLESINGER: «Bagpipe», *The Encyclopaedia Britannica*, III, 11 ed., Cambridge: University Press, 1910, pág. 205: «The Greeks had undoubtedly received some kind of bag-pipe from Egypt [...] or from Chaldaea».



INVENTARIO: FM008711

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: mezued

ÁREA: República Tunecina ~ el-Jomhūriya it-Tūnisiya

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Susa

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 2008

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todos los tubos con reserva flexible de aire

(AG) B.1.1.2.1.2 cornamusa primitiva, con pabellones separados, con puntero doble, con orificios simétricos, sin yugo

(VH) 115 BM bimelódica, lengüetas simples, dos voces unísonas

NOMENCLATURA

Lengüeta: sayeh

Disco de ensamblaje del tubo insuflador: radded

Disco de ensamblaje de los tubos melódicos: bacra

Tubo de insuflación: nesreyya

Depósito de aire: dharf

Tubo melódico: fhal

Disco de ensamblaje + lengüetas + tubos melódicos + pabellones: kaffa

Pabellón: garn

Cierre de las patas en el depósito de aire: garn (de cuerno)

Ornamentación textil: mharma

Aerófono compuesto por una piel de cabra amarrada con la flor hacia el interior, a la que se han añadido dos tubos sonoros paralelos de bambú, cada uno de ellos provisto de cinco orificios digitables perforados con hierros candentes y situados a idéntica altura. Ambos tubos se fijan al depósito de aire mediante un disco ensamblaje hecho de madera y amarrado al orificio del cuello en la piel, quedando obturados los orificios de las patas delanteras mediante dos pequeñas puntas de cuerno de gacela que quedan en alto al tocar. Para la insuflación se emplea un tubo ensamblado según el mismo método en un orificio practicado en la piel.

Para tocar, el depósito de aire se recubre con un pañuelo que lo aísla del cuerpo del músico por razones higiénicas, pero también estéticas. Al haberse empleado un disco de ensamblaje en la construcción del instrumento, las lengüetas sonoras no quedan encapsuladas, característica que los intérpretes aprovechan para introducir pasajes con vibrato regulando la presión que ejercen con el brazo sobre el depósito de aire. Al igual que sucede en el resto de países magrebíes donde se emplea el *mezued*, sus tubos sonoros (*kaffa*) también pueden hacerse sonar separados del depósito de aire y soplando directamente mediante la técnica de la respiración circular.

Con pequeñas variaciones formales, el *mezued* se toca en Túnez, Libia y Argelia (aquí denominado *buchikua*), diferenciándose entre sí los instrumentos por el número de orificios digitables: seis en Argelia, cinco en Túnez y cuatro en Libia¹. En el ámbito específicamente tunecino, el *mezued* aparece en entornos urbanos desfavorecidos, habiéndose irradiado desde la capital al resto del país, aunque nunca ha formado parte de la alta cultura e incluso ha sido marginado. Suele tocarse junto con el *bendir* (tambor de marco), el *tbal* (tambor cilíndrico de dos membranas) y la *darbuka* (tambor de copa), frecuentemente acompañando al canto (coros masculinos) y al baile, gozando de especial presencia en las bodas, aunque también ameniza otras fiestas y reuniones. Por metonimia, también se ha denominado así desde mediados del siglo XX a un tipo de canto popular practicado en Túnez.

1. Información proporcionada por El Ayédi (Ariana, Túnez, 1989), tocador de mezued tunecino.



INVENTARIO: FM002223

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: mezued

ÁREA: Estado de Libia ~ Dawlat Lībiyā

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1975

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todos los tubos con reserva flexible de aire

(AG) B.1.1.2.1.2 cornamusa primitiva, con pabellones separados, con puntero doble, con orificios simétricos, sin yugo

(VH) 115 BM bmelódica, lengüetas simples, dos voces unísonas

NOMENCLATURA

Lengüeta: sayeh

Disco de ensamblaje del tubo insuflador: radded

Disco de ensamblaje de los tubos melódicos: bacra

Tubo de insuflación: nesreyya

Depósito de aire: dharf

Tubo melódico: fhal

Disco de ensamblaje + lengüetas + tubos melódicos + pabellones: kaffa

Pabellón: garn

Cierre de las patas en el depósito de aire: garn (de cuerno)

Ornamentación textil: mharma

Instrumento prácticamente idéntico al FM008711, aunque con solo cuatro orificios digitables en cada tubo sonoro, característica habitual de los ejemplares utilizados en Libia. Para tocar, el músico tapa el orificio superior con el dedo índice de la mano derecha o izquierda (indistintamente) y el resto con el índice, corazón y anular de la mano opuesta, estando capacitado el instrumento para producir una escala pentafónica.

Esta pieza fue donada al museo por el escritor Senén Guillermo Molleda Valdés, según recoge el diario gijonés *El Comercio* en una breve nota publicada el 9 de abril de 1975 con motivo de su ingreso en la colección. En la nota se señala su procedencia, aunque no se facilitan datos sobre el autor, que no ha podido ser identificado; no obstante, el mismo diario publica el 4 de julio una entrevista con Rafael Meré en la que se relaciona el instrumento con «los pastores nómadas del desierto de Libia».



INVENTARIO: FM004424

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: askomadura

ÁREA: Grecia ~ Elláda [Periferia de Creta]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Voriza

AUTOR: Faragulitakis, Emmanuel

DATACIÓN: 2001

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todos los tubos con reserva flexible de aire

(AG) B.1.1.1.1.1.1 cornamusa primitiva, con pabellón común de madera, con puntero doble, con orificios simétricos, con yugo

(VH) 120 BM bmelódica, lengüetas simples, dos voces unísonas

NOMENCLATURA

Lengüeta: bibiki

Soporte de los tubos melódicos: skafi

Tubo de insuflación: masuri, fisitiri, stomio

Depósito de aire: askós

Tubo melódico: kalami

Frente al término *tsabuna*, usado en la Grecia insular para designar a los aerófonos con depósito flexible de aire, en la isla de Creta se emplea la voz *askomadura*¹, que resulta de la unión de las palabras *askós* («saco» o «bolsa») y *madura*, habitualmente aplicada a un aerófono de lengüeta utilizado en la isla, de similares características pero sin depósito de aire.

La *askomadura* está formada por un depósito de aire elaborado con piel de cabra (se requiere que el animal alcance los 15 kg de peso para su utilización), dos tubos melódicos de caña insertos en un soporte tallado en madera y un tubo insuflador, en este caso de hueso de buitre. En su parte superior, el soporte de los tubos o *skafi* incorpora la habitual prolongación en forma de media caña que permanece oculta en el interior del depósito de aire y protege a las lengüetas sonoras. En el extremo opuesto, el *skafi* se remata con un pabellón, como también se constata en el *tulum* de Turquía (cfr. FM011670) y en el *gudastviri* de Georgia (cfr. FM002243). Cada tubo sonoro presenta cinco orificios situados a la misma altura, aunque en otros ejemplares de la Grecia insular el número de orificios puede ser desigual, posibilitando la introducción de episodios polifónicos.

Desde el punto de vista constructivo, la *askomadura* cretense está relacionada con instrumentos de estructura similar tocados en Turquía (*tulum*), Georgia (*gudastviri*), Armenia (*parkapsuk*), los archipiélagos de las Cícladas y del Dodecaneso en la Grecia insular (*tsabuna*) y el norte de la India (*mashak*). La peculiaridad que los vincula a todos es la disposición de los tubos sonoros en el depósito de aire, que se amarran al orificio de una de las patas de la piel y no al del cuello: este se obtura con un disco de madera, aunque en la Grecia insular y la India suele cerrarse amarrándolo con el nudo hacia el interior de la piel.

La *askomadura* acompañó los cantos de boda y condujo las danzas de las fiestas populares en conjunto con distintos instrumentos de percusión. Su retroceso se relaciona con la mayor prosperidad de la *lira*, cordófono de arco seleccionado como uno de los símbolos del folklore cretense, llegando a sobreponerse incluso al violín, cuyo uso fue prohibido en 1955 en los medios estatales de comunicación por la influencia de una corriente nacionalista de purismo folklórico. No obstante, el retroceso de los aerófonos con depósito flexible de aire en la Grecia insular ha sido un hecho a lo largo del siglo XX, reportándose ya en 2007 su desaparición en las islas de Kasos, Rodas, Symi, Kastellórizo, Jalki y Tilos. En 2001, año de la adquisición de esta pieza, su autor, Emanuel Faragulitakis, declaraba ser el único que conservaba la tradición en su entorno.

1. *Ασκομαντούρα* en grafía griega, que debe leerse «askomadura». La habitual transliteración «askomadura» es errónea y fuera de Grecia ha desvirtuado la denominación del instrumento. Cfr. FM002232.



INVENTARIO: FM011670

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: tulum

ÁREA: República de Turquía ~ Türkiye Cumhuriyeti [provincias de Erzurum, Artvin, Mus, Gümüşhane, Kars, Rize, Trebisonda]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Pazar

AUTOR: Bayraktutan, Baykan (Pazar, 1988)

DATACIÓN: 2017

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todos los tubos con reserva flexible de aire

(AG) B.1.1.1.1.1.1 cornamusa primitiva, con pabellón común de madera, con puntero doble, con orificios simétricos, con yugo

(VH) 117 BM bmelódica, lengüetas simples, dos voces unísonas

NOMENCLATURA

Lengüeta: dillik, kemiş

Soporte de los tubos melódicos: nav

Tubo de insuflación: dudala, ağzlık

Depósito de aire: deri

Tubo melódico: sipsi

El *tulum* es un instrumento de la etnia Laz, tradicionalmente tocado en el territorio del noreste de Turquía adyacente al Mar Negro, aunque su uso se ha ido reduciendo a lo largo del siglo XX a la provincia de Rize, donde ha sobrevivido gracias a la transmisión paterno-filial. Aerófonos prácticamente idénticos pueden encontrarse bajo distintas denominaciones en Georgia (*gudastviri*), Armenia (*parkapsuk*), Grecia insular (*tsabuna*, *askomadura*) y el norte de la India (*mashak*). Todos ellos carecen de tubo no digitable y sus tubos sonoros, insertos en un soporte de madera, emergen de una de las patas de la piel del depósito de aire.

El *tulum* consta de un tubo insuflador provisto de una válvula (*lülük*) que impide el retroceso del aire, un depósito de aire hecho de una piel entera y dos tubos melódicos de sección cilíndrica provistos de lengüetas simples, con cinco orificios digitables cada uno. Ambos tubos están integrados en un soporte (*nav*) cuya parte inferior se remata con un pabellón que amplifica el sonido, para lo cual existen dos soluciones técnicas: o bien añadir dos segmentos de cuerno bovino (*boynuz*) o bien tallar en la misma pieza un único pabellón compartido, que puede ser cuadrado o redondo.

Los dos tubos melódicos del *tulum* obligan a manejar dos orificios con cada dedo; no obstante, se ha desarrollado una técnica interpretativa que incluye notas tenidas, polifonías de cierta complejidad y juegos rítmicos, recursos basados en la distinta digitación de ambos tubos y complementados con una rica ornamentación.

El *tulum* acompaña la danza. En cuanto al canto, existe la tradición de que sea el mismo intérprete o *tulumcu* quien toca y canta; para ello, las canciones se desarrollan en frases breves separadas por pausas que permiten respirar y rellenar de aire el depósito.

La incorporación de esta pieza ha puesto fin a la gestión iniciada en 1977 por Rafael Meré, quien había solicitado al *luthier* y especialista en música medieval Sverre Jensen (Oslo, 1944) la mediación para adquirir en Turquía un ejemplar que, por motivos que desconocemos, no llegó a ingresar en el museo.



INVENTARIO: FM002243

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gudastviri (también: stviri, tulum, chiboni, chimoni, pshavi).

ÁREA: Georgia ~ Sakartvelo [regiones de Kartli, Kajeti, Racha, Imereti y República Autónoma de Adjara]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Imereti [Kutaisi]

AUTOR: Mikhailovich, Alexander

DATACIÓN: 1974

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva flexible de aire

(AG) B.1.1.1.2.2.1 cornamusa primitiva, con pabellón común de cuerno, con puntero doble, con orificios asimétricos, con yugo

(VH) 95 MSM mono y semimelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Soporte de los tubos melódico y semimelódico: tsemtse

Cápsula de ensamblaje: bude

Tubo de insuflación: khreko

Depósito de aire: guda

Tubo melódico, mano izquierda: mtqmeli, damtskebi

Tubo semimelódico, mano derecha: mebane, modzakhili

Soporte + lengüetas + tubos melódico y semimelódico: stviri

Pabellón: rqa

Obturador del cuello en el depósito de aire: pepela

El *gudastviri* consta de dos partes fundamentales que su propio nombre señala: *guda* o depósito de aire, que suele hacerse con piel ovina; y *stviri*, conjunto formado por un soporte de madera en el que se integran dos tubos sonoros con sus correspondientes lengüetas y un pabellón generalmente trabajado en cuerno. El soporte de los tubos incorpora en su parte superior una media caña que protege las lengüetas pero, contrariamente a lo que sucede en otras variantes georgianas, turcas, armenias y griegas, este modelo dispone además de una cápsula de ensamblaje amarrada al depósito de aire. Los tubos sonoros, genéricamente denominados *dedani*, poseen distinto número de orificios digitales y cumplen dos funciones musicales, las cuales determinan un nombre diferente para cada tubo: el izquierdo (*mtqmeli*, con seis orificios) ejecuta la melodía principal y el derecho (*mebane*, con tres) produce las notas del acompañamiento, en un registro más grave. La insuflación se verifica mediante un tubo provisto de una válvula que impide el retroceso del aire. Para evitar el exceso de humedad, los intérpretes introducen en el pabellón una bola de algodón o *ghrubeli*, frente a técnicas como la inserción de una cánula en la cápsula de ensamblaje del tubo insuflador o la adición de una válvula de desagüe en el depósito de aire, utilizadas en algunos puntos del occidente europeo.

Se trata de un instrumento profusamente ornamentado: todo el *stviri* está decorado con pedrería engarzada en una estructura metálica que ciñe los tubos y el pabellón, de cuyo extremo cuelgan además varias cadenas que sostienen estrellas igualmente complementadas con pedrería. En cuanto a la vestidura, consiste en un tejido sintético que imita al astracán y está ribeteada con fleco amarillo, aunque las soluciones estéticas para la ornamentación textil son variadas, careciendo de la misma algunas de sus variantes locales (*chiboni*, Adjara). Como nota curiosa, el depósito de aire está hecho con un balón de plástico.

Este aerófono recibe distintas denominaciones en Georgia: *gudastviri* (Imereti), *stviri* (Racha), *tulum* (Meshketi), *chiboni*, *chimoni* (Adjara) y *pshavi* (Kartli)¹. Sus principales diferencias radican en el número de orificios digitales, así como también en las escalas musicales. Su sonido, por lo general grave y oscuro, es aprovechado para acompañar el canto masculino, aunque en el occidente de Georgia (Adjara) el *chiboni* se usa exclusivamente para la danza.

1. Información consultada en *Georgian Folk Music Instruments*, en línea, <http://www.hangebi.ge/eng/gallery-gudastviri.html>

GAITAS EUROPEAS ORIENTALES

Presentan tubos sonoros de sección cilíndrica provistos de lengüetas simples, con la salvedad de la *gaida* búlgara, cuyo tubo melódico es de sección cónica. No obstante, se constatan dos cambios con respecto a los grupos A y B. El primero es que para su construcción ya no se emplean materiales tubulares naturalmente huecos como caña o bambú, sino madera tallada o torneada y en algún caso metal fundido (*velike gajde*, Serbia; *cimpoi*, Rumanía), lo que implica una tecnología de mayor complejidad. El segundo es que los instrumentos pertenecientes al grupo C tienden a reforzar el concepto de nota pedal o bordón añadiendo tubos no digitables autónomos, expresamente diseñados para desempeñar esta función.

Las numerosas especies documentadas en los países del oriente europeo presentan estas características generales, pero las soluciones concretas son variadas, por lo que García-Oliva coincide con Baines en distinguir cinco familias dentro de este grupo:

- **DIPLE:** dos tubos melódicos (independientes o perforados en un solo bloque) o un tubo melódico y uno semimelódico (perforados en un solo bloque). En ambos casos, carecen de tubo no digitable.
- **MACEDÓNICA:** un tubo melódico más un tubo no digitable autónomo carente de pabellón. El tubo melódico está rematado en ángulo y provisto de un orificio frontal superior de menor diámetro usado para introducir ornamentación musical.
- **CÁRPATOS-DANUBIO MEDIO:** tubos melódico y semimelódico perforados en un mismo bloque, más un tubo no digitable autónomo. El tubo melódico puede incorporar el mencionado orificio superior para introducir ornamentación. El tubo semimelódico puede presentar en su extremo más bajo una sección extensora que permite modificar su tono.
- **BOCK:** un tubo melódico más un tubo no digitable autónomo, todos rematados con pabellones de cuerno. Pueden adoptar la insuflación mecánica.
- **BÁLTICA:** un tubo melódico y uno o más tubos no digitables que pueden compartir la cápsula de ensamblaje. Los tubos no digitables se rematan con pabellones, pero estos están torneados en la última sección del tubo, como es habitual en el grupo D, y no hechos de cuerno y posteriormente añadidos, lo cual es propio de los grupos A, B y C.

La escasa documentación de la baja latinidad sobre la gaita apenas proporciona datos sobre su morfología, habiéndose citado la copia tardía de la carta *Ad Dardanum de diuersis generibus musicorum*, atribuida a Jerónimo de Estridón (340-420) aunque posiblemente escrita por Rábano Mauro (h. 776-856) y conservada en al menos dos códices (Clm 14523, fol. 51 v, Biblioteca Estatal de Baviera y MS 18, fol. 13 r, Biblioteca Municipal de Angers). En esta carta dirigida a Claudio Póstumo Dárdano, prefecto de la Narbonense, se dedican unas palabras a un aerófono denominado *chorus*, consistente en dos tubos de bronce (*cicutis aereis*) unidos a una piel, siendo uno de ellos insuflador y el otro sonoro.

Para compensar esta escasez, la organología suele acudir a las representaciones artísticas en un intento de ofrecer una caracterización de los instrumentos medievales, aunque debe hacerlo a través de imágenes que requieren un esfuerzo interpretativo por su esquematismo e imprecisión. En lo que concierne a la gaita, los testimonios comienzan a aflorar en el siglo XI (*Gradual de Nevers*, Biblioteca Nacional de Francia, MS lat. 9449, h. 1060-1070, fol. 34 v) y hasta mediados del siglo XIII presentarán al menos dos posibilidades: instrumentos con un solo tubo sonoro e instrumentos con varios tubos sonoros perforados en un único bloque de madera, de los cuales al menos uno actúa como melódico, sin que puedan establecerse clases de taladros, clases de lengüetas, afinaciones y escalas, como no sea induciéndolas a partir de instrumentos de aspecto similar conservados en las distintas tradiciones europeas. La primera representación clara de una gaita provista de tubos no digitables autónomos aparece en España en el siglo XIII, concretamente en la miniatura que encabeza la cantiga 350 del MS b.I.1 de las Cantigas de Alfonso X, también conocido como «Códice de los Músicos», que se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.



INVENTARIO: FM002226

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: mih (también: hercegovački mih, diple)

ÁREA: Bosnia y Hercegovina ~ Bosna i Hercegovina

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: B. P.

DATACIÓN: 1934

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.1.2 cornamusa europea oriental, sin bordón, con puntero compuesto

(VH) 122 BM bmelódica, lengüetas simples, dos voces unísonas

NOMENCLATURA

Lengüeta: piska

Cápsula de ensamblaje: kutao, kuta, oglavina

Tubo de insuflación: dulac, puhajka

Depósito de aire: mih, mjeh, mješina, mišina

Tubos melódicos: dipla

Espejo: rotačka, kolo, torcula

Obturador de las patas en el depósito de aire: zub (de pieza dental), rog (de cuerno)

Variante del aerófono con depósito flexible de aire que, con algunas diferencias constructivas y bajo distintas denominaciones, se ha utilizado en Bosnia y Hercegovina, Serbia, Montenegro y la región histórica de Dalmacia (Croacia). Las principales diferencias entre los instrumentos documentados afectan al número de orificios digitables (igual o desigual) y a la función de sus tubos sonoros (melódica principal o melódica de acompañamiento), siendo también habitual tocar sin depósito de aire, empleando la técnica de la respiración circular.

El *hercegovački mih* es muy similar en estructura y sonoridad a los aerófonos pertenecientes al grupo B, aunque sus tubos sonoros ya no consisten en dos segmentos de caña o bambú independientes y amplificados con pabellones de cuerno, sino que carecen de pabellón y están trabajados en un bloque unitario de madera cuyo interior presenta dos taladros; de hecho, una de las denominaciones que este aerófono recibe en el territorio referido, *diple*, es un sustantivo *pluralia tantum*. En la península de Istria se documenta una variante cuyos tubos sonoros se acoplan en posición divergente a una única cápsula frontal de ensamblaje (cfr. FM011554).

El ejemplar de la colección del museo presenta un tubo insuflador con decoración geométrica incisa y dos tubos sonoros con las características descritas, cada uno de los cuales posee seis orificios de igual altura y diámetro, estando reservados los más altos para la ejecución de un acompañamiento rítmico y los más bajos para la melodía. Estos tubos sonoros se insertan en una cápsula de ensamblaje en la que se ha tallado una cabeza humana muy esquemática.

Además de las cenefas incisas y la talla antropomórfica, la decoración del instrumento incluye elementos con carga simbólica: dos colmillos de jabalí que obturan los orificios de las patas en la piel del depósito de aire, relacionados con la virilidad, y un espejo circular amarrado en la parte posterior al que se atribuye una función de protección contra el mal de ojo.



En la península de Istria, al noroeste de Croacia, se localiza una variante del *mih* caracterizada por poseer dos tubos melódicos divergentes que comparten una única cápsula frontal de ensamblaje, frente al resto de los aerófonos similares del entorno (cfr. FM002226), cuyos tubos sonoros se tallan en un único bloque de madera. Este *mih* resulta de la adición de un depósito de aire al *šurle*¹, es decir, al conjunto de los tubos sonoros insertos en su cápsula de ensamblaje, que era la presentación más común del instrumento y se hacía sonar empleando la técnica de la respiración circular (en croata, *predušivanje*), hoy extinta.

Los tubos melódicos de este *mih* poseen distinto número de orificios digitables (desde el punto de vista del intérprete, cuatro el derecho y tres el izquierdo), lo que le permite ejecutar sencillas polifonías. A pesar del perfil externo de su torneado, cónico y rematado en un pabellón de escaso desarrollo, ambos tubos son cilíndricos y están provistos de lengüetas simples. Por lo demás, su morfología recuerda a la de la *zampogna* del centro y el sur de Italia (cfr. FM002218 y FM011552), igualmente caracterizada por la posición divergente de sus tubos sonoros, insertos en una única cápsula frontal.

El *mih* se ha utilizado principalmente como solista, lo que no excluye su uso para el acompañamiento del baile y su combinación con otros instrumentos, como el oboe popular conocido como *sopile*.

INVENTARIO: FM011554

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: mih (también: pive)

ÁREA: República de Croacia ~ Republika Hrvatska [Istria]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Zagreb

AUTOR: Večković, Stjepan

DATACIÓN: 2017

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.1.2 cornamusa europea oriental, sin bordón, con puntero compuesto

(VH) 114 BM bmelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: piska

Cápsula de ensamblaje: did, didac, kutao, bačvicu

Tubo de insuflación: kana, kanica, kanelica, civ, bochin

Depósito de aire: mih, meh, mješina, mišina

Tubo melódico: kanelica, kanela, sopelica, sviralica

1. Información consultada en *Istrian Traditional Instruments Online*, en línea, <http://www.iti-museum.com/en/>



INVENTARIO: FM002247

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: dzhurá gaida (también: trakiiska gaida)

ÁREA: República de Bulgaria ~ Republika Bǎlgarija [regiones Norte y Noroeste, región de Pirin, región de Strandzha, región de Trakia, región meridional de Dóbrudja, región de Shopluk]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1965-1970

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.212-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo meridional

(VH) 31 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: piskuna

Cápsula de ensamblaje: glavina

Tubo de insuflación: dúhalo

Depósito de aire: miah, meh

Tubo melódico: gaidunitsa

Tubo no digitable bajo: ruchilo

En Bulgaria se tocan dos aerófonos con depósito flexible de aire: la *dzhurá gaida* o «gaita aguda» y la *kabá gaida* o «gaita grave». Ambos coinciden en su morfología, diferenciándose esencialmente en las dimensiones de sus tubos (menores en la *dzhurá gaida*) y en la forma de su tubo melódico, que en la *dzhurá gaida* es completamente recto, mientras que en la *kabá gaida* se remata en ángulo, al igual que se observa en instrumentos de la República de Macedonia, Grecia continental y algunos ejemplares de Rumanía. En cuanto a la voz *gaida*, que designa a ambos aerófonos, es la misma que se usa en España, Portugal, Eslovaquia, Eslovenia, Chequia, Polonia, Macedonia, Albania, Croacia y Serbia. Para ella se han propuesto al menos tres etimologías: arábigas (*gayete*, «hincharse», «ponerse colorado»), gótica (*gaits*, «cabra») y fránica (*wahtôn*, «vigilar», término usado en la lírica trovadoresca, en la que el *gaita* o *gaita* vela durante los encuentros amorosos de su señor).

La *dzhurá gaida* es el aerófono con depósito de aire más difundido en Bulgaria. Se emplea en la danza popular (*horó*, pl. *horá*), en la que el intérprete o *gaidar* ejecuta patrones rítmicos simétricos o asimétricos, como el *paidushko horó* en compás de 5/16 (agrupado 2 + 3) o el *ruchenitsa* en 7/16 (agrupado 2 + 2 + 3). También existe repertorio cantable de melodías lentas a ritmo libre (*bavna pesen*, pl. *bavni pesni*). El estilo interpretativo de la *gaida* exige notable habilidad técnica para acometer complejas articulaciones, así como también vibratos ejecutados con el orificio digitable frontal superior o *marmorka*, de menor diámetro y entubado con metal o cañón de pluma. Este orificio, documentado en instrumentos macedonios, griegos y rumanos, interviene también en la producción de la escala, elevando medio tono la nota sobre la que actúa al destaparlo y permitiendo, por tanto, introducir alteraciones.

La *gaida* puede tocarse en conjunto con otros instrumentos. En Dóbrudja, por ejemplo, se combina con el acordeón y la *gadulka*, un cordófono de arco que carece de las cuerdas simpáticas habituales en el resto de Bulgaria. También es común que se acompañe con el *tupan*, tambor de grandes dimensiones que se golpea por ambas caras con dos baquetas.



INVENTARIO: FM007207

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: kabá gaida (también: rodopska gaida)

ÁREA: República de Bulgaria ~ Republika Bǎlgarija [Montañas Ródope]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Shiroka Lǔka

AUTOR: Bochúkov, Kalín

DATACIÓN: 2005

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.212-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo meridional

(VH) 32 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: piskuna

Cápsula de ensamblaje: glavina

Tubo de insuflación: dúhalo

Depósito de aire: miah, meh

Tubo melódico: gaidunitsa

Tubo no digitable bajo: ruchilo

La *kabá gaida* se distingue por su inusual tubo melódico, cuyo taladro interno decrece a medida que se aleja de la lengüeta sonora, formando un cono inverso¹. Cabe mencionar también la talla exterior, hexagonal, y la curvatura hacia adelante de su base, que sugiere un hipotético estadio evolutivo anterior en el cual podría haber incorporado un pabellón. Por lo demás, el tubo melódico de la *kabá gaida* posee la misma estructura que el de la *dzhurá gaida*: ambos están provistos de lengüeta simple; ambos poseen siete orificios frontales y uno posterior; su orificio frontal más alto es la *marmorka*; su nota tónica (que coincide con la que emite el tubo no digitable) se localiza en el cuatro orificio frontal; y su nota fundamental, que se obtiene tapando todos los orificios digitables, es la que identifica la clase de tubo melódico. Así, cuando el *gaidar* habla de una *gaidunitsa* en Re, debe entenderse que esta su nota más grave, pero su tónica La. Tanto la *kabá* como la *dzhurá* están capacitadas para emitir una octava diatónica, utilizándose la *marmorka* para introducir las alteraciones, lo que en la práctica permite ejecutar los modos mayor y menor y pasajes cromáticos.

El tubo no digitable de la *kabá gaida* está formado por tres piezas extensibles, generalmente anilladas en sus extremos para evitar fracturas. La ornamentación de las partes de madera consiste en rayados exteriores realizados en el torno y círculos incisos. Todos los tubos se unen al depósito de aire mediante cápsulas de ensamblaje de cuerno de vaca, aunque también pueden ser de madera y en la actualidad de plástico, más resistente a juicio de los artesanos constructores. El depósito de aire, una piel entera de cabrito amarrada con la flor hacia adentro, es de grandes dimensiones y obliga al intérprete a retirar el tubo insuflador en los primeros momentos del inflado y a soplar directamente a través de la cápsula de ensamblaje para abreviar el proceso.

La *kabá gaida* se toca en las montañas Ródope, localizadas en Tracia (centro-sur de Bulgaria). Por su registro grave, se usa para acompañar canciones y recitados. Su tonalidad más común es Mi, empleándose ocasionalmente instrumentos en Re para el canto femenino y en Fa para el masculino. Su repertorio también comprende canciones lentas de ritmo libre (*bavni pesni*) y danzas (*horá*), interpretadas en toda clase de celebraciones populares, sobre todo bodas. El intérprete, mientras toca, suele dejar colgando el tubo no digitable.

1. Este fenómeno se observa en la pieza que nos ocupa y en otras de los artesanos Dafo Trandáfilov (Gela) y Anastás Ivanov (Smolyan), aunque sería necesaria una comparación más extensa para universalizar esta característica.



INVENTARIO: FM002232

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaida

ÁREA: Grecia ~ Ellada [Macedonia Central (Unidad Periférica de Piería, Unidad Periférica de Pella)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1950-1975

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo meridional

(VH) 31 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA (en Daskio)

Lengüeta: tsabuna

Cápsula de ensamblaje: kokara

Tubo de insuflación: fisitari

Depósito de aire: tomari

Tubo melódico: floyera

Tubo no digitable bajo: zurnas

Remate angular del tubo melódico: klotsotsari

*Gaida*¹ procedente de la Macedonia Central, aunque su área de uso en la Grecia continental es más extensa. Desapareció por completo del Épiro a comienzos del siglo XIX, pero ha pervivido hasta la actualidad en Tracia, Macedonia y Tesalia al margen de un revivalismo paneuropeo que apenas ha tenido repercusión en el mundo heleno. La morfología de la gaida se constata también en algunos aerófonos con depósito flexible de aire utilizados en países pertenecientes a la península de los Balcanes, como Serbia y Albania (*gajde*), Rumanía (*cimpoi*), República de Macedonia (*gaida*) y Bulgaria (*kabá gaida*): todos ellos poseen un tubo no digitable independiente formado por tres secciones, más un tubo melódico curvado en su extremo inferior y provisto de un orificio digitable superior (en griego, *mumudi*; en búlgaro, *marmorka*) entubado con un cañón de pluma o metal. La diferencia más significativa entre ambos instrumentos es el taladro de sus tubos melódicos, cilíndrico en la *gaida* griega y cónico en la búlgara.

Sin embargo y pese a pertenecer al mismo país, la *gaida* de la Grecia continental es muy distinta de los instrumentos utilizados en la Grecia insular (*tsabuna*, *askomadura*), los cuales presentan todas las características formales de las gaitas tempranas (cfr. grupo B).

Todas las partes de madera de esta *gaida* son de boj tallado a mano, están anilladas en asta para evitar fracturas y se han ornamentado con motivos geométricos incisos. Las cápsulas de ensamblaje son igualmente de asta y el depósito de aire se ha obtenido de una piel de cabra de grandes dimensiones, amarrada con la flor hacia adentro.

La *gaida* suele tocarse para acompañar la danza, sola o acompañada con instrumentos de percusión: *daúli* y *tumbano* en la Macedonia griega y *defi* en Tracia.

Esta gaida fue donada al museo por el que llegaría a ser presidente de la Sociedad Helénica de Folklore, Dimitrios Sotiris Lukatos (1908-2003), quien la trajo personalmente desde Atenas, como recogió José Avelino Moro en un artículo publicado en *El Comercio* el 18 de junio de 1975. Se desconocen el nombre y la localidad del fabricante, aunque las características del instrumento lo sitúan con bastante probabilidad en alguna población de las unidades periféricas anteriormente citadas; posiblemente Elatochori, Katafygio, Daskio o Rizómata. Muestra signos de uso, por lo que su época de producción debe ser algo anterior al momento de su ingreso en el museo.

1. Γκάινρα en grafía griega, que debe leerse «gaida». La transliteración «gairinda» es errónea.



INVENTARIO: FM002236

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: cimpoi

ÁREA: Rumanía ~ România [distrito de Prahova]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Bătrâni

AUTOR: Enăchescu, Gheorghe

DATACIÓN: 1950-1966

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo meridional

(VH) 33 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: țivlică

Cápsula de ensamblaje: nadă

Tubo de insuflación: suflătoare

Depósito de aire: burduf

Tubo melódico: carabă

Tubo no digitable bajo: băzo

En Rumanía existen dos clases de *cimpoi* según sus tubos digitables: con un único tubo melódico (familia macedónica meridional) y con un juego de tubo melódico y semimelódico perforados en un solo bloque de madera (Cárpatos-Danubio medio); ambos poseen un tubo no digitable autónomo. Este ejemplar, procedente de la región histórica de Valaquia, pertenece al primer grupo. Su tubo melódico presenta siete orificios digitables, de los cuales el frontal más alto, de menor diámetro, se usa para introducir la ornamentación musical, característica que lo emparenta con la *gaida* de Bulgaria, Macedonia y Grecia continental, al igual que la curvatura del extremo inferior del tubo. El tubo no digitable, con registro de bajo, se compone de dos piezas. Todos los componentes de madera están hechos de ciruelo y rematados con incrustaciones de plomo que cumplen una doble función estética y protectora.

El ámbito de este instrumento es eminentemente rural. Cualquiera que haya sido su grado de implantación en el pasado, en el siglo XIX inició un declive a causa de la difusión de la música gitana, de manera que, cuando comenzaron las investigaciones etnográficas, se documentaron escasas evidencias de su uso en Rumanía; además, buena parte de las melodías antiguamente tocadas con el *cimpoi* se confiaban ya al violín. Quizá debido a este receso, su técnica constructiva se mantuvo aparentemente inalterada, así como también las escalas y afinaciones de los tubos melódicos.

En el distrito de Prahova, el *cimpoi* es hoy un instrumento prácticamente extinto, quedando un solo intérprete vivo, aunque, en los años cincuenta del siglo XX y en un contexto de exaltación de la música popular, se formó un conjunto de unos cincuenta *cimpoieri*. Los dos últimos artesanos e intérpretes de renombre fueron Nicolae Arion y Gheorghe Enăchescu, conservándose de este último un testimonio sonoro (danza *Că la Breaza*) grabado por el Instituto de Etnografía y Folklore de Bucarest entre 1935 y 1957 y posteriormente publicado por los etnomusicólogos Tiberiu Alexandru y Alan Lomax.

Esta pieza formó parte de la colección inicial del museo, aunque el catálogo de 1970 no aporta información acerca de su procedencia y autoría, que se han averiguado en posteriores investigaciones.



INVENTARIO: FM011549

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: cimpoi

ÁREA: Rumanía ~ România [distrito de Vrancea]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Nistorești

AUTOR: Stanciu, Ion (Nistorești, 1945)

DATACIÓN: 2017

NOMENCLATURA

Lengüeta: ancea

Cápsula de ensamblaje: bucea

Tubo de insuflación: suflătoarea

Depósito de aire: burduf

Tubo melódico: carabă

Tubo no digitable tenor: bâzoi

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo meridional

(VH) 33 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces¹

Segundo ejemplar de la colección del museo procedente de Rumanía, en este caso de la región histórica de Moldavia y perteneciente al primer grupo descrito, es decir, con un único tubo melódico (cfr. FM002236). Es un instrumento de reducidas dimensiones cuyos tubos están tallados en madera de tejo y acabados con una capa de barniz. El tubo insuflador carece de válvula para impedir el retroceso del aire, por lo que el intérprete debe obturarlo con la lengua. El tubo melódico o *carabă* presenta la esperable curvatura en su extremo inferior y produce una escala de seis notas mediante digitación cerrada. El tubo no digitable consta de una única pieza rematada en un resonador ahuecado en forma de copa y su afinación solo es posible extrayéndolo de su cápsula de ensamblaje y manipulando la lengüeta sonora. El depósito de aire es una piel entera de oveja joven amarrada con el pelo hacia afuera; conserva la cabeza, disecada, a la que se han fijado unos ojos de cristal. Los cuernos están ceñidos con una pulsera de cuentas plateadas, habiéndose anudado al cuello una cinta con los colores de la bandera de Rumanía.

El artesano, Ion Stanciu, relata la técnica de fabricación del *cimpoi*, que afirma haber heredado por tradición familiar, construyendo su primer instrumento a la edad de 14 años con ayuda de su padre, también artesano. El proceso comienza por la tala en luna nueva, seguida de un secado que dura entre seis meses y un año, durante el cual la madera debe permanecer a la sombra para evitar fracturas. La piel de la oveja, que se sacrifica en tiempo de Pascua, se mantiene dos días cubierta de sal y, a continuación, se sumerge en cal o suero de leche de oveja durante diez días a una temperatura de 25 a 30 grados. Las piezas de madera se tallan a mano, se ensamblan y, por último, se afinan las lengüetas, que en ambos tubos sonoros son simples.

Según refiere el propio Ion Stanciu, el *cimpoi* se usa en su tierra durante Navidad y Pascua, lo que no excluye otras celebraciones familiares y comunitarias. La prensa rumana presenta a este artesano como el último del distrito de Vrancea y él mismo afirma que sus hijos no han querido continuar la tradición familiar, aunque ha formado a varios alumnos.

1. No se contempla específicamente en la catalogación. Se le adjudica esta posición por analogía con el *cimpoi* de Prahova, morfológicamente idéntico (FM002236).



INVENTARIO: FM002233

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: șimponi

ÁREA: Rumanía ~ România [distrito de Hunedoara]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Muncelu Mare

AUTOR: Covan, Cosma (1924-2002)

DATACIÓN: 1966

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7+422.211.1-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero compuesto

(VH) 97 MSM mono y semimelódica, lengüetas simples, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: pisconia

Cápsula de ensamblaje: butie

Tubo de insuflación: sufleriu

Depósito de aire: burduș

Tubo melódico + semimelódico: cărabă

Sección extensora del tubo semimelódico: pipă

Tubo no digitable bajo: dârloni

Secciones del tubo no digitable bajo: țava cu pisconia, țava de mijloc, vârvu dârloniului

Șimponi del distrito de Hunedoara, en la región histórica de Transilvania, inscrito en el segundo grupo de gaitas rumanas. Presenta importantes similitudes constructivas con algunas gaitas de Hungría, país con el que Rumanía limita por el oeste y del que este distrito formó parte hasta 1918; con respecto a los instrumentos húngaros, la principal diferencia radica en el registro, que en Hunedoara es más agudo, empleándose tonos como Do, Re y Mi bemol.

Este *șimponi* está formado por un depósito de piel de oveja, un tubo insuflador, un tubo no digitable de tres piezas extensibles rematado en un pequeño pabellón de cuerno y un juego de tubo melódico y tubo semimelódico perforados en un único bloque de madera inserto en una cápsula frontal de ensamblaje que representa una cabra. El tubo melódico presenta siete orificios digitables, de los cuales el más alto modifica la altura de la escala y permite introducir ornamentación musical. El tubo semimelódico posee un único orificio digitable que permite elevar o bajar un tono la nota de acompañamiento; en su parte inferior incorpora una sección extensora tallada en madera, la *pipă*, que puede acoplarse o retirarse a voluntad y permite modificar el tono del tubo.

Es un instrumento de factura relativamente compleja, profusamente ornamentado con cenefas incisas e incrustaciones de estaño. En la cápsula frontal de ensamblaje que recibe la *cărabă* aparece la fecha de fabricación, 1966. Fue donado al museo por el Institutul de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu de Bucarest, en aquel momento dirigido por el etnólogo y folklorista Mihai Pop (1907-2000). En el catálogo publicado por el Ayuntamiento de Gijón en 1970 se menciona que proviene de Hunedoara, a partir de lo cual se han podido precisar la procedencia exacta y el autor, constándose además que es hoy un instrumento extinto.



INVENTARIO: FM002248

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: koza (también: dudy podhalańskie)

ÁREA: República de Polonia ~ Rzeczpospolita Polska [Voivodato de Polonia Menor ~ Małopolska]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Zakopane

AUTOR: Skupień, Tomasz (1955-2005)

DATACIÓN: 1969

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero compuesto

(VH) 103 MSM mono y semimelódica, lengüetas simples, cuatro voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: treśc

Cápsula de ensamblaje: futro

Tubo de insuflación: duhac

Depósito de aire: miech

Tubo melódico + semimelódico + no digitable tenor: gajdzika, fulorka

Tubo no digitable bajo: bąk

Koza con la morfología habitual en la región de Podhale, en los Cárpatos (al sur de Polonia), que la diferencia del resto de las gaitas polacas, localizadas en las montañas Beskid-Silesia y Beskid-Zywiec (también en los Cárpatos) y los voivodatos de Wielkopolska y Lubusz (al oeste).

La *koza* se caracteriza por poseer un juego de tubos sonoros perforados en un único bloque de madera; tres en este ejemplar: un tubo melódico con cinco orificios digitables, un tubo semimelódico con un único orificio digitable para ejecutar el acompañamiento rítmico y un tubo no digitable que emite una nota pedal. Posee además un tubo no digitable independiente con registro de bajo, alojado en su propia cápsula de ensamblaje, formado por tres secciones y carente de pabellón (aunque otros ejemplares sí lo incorporan), que el músico coloca sobre su hombro derecho o deja colgando mientras toca. El depósito de aire es una piel de cabra entera, amarrada con el pelo hacia adentro. La insuflación es directa, lo que nuevamente diferencia a la *koza* de otros aerófonos con depósito de aire polacos, que suelen incorporar un insuflador mecánico. Las maderas más apreciadas para su fabricación son el ciruelo, el cerezo y el sicomoro, y las piezas pueden reforzarse con anillas (como en este caso) o con incrustaciones metálicas.

La *koza* fue utilizada por pastores y músicos ambulantes hasta que en el siglo XIX quedó relegada por el violín, estando a punto de desaparecer e iniciándose su recuperación desde los años sesenta del siglo XX gracias a la labor de Tomasz Skupień (1955-2005), cuyos biógrafos señalan su precoz interés por la música tradicional pese a carecer de antecedentes familiares. Entró en contacto con la *koza* en 1969 al ingresar en la agrupación fundada por el violinista Bartłomiej Obrochta, «Bartuś» (1850-1926) y tuvo acceso al último intérprete vivo, Józef Galica-Baca (1908-1989), construyendo a temprana edad sus primeros instrumentos. Skupień ejemplifica la tendencia del movimiento revivalista europeo a introducir modificaciones para ampliar las posibilidades musicales aunque, dada la fecha de producción del ejemplar que nos ocupa (1969), es probable que este sea fiel reflejo de las técnicas tradicionalmente empleadas en su área de procedencia.

La pieza fue donada por el armador Suardíaz, según consta en una inserción en *El Comercio* del 29 de mayo de 1969, donde la describe como «realizada con la piel de un cabrito, pequeños cuernos y monedas», habiéndose perdido estas últimas.



INVENTARIO: FM002276

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: pukl (también: české dudy, chodské dudy, puklík, kozel, kozlík)

ÁREA: República Checa ~ Česká republika [región de Chodsko]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Stod

AUTOR: Jungbauer, Lubomír (Zlatá, 1950)

DATACIÓN: hacia 1990

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo occidental

(VH) 25 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: piskor, strojek, frkaček, fukačka

Cápsula de ensamblaje del tubo melódico: hlava

Mecanismo de insuflación: mčch

Depósito de aire: pytel

Tubo melódico: melodická píšťala

Tubo no digitable bajo: huk, bordunová píšťala

Primera sección del tubo no digitable bajo: krátič

Pabellón: roztrub

Instrumento que, con algunas variantes, se toca en un territorio que comprende Chequia, Eslovaquia, Polonia, Austria y Alemania, donde ha recibido el nombre genérico de *bock*, ya recogido en el tratado *Syntagma Musicum* (1614-1619) de Michael Praetorius. Sus características comunes son el sople mecánico, los taladros cilíndricos y las lengüetas simples en todos los tubos sonoros, rematados con pabellones de cuerno. Sus diferencias estriban en el tamaño y afinación de los tubos sonoros, así como también en el uso de tubos melódico y semimelódico tallados en un bloque, en ejemplares eslovacos.

El *pukl* se toca en la región de Chodsko, al suroeste de Bohemia, donde convivió en el siglo XIX con dos modelos hoy extintos: el *dudy* de insuflación directa y el *německé dudy* de sople mecánico, ambos caracterizados por la posición del tubo no digitable, que cuelga ante el intérprete, mientras que en el *pukl* se sitúa sobre el hombro y hacia la espalda.

Como rasgos más reseñables, el *pukl* incorpora en su tubo no digitable una solución técnica para acortar la longitud del tubo y hacerlo más manejable: el *krátič*, bloque rectangular de madera con tres taladros paralelos y conectados entre sí, creando un único canal de aire¹. Las cápsulas de ensamblaje destinadas al tubo melódico y el tubo no digitable integran unos codos denominados *velký kříž* o «cruz grande» (para el tubo no digitable) y *malý kříž* o «cruz pequeña» (para el insuflador) que reorientan la posición de estos tubos, facilitando su manejo. Otra peculiaridad del instrumento es el sistema de afinación del tubo melódico, consistente en la adición en cada orificio digitable de un tornillo que, al girarlo, eleva o disminuye la altura relativa de cada nota.

El uso de la gaita en Bohemia es anterior al específico del *pukl*, desarrollado durante el Barroco; de hecho, la primera representación checa de una gaita es un ángel músico pintado al fresco en el castillo de Karlštejn (siglo XIV), no existiendo evidencia gráfica de instrumentos de la morfología del *pukl* hasta el óleo flamenco *Fiesta campesina* (Roelant Savery, 1605). La tradición oral afirma que el *pukl* fue introducido en Chodsko desde Baviera. El instrumento pasó a convertirse en uno de los símbolos de la cultura checa en un contexto nacionalista, a raíz del estreno en 1898 de la ópera *Psohlavci* (basada en la novela homónima de Alois Jirásek, publicada por entregas en 1884), donde el *pukl* aparecía en escena.

1. El acortamiento ergonómico de los tubos no digitables se documenta en otros instrumentos desarrollados en los siglos XVII y XVIII, siendo la *musette* francesa el caso más conocido.



INVENTARIO: FM002221

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: kozioł biały (también: kozioł weselny)

ÁREA: República de Polonia ~ Rzeczpospolita Polska [voivodato de Gran Polonia ~ Wielkopolska (Zbąszyń)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Poznań

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1970

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo occidental

(VH) 27 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: stroik

Cápsula de ensamblaje del tubo melódico: główka

Cápsula de ensamblaje del tubo no digitable bajo: komora

Tubo de insuflación: jabłko

Mecanismo de insuflación: dymka, mieszek

Depósito de aire: wór

Tubo melódico: piszczałka, przebierka

Tubo no digitable bajo: bąk, burdon

Pabellón: roztrąb, róg

Este modelo específico de *kozioł* se tocó tradicionalmente en la comuna de Zbąszyń, limítrofe entre los voivodatos de Lubusz y Wielkopolska o Gran Polonia. Es un instrumento de sopro mecánico compuesto por un depósito de aire de piel de cabra con pelo específicamente blanco (debido a su uso como instrumento nupcial), un tubo melódico de un solo canal con lengüeta simple y un tubo no digitable plegado sobre sí mismo mediante codos metálicos (pl. *krzyże*, sing. *krzyż*) para acortar su longitud y hacerlo más manejable. Ambos tubos sonoros se rematan con pabellones de cuerno y metal, para amplificar el sonido. Todas las partes de madera, incluidas las palas del mecanismo insuflador, están recubiertas con pintura negra, que contrasta con el blanco del depósito de aire.

La cápsula de ensamblaje que acoge el tubo melódico emerge de una cabeza de cabra hecha con la propia piel del fuelle, en alusión al animal del que se obtiene. De hecho, la palabra *kozioł*, que pone nombre al instrumento, significa «macho cabrío». Suele añadirse un adjetivo o sustantivo para distinguir los posibles tipos: *slubny* («auténtico, original») y *czarny* («negro») se aplican a un *kozioł* con depósito de aire de piel negra sin pelo y tubo no digitable recto que suena en el banquete del día de la boda, pagado por el novio; *biały* («blanco») y *weselny* («boda») se aplican específicamente al *kozioł* con depósito de aire de piel de cabra blanca y tubo no digitable plegado que se usa en los bailes nupciales, pagado por los bailarines, donde forma conjunto con otros instrumentos melódicos, principalmente el violín.

Esta pieza no figura en el catálogo del museo publicado en 1970, pero en *La Hoja del Lunes* del 14 de diciembre del mismo año se afirma que «llegó hace muy pocos días de Polonia».



INVENTARIO: FM011319

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gajdy (también: hrubé gajdy, moravské gajdy)

ÁREA: República Eslovaca ~ Slovenská republika [región de Záhorie]; República Checa ~ Česká republika [Cárpatos de Moravia ~ Moravské Karpaty]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Trenčín

AUTOR: Dufek, Juraj (Bojnice, 1976)

DATACIÓN: 2016

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo occidental

(VH) 25 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: piskor

Cápsula de ensamblaje: vývod

Mecanismo de insuflación: dymák

Depósito de aire: měch

Tubo melódico: gajdica, pišťala

Tubo no digitable bajo: huk

Pabellón: roztrub

Instrumento de considerables dimensiones procedente de Eslovaquia oriental, aunque también se documenta su uso al sur de la limítrofe región de Moravia (Chequia), concretamente en los Cárpatos (Kopanice y Horňácko). Muestra todas las características de la familia *bock*, a la que también pertenecen instrumentos como el *pukl* checo (cfr. FM002276) y el *koziol* polaco (cfr. FM002221); es decir, soplo mecánico, tubos cilíndricos con lengüeta simple, voluminosos pabellones amplificadores de cuerno y tubo no digitable dispuesto en ángulo (mediante una cápsula de ensamblaje acodada y denominada *klučka* en checo) e incluso plegado para facilitar al intérprete su manejo. El *gajdy* se toca con digitación completamente cerrada (levantando un dedo por cada nota y tapando los restantes). La fundamental del tubo melódico es La bemol y está capacitado para producir un total de nueve notas.

En Záhorie (Eslovaquia), el *gajdy* se usó normalmente para acompañar el canto y las danzas populares, solo o en combinación con otros instrumentos. En la vecina Moravia, culturalmente muy similar, se destinaba a los mismos usos, documentándose una dualidad como instrumento de pastores y campesinos, pero también de músicos errantes. Se han referido también sagas de instrumentistas, como la familia del agricultor Jan Hrbáč, de Velké (1840-1918), cuyos descendientes mantienen la tradición familiar hasta la actualidad y cuyo repertorio fue parcialmente recogido por el compositor y etnomusicólogo Leoš Janáček (1854-1928). No obstante, el *gajdy* sufrió en ambos territorios un considerable retroceso en el siglo XX, perdiéndose la mayoría de los instrumentos originales, así como también su repertorio. En Záhorie, el último intérprete tradicional fue Ján Břida, de pueblo de Gbely.



INVENTARIO: FM002227

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: säckpipa (también: pipsäck, spelposo, bälgpipa)

ÁREA: Reino de Suecia ~ Konungariket Sverige [Dalarnas län]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Reino Unido ~ United Kingdom [Londres ~ London]

AUTOR: Donovan Thomas, Robert (1938-1993)

DATACIÓN: 1976

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.3.1 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo septentrional, rama escandinava

(VH) 17 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: tunga, rör

Tubo de insuflación: mundocka

Depósito de aire: säck

Tubo melódico: spelpipa

Tubo no digitable tenor: bordun, bordunpipa

La *säckpipa* es un instrumento de reducidas dimensiones provisto de dos tubos sonoros cilíndricos de lengüeta simple (melódico y no digitable) y un insuflador, siendo su rasgo más destacable las profundas acanaladuras en la parte frontal del tubo melódico, destinadas a ofrecer un apoyo más cómodo para los dedos en los seis orificios digitables frontales de que dispone (más uno posterior). El tubo no digitable, de una sola pieza, ocupa una cápsula de ensamblaje independiente y se coloca en posición horizontal para tocar. El depósito de aire consiste en una piel curtida, cosida perimetralmente y tratada después con sustancias grasas para evitar la pérdida de aire por las costuras.

El instrumento se destinaba al acompañamiento de danzas y canciones populares de melodía sencilla. De su posible presencia en Suecia en épocas pasadas dan testimonio algunos textos desde el siglo XVI, además de los frescos pintados en varias iglesias: Mar-tebo (1300), Åspo (1400), Härkeberga (1480), Harnevi (1480), Edebo (1515) y otras, que muestran dos clases de instrumentos: o bien con un solo tubo melódico, o bien con un tubo melódico cónico y un tubo no digitable, este colocado sobre el hombro. En cualquier caso, los testimonios referidos reflejan una mayor variedad organológica que la conservada en una tradición cuyo declive comenzó en el siglo XIX; de hecho, el compositor Carl Abraham Mankell (1802-1868) ofrece una sucinta descripción en *Sveriges Tonkonst och Melodiska National-Dikt* (1853), donde presenta la *säckpipa* como un instrumento con un único tubo no digitable, lo que interpreta como prueba de su antigüedad, afirmando además que solo se tocaba en la provincia de Dalarna. Fue en las parroquias de Mockfjärd, Floda, Nås, Venjan y Järn donde se mantuvo su uso hasta mediados del siglo XX, cuando murió el último intérprete tradicional, Gudmunds Nils Larsson (1892-1949), de Dala-Järna.

Desde las últimas décadas del siglo XX, la *säckpipa* ha experimentado un nuevo auge, integrándose en contextos no estrictamente tradicionales y formando parte de distintas agrupaciones musicales, para lo cual se han introducido en ella algunas modificaciones, como el incremento del número de notas, los tubos no digitables suplementarios e incluso la insuflación mecánica.

El ejemplar del museo ingresó en marzo de 1976 y es réplica del instrumento original (Estocolmo, Nordiska Museet, reg. 50918), procedente de la parroquia de Mockfjärd (provincia de Dalarna) y datado en el siglo XIX. Este instrumento fue descubierto en 1939 durante el desalojo de la colección del Nordiska Museet y, con el magisterio del único intérprete vivo, Gudmunds Nils Larsson, ha sido la base del movimiento revivalista sueco, inicialmente impulsado por Mats Rehnberg, continuado por Robert Donovan Thomas y Ture Gudmunsson y consolidado en los años ochenta por Leif Eriksson y Per Gudmundson.



INVENTARIO: FM002245

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: torupill (también: kotipill, kitsepill, lõõtspill, pill)

ÁREA: República de Estonia ~ Eesti Vabariik

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Reino Unido ~ United Kingdom [Londres ~ London]

AUTOR: Donovan Thomas, Robert (1938-1993)

DATACIÓN: 1973

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.3.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo septentrional, rama estoniana

(VH) 35 MM monomelódica, lengüetas simples, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: keel, vile, piuk, roog, raag

Cápsula de ensamblaje: kibu, kloba, torupakk, kasilise pakk

Tubo de insuflación: puhumispuhk, naput, naba, puhknapp, napp

Depósito de aire: tuulekott, magu, kott, loots, botines

Tubo melódico: sormiline, putk esimik

Tubo no digitable (indistintamente): passitoru, pass, kai, tori, pill, pulk, toro

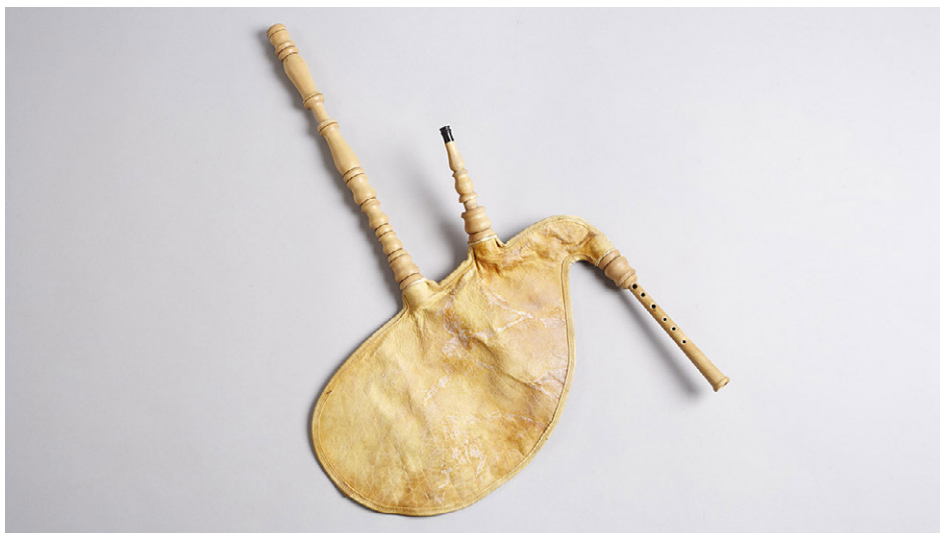
Torupill es la voz más comúnmente usada en Estonia para designar a los aerófonos con depósito flexible de aire. Esta denominación contiene la palabra *pill*, a la que se atribuye origen finés y significaría «instrumento musical», aunque cabe también adjudicarle origen sueco (*spel*), letón (*spēle*) o germánico (*spiele*), términos que, en sus respectivos países, hacen referencia al hecho de tocar música. Características como las acanaladuras del tubo melódico recuerdan a la *säckpipa* sueca (cfr. FM002227), pero no se ha clarificado la vía de acceso a Estonia del instrumento; no obstante, nótese que una de sus posibles etimologías lo vincula, efectivamente, con Suecia, lo que también quedaría corroborado por su repertorio musical, en el que se detecta la influencia de este país.

La primera referencia histórica al *torupill*, recogida en la *Crónica de Livonia* de Johannes Renner (1525-1583), lo sitúa en la revuelta campesina de 1560 contra Iván IV de Rusia. Aunque gozó de estimación popular en todo el país (salvo en el sureste, donde no se ha documentado su uso), a mediados del siglo XIX ya estaba casi extinto. Desde el siglo XVII venía sufriendo la persecución protestante, agudizada en el XVIII por la influencia de la Hermandad de Moravia, que calificaba al instrumento de «diabólico» e «infernol» (*Teufels Blasebalg*, *Hollensack*). Con este trasfondo religioso, sería progresivamente sustituido por el violín, que asumió buena parte de sus funciones tradicionales e incluso su repertorio, fenómeno que también se ha descrito en Rumanía. El último intérprete tradicional fue Aleksander Maaker, «Torupilli-Sass» (1890-1968), quien había heredado su saber de su tío, el marinero Juhan Maaker, «Torupilli-Juss» (1845-1930). No obstante, las técnicas constructiva e interpretativa fueron exhaustivamente documentadas por el músico Olev Roomet (1901-1987), cuyo trabajo como fabricante y divulgador sentó las bases para la recuperación del instrumento.

De la construcción del *torupill* se encargaban los propios intérpretes. El material más apreciado para el depósito de aire era el estómago de la foca gris, aunque los hubo de buey, vaca, alce y perro, así como también de pieles y vejigas. Los fuelles se protegían de la acción de los roedores adobándolos con hierbas amargas y era habitual que el intérprete llevara consigo uno de repuesto. En cuanto a los tubos, solían tallarse en maderas como enebro, pino y fresno, aunque existieron ejemplares de caña. Un *torupill* incorporaba entre uno y tres tubos no digitables alojados en una cápsula posterior de ensamblaje; el más grave se afinaba una octava por debajo del tubo melódico y el más agudo, una quinta.

Los principales usos del *torupill* eran el acompañamiento de danzas ceremoniales (*Voor-tants*, *Sabatants*) y de cortejos nupciales; también se tocaba en las festividades de Navidad y San Martín (*Martinmas*).

El *torupill* del museo es réplica del ejemplar conservado en el Musikmuseet de Estocolmo.



INVENTARIO: FM002275

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: soma stabules (también: somas stabules, stabules, somu stabules, somu dūdas, somu dūkas, soms, pūšļa stabule, dūdu pūslis, dūdas, dūduls, dūkas, dūka, dūciņas, kulenes)

ÁREA: República de Letonia ~ Latvijas Republika

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Riga ~ Rīga

AUTOR: Jansons, Māris

DATACIÓN: 1994

NOMENCLATURA

Lengüeta: spiedze (de caña), spiega (de pluma)

Cápsula de ensamblaje: satvars (no tradicional)

Tubo de insuflación: pūšamais

Depósito de aire: soma, soms, kule, pūslis, plēšas

Tubo melódico: stabule, ragastene, raksta gals, raksta stabule, dūda, dūka

Tubo no digitable bajo: dūda, dūka, base, bāga, bauze

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2+422.211.1-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) C.2.2.3.2 cornamusa europea oriental, con bordón, con puntero simple, tipo septentrional, rama estoniana

(VH) 18 MM monomelódica, lengüetas simples, dos voces

El *soma stabules* tradicionalmente empleado en Letonia se compone de un tubo insuflador provisto de válvula oclusora, un depósito de aire, un tubo melódico de sección cilíndrica y un tubo no digitable afinado dos octavas por debajo del tubo melódico, aunque en reconstrucciones contemporáneas se han introducido juegos de dos tubos no digitables (bajo y tenor). Para las piezas de madera solían emplearse especies duras, como arce, abedul y manzano; no obstante, en algunos ejemplares que incorporan pabellones amplificadores, estos podían estar tallados en maderas más blandas, como pino. El depósito de aire admitía distintas materias primas, generalmente pieles enteras de cabrito, cordeiro, ternero, cerdo, perro y gato, aunque también se han usado estómagos. En cuanto a las lengüetas sonoras, se ha documentado el uso de caña, pero también cañón de pluma de ave, aunque las fuentes orales no aclaran la especie utilizada; por otra parte, ninguno de los instrumentos custodiados en museos conserva las lengüetas, lo que ha dado lugar a reconstrucciones hipotéticas que van desde lengüetas idioglóticas hechas con cañones de plumas de ganso o pavo, hasta lengüetas heteroglóticas con láminas vibrantes fijadas en tubos de distintos materiales.

El *soma stabules* es otro de los instrumentos cuya tradición fue extinguiéndose paulatinamente hasta el siglo XX. La primera documentación, que habla de danzas populares, data del siglo XVI y se cree que ya estaba en uso en el XV, pero desde 1753 se prohibió su uso por motivos religiosos, siendo requisados y destruidos muchos ejemplares y comenzando así su declive. En las últimas décadas ha adquirido nuevo auge gracias al movimiento de recuperación de las tradiciones populares, cuya principal aportación fue, en el caso de Letonia, la reconstrucción de los antiguos instrumentos a través de piezas e imágenes conservadas en museos.

Esta pieza fue adquirida a su autor durante los Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs de Saint-Chartier (Indre, Francia) del año 1994.

GAITAS EUROPEAS OCCIDENTALES

Las gaitas del grupo D presentan un tubo melódico de sección cónica o bocinoide provisto de lengüeta doble y al menos un tubo no digitable independiente con lengüeta simple y registro de bajo. La pertinencia acústica de la lengüeta doble estriba en que, a igual longitud, un tubo con esta clase de lengüeta sonará una octava más agudo que otro con lengüeta simple; así, los instrumentos de este grupo son comparativamente más brillantes y de mayor potencia sonora que todos los anteriormente tratados.

La compleja casuística de este extenso territorio, en el que existe gran variedad de instrumentos vinculados con distintas tradiciones locales, desborda las características descritas, revelando el criterio geográfico como escasamente útil desde el punto de vista clasificatorio y obligando a hacer unas consideraciones. Así, en el centro-sur de Italia, algunas variantes de la *zampogna* presentan tubos melódicos de sección cónica con lengüetas simples. La *musette* francesa y la *Northumbrian Smallpipes* inglesa, ambas de concepción barroca, emplean tubos melódicos de sección cilíndrica con lengüeta doble. En las Landas de Gascuña (Francia), la *boha* muestra características de algunos instrumentos del oriente europeo, es decir, tubos sonoros tallados en un bloque de madera y provistos de lengüetas simples. En cuanto a España, se ha constatado el uso de tubos no digitables tenor (Aragón) y sopranino (Galicia) con lengüeta doble. La insuflación mecánica, documentada en el siglo XVI y adoptada por instrumentos tanto del este como del oeste de Europa, añade nueva dificultad a la clasificación. La propuesta de Baines, que introducía en el grupo D algunos instrumentos de sopro mecánico y trazaba divisiones según la afinidad morfológica y la proximidad geográfica, fue reordenada por García-Oliva, quien aisló los instrumentos barrocos en un grupo específico (E), reunió la *zampogna* con otros instrumentos mediterráneos y subdividió las gaitas de Europa occidental en tres familias:

- **FAMILIA MEDITERRÁNEA:** todos los tubos no digitables se alojan en una misma cápsula frontal de ensamblaje. Si comparten dicha cápsula con los tubos digitables, estos son dos (centro-sur de Italia); si no la comparten, solo aparece un tubo digitable inserto en una cápsula lateral (área mediterránea de España). Las lengüetas pueden ser simples o dobles. Insuflación directa.
- **FAMILIA FRANCO-OCCITANA:** tubo melódico de sección cónica con lengüeta doble y tubo no digitable tenor con lengüeta simple compartiendo una cápsula frontal de ensamblaje, más un tubo no digitable bajo con lengüeta simple inserto en una cápsula lateral. Insuflación directa o mecánica.
- **FAMILIA CLÁSICA OCCIDENTAL:** tubo melódico de sección cónica con lengüeta doble, más uno o varios tubos no digitables de sección cilíndrica con lengüeta simple, cada uno de ellos alojado en su propia cápsula de ensamblaje. Insuflación directa o mecánica.

La escasa documentación vuelve a ser un problema a la hora trazar la cronología de estos instrumentos. Desde el siglo XIV, pintores, tallistas y escultores representaron escenas en las que figuraban gaitas cuyo tubo melódico se remataba con un pabellón en forma de campana, lo que se ha venido interpretando como evidencia de la conicidad interna de dicho tubo y del uso de lengüetas dobles, estableciéndose la mencionada época como hito para su nacimiento, a falta de testimonios anteriores. No obstante, esta lectura ha quedado en entredicho por el descubrimiento de un ejemplar del siglo XV durante una intervención urbanística que tuvo lugar en 1985 en la localidad alemana de Rostock. Pese a su aspecto de tubo cónico con pabellón acampanado, está diseñado para alojar una lengüeta simple, evidencia material que, una vez más, obliga a interpretar con cautela los testimonios artísticos. Por lo demás, la etnomusicología difusionista acude a las rutas jacobeanas para explicar la expansión de este modelo de gaita, tradicionalizándose en los territorios atravesados por aquellas y desarrollando numerosas variantes.

Las gaitas del occidente europeo son instrumentos de considerable sonoridad, como ya hemos señalado, por lo que su lugar está en los espacios exteriores, amenizando toda clase de fiestas comunitarias. La Reforma protestante ocasionó su receso en algunos países, aunque en el entorno católico siguieron siendo admitidas en el templo y suenan hasta nuestros días en misas, procesiones y otras celebraciones al aire libre de naturaleza religiosa, como las ofrendas a los santos patronos y las comitivas nupciales. Por su potencia sonora, también se han empleado en el ámbito militar, participando en desfiles y desarrollando en algunos casos funciones específicas en el campo de batalla.

Dentro de la narrativa identitaria desarrollada en el siglo XIX y continuada hasta la actualidad en ciertos territorios, la gaita ha sido admitida en ceremonias y actos protocolarios de naturaleza cívica e incluso política, no siendo infrecuente que su ornamentación textil incluya los colores de banderas nacionales y regionales. Esta misma narrativa identitaria, junto con la actividad de la ciencia del folklore desarrollada desde el último cuarto del siglo XIX, ha propiciado la revitalización de instrumentos populares que se hallaban en distinto grado de declive en las sociedades industriales, entre los cuales la gaita ha gozado de especial notoriedad.

Este fenómeno ha sido quizá más intenso en el occidente europeo, aunque, en general, ha dado lugar en todo el continente a nuevos ámbitos de acción para las músicas tradicionales, como espectáculos de danza, conciertos, desfiles folklóricos y concursos.



INVENTARIO: FM002218

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: zampogna (también: zampogna alla campagnola, zampogna a chiave, zampogna numerata)

ÁREA: República Italiana ~ Repubblica Italiana [Lazio (Frosinone)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Villa Latina

AUTOR: D'Agostino, Domenico (1907-1978)

DATACIÓN: 1940-1950

CLASIFICACIÓN

HS-MIMO) 422.122-7+422.122-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta doble con taladro cónico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.2.1 cornamusa europea occidental, familia mediterránea, punteros junto a bordones

(VH) 135 BM bmelódica, lengüetas dobles, tres voces + un bordón mudo

NOMENCLATURA

Lengüeta: canna

Cápsula común de ensamblaje de los tubos melódicos y no digitables: ceppo, cipp

Tubo de insuflación: abbuttarello, buttafiato

Depósito de aire: otre

Tubo melódico, mano derecha: ritta, dritta

Tubo melódico, mano izquierda: manca

Tubo no digitable mudo: moschetta

Tubo no digitable barítono: contra

Fontanela del tubo melódico, mano izquierda: barilotto

En Italia se constata una notable riqueza de aerófonos con depósito flexible de aire, utilizándose instrumentos de distintas morfologías con numerosas variantes que podrían sintetizarse en el siguiente esquema:

ISTRIA ITALIANA [*piva*]: dos tubos melódicos de lengüeta simple, o bien paralelos y tallados en un único bloque o bien divergentes y trabajados en dos piezas separadas. Carecen de tubo no digitable.

NORTE [*baghèt* (Lombardia), *baga* (Veneto), *müsa* (Alessandria, Pavia, Piacenza, Genova), *piva emiliana* (Emilia Romagna)]: tubo melódico cónico con lengüeta doble + tubo no digitable bajo, o bien juego de bajo y tenor con lengüetas simples.

CENTRO-SUR [*zampogna*, *ciarammedda*, *surdulina*]: todos los tubos sonoros en una cápsula de ensamblaje (a excepción de la *zampogna di panni*, en Puglia, con un único tubo melódico y un tubo no digitable en cápsula independiente). El tubo melódico izquierdo puede incorporar una llave (*zampogna a chiave*) o no (*zoppa*).

Con lengüetas simples [paesi Arbëreshë, Catanzarese, Reggio Calabria, Agrigento, Catania, Messina]

Con lengüetas dobles [basso Lazio (Ciociaria, Valle di Comino), Molise (Scapoli, Castelnuovo al Volturno, San Polo Matese), Basilicata, Sicilia (Siracusa, Agrigento, Palermo)].

Esta *zampogna*, una de las nueve variantes del Lazio, se caracteriza por el uso de lengüetas dobles en todos sus tubos sonoros, de sección cónica e insertos en posición divergente en una única cápsula de ensamblaje alojada en el orificio del cuello de la piel que actúa como depósito de aire. Los dos tubos melódicos, afinados a una octava de distancia, son de distinta longitud, actuando el izquierdo, más largo, como acompañamiento. Este posee una llave que actúa sobre el orificio digitable más bajo, invisible tras una fontanela. De los dos tubos no digitables, el mayor afina con el quinto grado de la escala y el menor es mudo. Todos los tubos se rematan en su parte inferior con un pabellón en forma de campana abierta, contrariamente a lo que sucede en otros modelos, cuya campana es cerrada o semicerrada.

La *zampogna*, emparejada con el *piffero* (oboe popular), se ha usado principalmente en la *Novena di Natale* (del 16 al 24 de diciembre), durante la cual *zampognari* y *pifferari* iban de casa en casa interpretando la *pastorella*, un género popular que inspiraría a Georg Friderich Händel la célebre «Pifa» de su oratorio *El Mesías* (HWV 56, 1742).



INVENTARIO: FM011552

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: ciarammedda a paru (ciarammedda a paru dei Piluritari)

ÁREA GEOGRÁFICA: República Italiana ~ Repubblica Italiana [Sicilia (Messina ~ Missina)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Messina ~ Missina

AUTOR: Altadonna, Rosario (Missina, 1979)

DATACIÓN: 2017

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cónico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.2.1 cornamusa europea occidental, familia mediterránea, punteros junto a bordones

(VH) 126 BM bmelódica, lengüetas simples, cinco voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: zammara

Cápsula común de ensamblaje de los tubos melódicos y no digitables: busciola

Tubo de insuflación: sciuscialoru

Depósito de aire: utri

Tubo melódico, mano derecha: ritta, canna ri sei

Tubo melódico, mano izquierda: manca, canna di quatro

Tubo no digitable alto: fischiettu

Tubo no digitable tenor: quatta

Tubo no digitable barítono: bassu

Variante de la *zampogna* empleada noreste de la isla de Sicilia, donde recibe el nombre de *ciarammedda*. Fabricada con madera de olivo salvaje (aunque también se empleó el brezo), está formada por un depósito de aire de piel de cabra entera, curtida con sal y sin pelo visible, a la que se han amarrado dos cápsulas de ensamblaje; la primera, más pequeña, destinada a recibir el tubo insuflador, que consiste en una sencilla caña sin válvula para evitar el retroceso del aire; y la segunda, de grandes dimensiones y forma troncocónica, provista de cinco orificios divergentes de distinto calibre, igualmente de sección troncocónica, destinados a recibir otros tantos tubos. Dos de esos tubos son los melódicos, en este caso de igual longitud (47 cm), por lo que el instrumento recibe el sobrenombre a *paru*, que indica la paridad de sus longitudes; además, incorpora tres tubos no digitables funcionales, provistos de lengüeta simple y afinados en el quinto grado de la escala.

El instrumento, en la tonalidad de Sol, dispone asimismo de cinco llaves relacionadas con el reglaje y distribuidas en dos juegos: tres de ellas sirven para ocluir independientemente cada uno de los tubos sonoros, facilitando así la afinación entre ellos, y las otras dos, en forma de cuña, cumplen la misión de manipular la cera de abeja con la que se obturan parcialmente los orificios de los tubos melódicos, agrandándolos o reduciéndolos a fin de obtener una correcta afinación de los grados de la escala. La ornamentación consiste en molduras torneadas en las piezas de madera y cintas de raso colgadas de los tubos sonoros, representando sus colores la bandera de Italia.

Acompañada por la *ciaramella* (oboe popular), la *zampogna* se empleó en Sicilia con ocasión de las Novena de Navidad y por San José, aunque también fue habitual su uso junto con el *tamburello* (pandereta) en el acompañamiento de los bailes (*balletti*) y de las canciones populares (*canzunetti*).



INVENTARIO: FM002222

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: joc de xeremies (también: cornamusa)

ÁREA: España [Islas Baleares ~ Illes Balears (Mallorca)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Muro

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1800-1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.2.2 cornamusa europea occidental, familia mediterránea, puntero separado en asiento individual

(VH) 78 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces + dos bordones mudos

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: canyeta

Lengüeta del tubo no digitable: bruma

Cápsula común de ensamblaje de los tubos no digitables: brager

Cápsula individual de ensamblaje de los tubos insuflador y melódico: anou

Tubo de insuflación: bufador

Depósito de aire: sac, sarró

Tubo melódico: grall

Tubo no digitable tenor: fillol

Secciones del tubo no digitable tenor: prima, campana

Tubo no digitable bajo: trompa

Secciones del tubo no digitable bajo: prima, mitja, campana

Ornamentación textil: vestit

En la costa mediterránea de España existe un modelo de gaita morfológicamente diferenciado de los utilizados en el resto de la península, denominado *joc de xeremies* en Mallorca y *sac de gemecs* en Cataluña. Se considera que su origen es catalano-provenzal y su introducción en la isla se ha retrotraído al tiempo de la conquista de la isla por Jaime I (1229). Entre las representaciones icónicas más antiguas se cuenta un ángel músico en la catedral de Palma (siglo XIV), aunque su parcial destrucción no permite establecer si la morfología del instrumento se corresponde con la posteriormente conservada en la tradición mallorquina. Tanto en su variante mallorquina como catalana, el instrumento presenta similitudes morfológicas con la *zampogna* italiana, ya que en todos los casos poseen una cápsula frontal de ensamblaje capacitada para recibir varios tubos sonoros divergentes que apuntan hacia el suelo. La principal diferencia es que la *zampogna* reúne todos los tubos sonoros en la cápsula frontal, mientras que el *joc de xeremies* y el *sac de gemecs* disponen de una cápsula lateral exterior que emerge del orificio de una de las patas de la piel y recibe el tubo melódico. Como curiosidad, los tubos no digitables pequeños o *fillols* del *joc de xeremies* eran mudos en los ejemplares antiguos; de hecho, el instrumento dejó de fabricarse hacia 1910, siendo revitalizado en la segunda mitad del siglo XX, momento a partir del cual todos los tubos pasaron a ser funcionales. Por lo demás, el *joc de xeremies* tradicional afinaba en Do según el diapasón antiguo, aunque de acuerdo con el diapasón actual (La= 440 Hz) aquellos instrumentos estarían hoy en la tonalidad de Do sostenido.

El *joc de xeremies* se tocaba en combinación con la flauta y el tamboril en la *colla de xeremies*, que no solo ponía música a los bailes populares, sino que intervenía en actos oficiales y ceremonias religiosas.

La pieza del museo, que ya formaba parte de la colección inicial, está hecha de madera de azufaifo (*ziziphus jujuba*), aunque la primera sección de la trompa y el tubo de insuflación fueron repuestos antes de su ingreso, por lo que posiblemente nos hallemos ante un instrumento bastante antiguo, como también sugieren la pátina de uso y algunos signos de desgaste. El 4 de junio de 1966, el diario *La Nueva España* aludía a la dificultad de adquirir un instrumento mallorquín original y añadía que «casualmente, nuestro paisano, el general don Antonio Mendoza, resolvió el problema».



INVENTARIO: FM004497

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: sac de gemecs (también: manxa borrega, ploranera, coixinera, moça verda, catarineta)

ÁREA: España [Cataluña ~ Catalunya (Cataluña del Norte ~ Catalunya del Nord, Principado de Andorra ~ Principat d'Andorra, Principado de Cataluña ~ Principat de Catalunya)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Villanueva y Geltrú ~ Vilanova i la Geltrú

AUTOR: Orriols i Sendra, Xavier (Vilanova i la Geltrú, 1951)

DATACIÓN: 2001

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.2.2 cornamusa europea occidental, familia mediterránea, puntero separado en asiento individual

(VH) 77 MM monomelódica, lengüetas híbridas, cuatro voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: inxa

Cápsula común de ensamblaje de los tubos no digitables: braguer

Cápsula individual de ensamblaje de los tubos insuflador y melódico: nou

Tubo de insuflación: bufador

Depósito de aire: sac, sarró

Tubo melódico: grall

Tubo no digitable tenor: bordó petit

Tubo no digitable barítono: bordó mitjá

Tubo no digitable bajo: bordó llarg

Pabellón: campana

Ornamentación textil: vestit

La morfología del *sac de gemecs* es idéntica a la del *joc de xeremies* mallorquín. De su cápsula de ensamblaje, amarrada en el orificio correspondiente al cuello de la piel que actúa como depósito de aire, emergen tres tubos no digitables: el *bordó llarg*, tradicionalmente afinado en Si (Cataluña Norte) y en Do (Principado de Cataluña); el *bordó mitjá*, afinado una quinta por encima del llarg; y el *bordó petit*, afinado en Si o en Do, una octava por encima del llarg. El tubo melódico es de sección bocinoide, está provisto de lengüeta doble y produce una escala de nueve notas.

En Cataluña, el *sac de gemecs* se empleó fundamentalmente en la música de calle, acompañando a las danzas populares, especialmente el *contrapàs* y la *sardana* corta; aunque también figuraba en otros contextos cívicos y religiosos: noche de Navidad, comitivas nupciales, serenatas y comparsas populares, etc. Podía tocarse en solitario o en grupo, siendo las formaciones habituales la *mitja cobla*, con dos músicos (uno a cargo del *flabiol* y el tamboril y el otro a cargo del *sac de gemecs*); la *cobla de tres quartans*, con tres músicos (*flabiol* y tamboril, *tarota*, *sac de gemecs*); y la *cobla de ministrers*, con más músicos y varias combinaciones de instrumentos de viento y percusión.

Dejó de tocarse en los años cuarenta del siglo XX, siendo recuperado a finales del siglo en la corriente revivalista que ha involucrado a varios países de occidente.



CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.1.2.1 cornamusa europea occidental, familia franco-occitana, sección cónica ancha

(VH) 49 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: pita, incha, inxa, incheta, caña

Lengüeta de los tubos no digitables: caña

Cápsula común de ensamblaje de los tubos melódico y no digitable tenor: cepo de los clarines, pieza de los clarines, brocal

Cápsula individual de ensamblaje del tubo no digitable bajo: cepo, cepo del bordón, brocal

Tubo de insuflación: soplador, bufador, soplete

Depósito de aire: boto, bot, botarrón, bocoy

Tubo melódico: clarín, clarinete, mediana, medianeta, grall, gralla, grallet

Tubo no digitable tenor: bordoneta, tenoreta

Tubo no digitable bajo: bordón, tenor, baixo

Secciones del tubo no digitable bajo: templador (primera sección); bordón, tenor, baixo (segunda sección)

Ornamentación textil: vestido, faldeta, sayas

INVENTARIO: FM004425

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita (también: bot)

ÁREA: España [Aragón (Huesca (comarcas de Sobrarbe, Ribagorza ~ Ribagorça, Alto Gállego ~ Alto Galligo, Somontano de Barbastro ~ Semontano de Balbastro, La Litera ~ La Llitera, Bajo Cinca ~ Baix Cinca, Hoya de Huesca ~ Plana de Uesca, Monegros), Zaragoza (comarcas de Monegros, Ribera Baja del Ebro, Zaragoza)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Zaragoza

AUTORES: García, Rafael; Grima, José; Alfayé, Ignacio; Gros, Mario; Herrero, Araceli; Salesa, Luis

DATACIÓN: 1998

La gaita aragonesa está compuesta por un tubo melódico con lengüeta doble inserto en paralelo junto con un tubo no digitable tenor con lengüeta simple (a veces, doble) en una misma cápsula frontal de ensamblaje, mientras que el tubo no digitable bajo, con lengüeta simple, ocupa una cápsula lateral exterior. Este tubo, dividido en dos secciones, finaliza en un resonador aproximadamente esférico o *copa*, en cuyo centro se abre el orificio para la salida del aire, a veces protegido con una pieza metálica denominada *tachuela*, que impide la interrupción del sonido. Las piezas de madera se tornean en boj o azufaifo y se recubren con piel de serpiente, fenómeno para el cual se han documentado interpretaciones *emic* que van desde el simbolismo fálico hasta la protección de la madera o la estabilización de la afinación. El depósito de aire se obtiene de una piel de cabrito, curtida y amarrada con el pelo hacia adentro. Para tocar, el tubo no digitable se deja colgando, aunque en marcha puede colocarse sobre el hombro; en cualquier caso, la gaita se ciñe al cuerpo del intérprete con un cordón que le ayuda a portarla con mayor seguridad.

En la tradición oral, el instrumento se ha identificado como *gaita*, aunque en Ribagorza y La Litera (oriente de Aragón) se empleó el término *bot*, que pone nombre al depósito de aire. La denominación *gaita de boto* es también tradicional, aunque de poco uso. Desde los años ochenta del siglo XX se han difundido las expresiones *gaita aragonesa* y *gaita de boto aragonesa*, que se explican en un contexto identitario. La riqueza léxica que caracteriza a la nomenclatura de sus partes responde a una situación lingüística de contacto entre el español, el aragonés y el catalán.

Esta pieza fue donada por la Asociación Gaiteros de Aragón y sustituye en la sala I a la anteriormente expuesta, realizada por el artesano Faustino Menéndez en el taller de fabricación del museo, para lo que recurrió al plano facilitado en 1980 por el gaitero del Grupo de Danzantes de La Almolda (Zaragoza).



INVENTARIO: FM002264

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: boha (también: bonlora, boha-ausac, chalemna, thiabreta, pifre, bohica)

ÁREA: República Francesa ~ République française [Gascogne ~ Gasconha]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Toulouse ~ Tolosa

AUTOR: Desblancs, Bernard

DATACIÓN: 1991

NOMENCLATURA

Lengüeta: tuhèt, espiula, canèth, canavèra, tutèt

Cápsula de ensamblaje: soca

Tubo de insuflación: bohet

Depósito de aire: saca

Tubo melódico + semimelódico: pihet

Sección extensora del tubo semimelódico: brunidèir, brunidèire, brounideyre

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.22-7-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico con agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

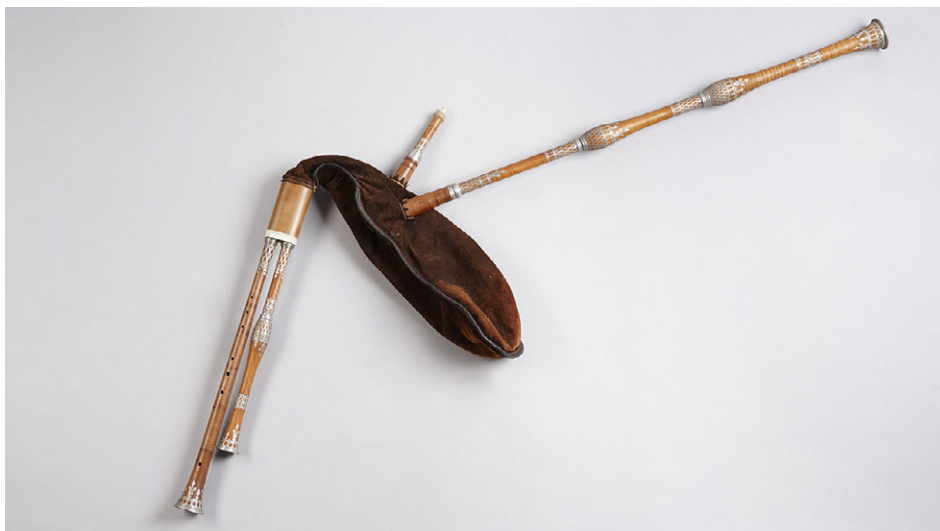
(AG) D.1.1 cornamusa europea occidental, familia franco-occitana, puntero de sección cilíndrica

(VH) 89 MSM mono y semimelódica, lengüetas simples, dos voces

La *boha* conserva una morfología habitual en las representaciones artísticas de la gaita realizadas en el siglo XIII. Primero, carece de tubo no digitable independiente; segundo, sus tubos melódico y semimelódico, de sección cilíndrica, están tallados en un único bloque rectangular de madera y el tubo semimelódico se prolonga en un *brunidèir*, sección extensora que puede retirarse o añadirse, elevando o agravando el tono que emite dicho tubo. Esta última característica, junto con el taladro cilíndrico, nos remite a algunas especies de Hungría, Rumanía y Croacia. En cualquier caso, la *boha* es un instrumento hoy atípico en el occidente de Europa; posiblemente un ejemplo de la resistencia a desaparecer de una morfología más antigua, relegada por las gaitas con tubo melódico cónico y tubo no digitable tenor dispuestos en paralelo en una misma cápsula de ensamblaje.

Antes de 1950, momento en que se constató su desaparición, la *boha* se utilizaba en haute-landes, petites landes, landes girondines y Bazadais para acompañar pasacalles y para poner música a los bailes en las fiestas locales, especialmente en las bodas. Podía tocar un solo instrumentista o *bohàire*, pero el instrumento intervenía igualmente en conjuntos junto con la zanfoña, el flautín, el violín y algunas percusiones. Desde los años setenta del siglo XX y al igual que otros muchos instrumentos populares europeos, experimentó un nuevo impulso gracias a la revitalización de su construcción (basada en los ejemplares antiguos conservados) y la difusión a través de escuelas, conciertos, festivales y producciones discográficas.

Este movimiento revivalista ha producido distintos estudios que han contribuido a la normalización léxica de la *boha*, existiendo en la actualidad unas denominaciones oficiales que intentan estandarizar la diversidad terminológica documentada a través de fuentes orales. Por otra parte, el revivalismo ha dado lugar tanto a la réplica de modelos antiguos como a la comercialización de modelos que temperan la escala y ofrecen nuevas combinaciones sonoras. Hoy, es un instrumento empleado en todo el territorio gascón.



INVENTARIO: FM002266

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: cornemuse (también: grande cornemuse, cormeluse, musette)

ÁREA: República Francesa ~ République française [regiones de Berry, Bourbonnais ~ Borbonés, Nivernais; macizo de Morvan]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Riom

AUTOR: Durin, Serge (Riom, 1959)

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.1.2.2.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia franco-occitana, puntero cónico de sección estrecha, más de un bordón, bordón bajo sobre el hombro, soplo directo

(VH) 55 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: feuille (en Berry)

Lengüeta del tubo no digitable: anche

Cápsula de ensamblaje: souche, boîtier

Tubo de insuflación: bouffoir, biberon (en Bourbonnais), bouffoué (patois)

Depósito de aire: panse, sac (en Bourbonnais)

Tubo melódico: hautbois, chalumeau (en Bourbonnais)

Tubo no digitable tenor: petit bourdon

Tubo no digitable bajo: gros bourdon

Grande cornemuse bouronnaise es una de las posibles denominaciones que recibe la gaita de mayores dimensiones utilizada en el centro de Francia. Desde un punto de vista morfológico, este instrumento se inscribiría en la familia franco-occitana, caracterizada por los dos tubos paralelos (melódico y no digitable tenor) compartiendo la misma cápsula de ensamblaje y un tubo no digitable de registro bajo en cápsula de ensamblaje independiente. Según las tradiciones locales implicadas, su decoración comporta molduras torneadas, incrustaciones de estaño o *sautivet* (por su introductor, Jean Sautivet, 1798-1867), pirograbados, tallas, espejos y anillados.

En el centro de Francia, las cornamusas se distinguen por su tamaño, tomando como referencia la longitud del tubo melódico en pulgadas (1 pulgada: 2,54 cm), lo que da lugar a la siguiente distinción general: *cornamuses du centre* (10, 11, 13, 14, 16 y 18 pulgadas, con digitación semicerrada) y *grandes cornemuses du centre* (20, 23, 24, 26 y 30 pulgadas, con digitación abierta). Así, se habla de la *musette 13 pouces* del Berry (Nivernais, Morvan, Bourbonnais, Haute-Marche, Basse Auvergne), la *cornemuse 16 pouces* y la *cornemuse 18 pouces* (Berry, Bourbonnais, Nivernais) y la *grande cornemuse bouronnaise* (Berry, Nivernais, Haute-Marche, basse Auvergne).

Por lo que respecta a otros modelos de dimensiones reducidas, estos reciben nombres específicos: *chabreta* (Limoges, cfr FM002267), *musette Meillet*, diseñada por Claude Meillet (Varennes, Basse Auvergne, 1808-1886), *musette Béchonnet*, diseñada por Joseph Béchonnet (Effiat, Basse Auvergne, 1820-1900), *cornemuse Dechaud*, diseñada por Jean Dechaud (Allier, Basse Auvergne, 1829-1904), y *cabrette auvergnate* (origen de un modelo específico desarrollado en París por la comunidad auvernesa emigrante, cfr. FM002217).

El museo posee dos ejemplares producidos en el taller de Serge Durin: una *grande cornemuse* de 23 pulgadas (Do) realizada en madera de serbal con incrustaciones de aluminio y una *cornemuse* de 16 pulgadas (Sol), de madera de boj y ornamentada con motivos pirograbados.



INVENTARIO: FM002267

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: chabra (también: chabreta)

ÁREA: República Francesa ~ République française [región de Limousin ~ Lemosin (departamentos de Haute-Vienne ~ Nauta Vinhana, Corrèze ~ Corresa, Creuse ~ Cruesa)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Parthenay

AUTOR: Coudignac, Daniel

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.1.2.2.2.2 cornamusa europea occidental, familia franco-occitana, puntero cónico de sección estrecha, más de un bordón, otras posiciones

(VH) 56 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: linga, ansa, tsarameu

Cápsula común de ensamblaje de los tubos melódico y no digitable tenor: empenha

Cápsula individual de ensamblaje de los tubos insuflador y no digitable bajo: tenon

Tubo de insuflación: potiron, buffareu

Depósito de aire: peu

Tubo melódico: auboi

Tubo no digitable tenor: piti bordon

Tubo no digitable bajo: gròs bordon

Pabellón del tubo melódico: pé

Fontanela del tubo melódico: lanterna

Llave del tubo melódico: clhau

Ornamentación textil: roba

Chabra o *chabreta* del Limousin cuyo nombre se relaciona con la cabra, animal que proporciona la piel para la elaboración del depósito de aire. Formalmente, presenta las características de la familia franco-occitana: tubos melódico y no digitable tenor paralelos e insertos en una única cápsula de ensamblaje y tubo no digitable de registro bajo en una cápsula lateral interior de ensamblaje, de manera que el tubo descansa sobre el brazo del intérprete. Es un rasgo peculiar de estos instrumentos la profusa decoración de la *empenha*, de forma rectangular y embellecida con tallas, incrustaciones de estaño o plomo y espejos (*glaças*), incluyendo referencias religiosas y formas como círculos, soles, estrellas y corazones. El resto del instrumento está igualmente embellecido con una rica ornamentación que comprende molduras torneadas, anillados de marfil y hueso, rayados y tinturas al ácido y al potasio.

La *chabreta* descende de las genéricamente denominadas *cornemuses à miroirs*, cuya morfología comenzó a desarrollarse en el siglo XVII, datando los primeros ejemplares conservados del XVIII, algunos de los cuales ya incorporaban la insuflación mecánica. Los instrumentos más antiguos, conocidos como *grandes cornamuses à miroirs*, eran de mayor tamaño que las posteriores *chabretas* y podían incorporar hasta cuatro tubos no digitables. Sucesivas generaciones de artesanos redujeron su tamaño hasta alcanzarse las proporciones actuales.

En el siglo XIX, la *chabreta* fue desplazada por otros instrumentos foráneos, abandonándose su uso en torno a la I Guerra Mundial. Transcurrida esta, solo quedaron unos pocos intérpretes en activo, a partir de los cuales se inició su recuperación desde los años setenta del siglo XX.



INVENTARIO: FM002217

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: cabrette (también: cabrette auvergnate)

ÁREA: República Francesa ~ République française [regiones de Aubrac y Auvergne ~ Auvèrnh; París]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: París ~ Paris

AUTOR: Rouquet, René; Hugon, François

DATACIÓN: 1956-1970

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.1.2.2.1.2 cornamusa europea occidental, familia franco-occitana, puntero

cónico de sección estrecha, un solo bordón, soplo mecánico / E.2.1.2. cornamusa barroca, bordones torneados convencionalmente, puntero de sección cónica, sin bajos reguladores

(VH) 40 MM monomelódica, lengüetas híbridas, una voz + un bordón mudo

NOMENCLATURA

Lengüeta: anche

Cápsula común de ensamblaje de los tubos melódico y no digitable: tête

Tubo de insuflación: porte-vent

Depósito de aire: sac

Mecanismo de insuflación: soufflet

Tubo melódico: cormel, pied

Tubo no digitable mudo: brounsidou, rondinaire

Cápsula de ensamblaje + tubo melódico + tubo no digitable mudo: pied

Ornamentación textil: robe

Instrumento de soplo mecánico desarrollado a finales del siglo XIX por la comunidad auvernesa emigrada a París, aunque originariamente este modelo procede del Macizo Central francés. Se tocaba en los *bal musette* de la capital hasta que fue desplazada por el más pujante acordeón, iniciándose un periodo de decadencia que alcanza hasta mediados del siglo XX. A pesar de su distinta procedencia histórica, el torneado y la estructura de la *cabrette* parisina recuerdan a la *musette* cortesana desarrollada durante los siglos XVII y XVIII, aunque con una diferencia significativa: frente a los dos tubos melódicos de la *musette*, la *cabrette* solo posee uno dispuesto en paralelo a un tubo no digitable sin perforar y, por lo tanto, mudo; esto es debido nuevamente a la proximidad del acordeón, cuya flexibilidad armónica obliga a anular el centro tonal inamovible de la nota pedal. Los intérpretes o *cabretaires* han compensado la falta de notas pedales del instrumento desarrollando una ornamentación muy rica e idiomática, el *picotage*, que hace el sonido de esta gaita fácilmente reconocible al oído.

Al igual que en la *musette*, el suministro de aire se verifica mediante un insuflador mecánico compuesto por dos palas a las que se ha claveteado perimetralmente una pieza de cuero, formando el conjunto una cámara de aire que, al recibir presión del brazo derecho del instrumentista, conduce el aire hacia el depósito flexible de piel de cabra, con el que se conecta mediante un tubo insuflador cubierto con tela brocada. El depósito flexible también va enfundado en brocado provisto de botonadura, la cual permite acceder a la piel, cosida perimetralmente en forma de cuello de cisne.

Esta *cabrette* fue construida por dos artesanos parisinos: René Rouquet, según consta en la inscripción grabada a fuego en el *pied*, y François Hugon, autor del mecanismo de insuflación, como indica una segunda inscripción en su cara externa. Estos artesanos formaron parte del movimiento revivalista que tuvo lugar en París, iniciado con la fundación de la asociación Cabrettes et Cabrettaires en 1956. No consta la fecha de fabricación de esta pieza, aunque ya figura en el catálogo de Rafael Meré (1970).



INVENTARIO: FM002246

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: crabo (también: boudègo)

ÁREA: República Francesa ~ République française [departamentos de Tarn, Hérault ~ Erau, Haute-Garonne ~ Nauta Garona, Aude]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Villardonnel ~ Vilardonèl

AUTOR: Alexandre, Charles

DATACIÓN: 1970-1973

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección estrecha, un solo bordón

(VH) 44 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

NOMENCLATURA (Charles Alexandre, 1977)

Lengüeta: caramelo (sin tudel), unso (con tudel)

Tubo de insuflación: bufet

Depósito de aire: outre, ouiro, embaïsso

Tubo melódico: graïle

Tubo no digitable bajo: boundo

Este aerófono toma nombre o bien del animal del que procede la piel de su depósito de aire (*crabo* significa «cabra» en occitano) o bien del hecho mismo de poseer un depósito (*boudègo* se aplica a los odres de vino). El término más común es el primero, salvo al norte del Aude, donde suele emplearse la segunda fórmula. Según Charles Alexandre, el término *boudègo* se documenta por primera vez referido a este instrumento en el *Ditciounari Moundi* (pág. 42, voz «boudègo»), publicado en 1638 por Jean Dujat (1606-1688).

La *crabo* sobrepasa en dimensiones a cualquiera de las gaitas de Europa occidental, situándose su tubo melódico en torno a los 42 cm y el no digitable en torno a 1 m de longitud. El depósito de aire, contrariamente a lo que suele suceder, incorpora los cuartos traseros de la piel de cabra, incluyendo las cuatro patas y alcanzando, por lo tanto, una capacidad de 40 a 60 litros de aire.

La ornamentación de la *crabo* consiste, por una parte, en molduras torneadas en la madera y anillas de refuerzo insertas en los extremos de los tubos, pudiendo presentarse pintadas en colores vivos; por otra, en tiras de flecos para el tubo no digitable y pompones para el depósito de aire, fijados en los orificios naturales de la piel correspondientes a las cuatro patas.

Su repertorio está formado por marchas lentas empleadas durante el mes de mayo a modo de serenata, marchas de boda, marchas procesionales y bailes, generalmente de parejas enlazadas: *polka* y *mazurka*, que constituyen el grueso de su repertorio, generado en el siglo XX, aunque hay ejemplos más antiguos, como la *bourrée* y la *farandole*.

La *crabo* del museo procede del taller de Charles Alexandre, principal promotor de su recuperación gracias a los trabajos de campo realizados desde 1965, en los que se basa su monográfico *La cornemuse du Languedoc*, publicado en 1977. No se conocen los detalles de la adquisición de esta pieza. No figura en el catálogo de 1970, pero en 1973 Rafael Meré publicó en *El Comercio* un artículo en el que glosa las aportaciones de Charles Alexandre, por lo que presumiblemente el instrumento ya se encontraba en el museo en esa fecha.



INVENTARIO: FM002228

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: veuze (también: vèze, vèse, vesse, vouzille, bouèze, bouzine)

ÁREA: República Francesa ~ République française [Haute Bretagne ~ Haùtt-Bertaèyn ~ Breizh Uhel (Pays Nantais, Marais breton-vendéen)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Nantes ~ Naunnt ~ Naoned

AUTOR: Laurenceau, André

DATACIÓN: 1976

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, un solo bordón

(VH) 43 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

NOMENCLATURA

Depósito de aire: sac, bousine

Tubo melódico: pied

Tubo sonoro no digitable bajo: voezion, vuezon

Veuze (del latín *uesīca*, «vejiga», o quizá del bretón *beuz*, «boj») es un término polisémico utilizado en la Alta Bretaña francesa para designar a la gaita, el harmonio y el acordeón, así como también a algunas danzas en cadena y en cuadrilla. En la tradición oral de Nantes se aplica esta voz a otros aspectos de la vida cotidiana; así, por ejemplo, *veuzer* significa «llorar» y *un veuze* es «un niño llorón»; estas y otras expresiones similares suelen contener un matiz semántico peyorativo referido a un ruido molesto.

La *veuze* se encuadra en el grupo de las gaitas de morfología bajomedieval extendidas por la costa atlántica y el noroeste de la Península Ibérica, siendo su peculiaridad estética más notable el torneado acanalado del pabellón de su tubo melódico, que se repite en los diez ejemplares antiguos conservados (más otros diez fotografiados) y los hace fácilmente reconocibles. Por lo demás, es similar al *binioù kozh* del oeste de Bretaña (cfr. FM002229), aunque suena una octava más grave que este último.

Los últimos intérpretes fueron François-Marie Morenton «Le Rouge de Bréca» (1863-1943) y Jean-Marie Rouaud, fallecido en 1948. A la decadencia de la *veuze* contribuyó la hegemonía del baile de parejas enlazadas, conducido por instrumentos capaces de introducir modulaciones y episodios cromáticos, recursos apenas accesibles para aerófonos con tubos melódicos diatónicos de extensión reducida y escala no temperada, cuyas lengüetas encapsuladas imposibilitan además cualquier dinámica. La sustitución de antiguos instrumentos por otros que asumen además sus funciones musicales ha sido una constante desde la era industrial, resultando el acordeón uno de los preferidos. No obstante y aunque la *veuze* solía tocarse *a solo*, se han documentado parejas de *veuzous* (Marais de la Vendée, Península de Guérande) e incluso conjuntos de *veuze* y acordeón, en un intento de asumir los nuevos repertorios. Las investigaciones etnomusicológicas comenzaron tardíamente, por lo que la técnica interpretativa tradicional de la *veuze* no se ha descrito. El movimiento revivalista bretón ha recurrido al canto popular como fuente para una reconstrucción siempre hipotética.

Esta pieza es réplica de la denominada *veuze Halgand*, localizada en 1942 por Bernard de Parades (1921-2000) y Jacqueline Hautebert (1922-1997). Había pertenecido a Halgand, pescador de Brière que, a principios del siglo XX, amenizaba las bodas y los *pardons* o romerías. La *veuze* no se menciona en el catálogo del museo de 1970, aunque el diario *El Comercio* anuncia el 11 de marzo de 1976 el ingreso de una «gaita bretona en madera de coco», dato que clarifica definitivamente su fecha de ingreso.



INVENTARIO: FM002229

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: biniou kozh (también: biniou bihan, poach-biniou, sac'h-biniou)

ÁREA: República Francesa ~ République française [Basse Bretagne ~ Breizh Izel (departamentos de Morbihan ~ Ar Mor-Bihan, Finistère ~ Penn Ar Bed, Côtes d'Armor ~ Aodoù an Arvor, Ille-et-Vilaine ~ Ilh-ha-Gwilen)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Carhaix ~ Karaez-Plougêr

AUTOR: Guillou, Per (1933-1978)

DATACIÓN: hacia 1970-1973

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, un solo bordón

(VH) 42 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: lañchenn doubl

Lengüeta del tubo no digitable: lañchenn simpl

Cápsula de ensamblaje: kefiou

Tubo de insuflación: sutel

Depósito de aire: sac'h

Tubo melódico: levriad, cornichet, flaouit

Tubo no digitable tenor: korn-boud

Ornamentación textil: goloadur

Biniou kozh significa «gaita antigua» en lengua bretona, expresión alusiva al hecho de que en la Baja Bretaña francesa coexisten dos modelos de gaita: esta, anterior en el tiempo y prácticamente extinta en el siglo XX, y el *biniou nevez* o «gaita nueva», que no es otra que la gaita escocesa, introducida en 1895 por Charles Le Goffic (1863-1932) y adaptada al folklore bretón en el transcurso del XX.

La característica más llamativa del *biniou kozh* es el exiguo tamaño de sus tubos, que determina un registro muy agudo. En cuanto a su origen histórico, su morfología presenta todos los rasgos de las gaitas bajomedievales expandidas por el occidente de Europa, aunque los testimonios conservados en Bretaña no van más allá del siglo XVI y presentan un instrumento similar a la *veuze* de la Alta Bretaña, proponiéndose los inicios del siglo XIX como el momento en el cual se redujo a sus dimensiones actuales.

El *biniou kozh* se toca en pareja con la bombardas según la técnica denominada *kan ha diskann*, que puede traducirse como «llamada y respuesta» o «canto y discanto»: el *biniou*, que suena constantemente en el registro más agudo, propone una melodía y la bombardas, que suena intermitentemente en el registro más grave, la responde. Esta fórmula se emplea en las danzas en línea y circulares bretonas, denominadas *dro* y *an dro*.

El *biniou kozh* del museo está hecho de madera de frutal y muestra una intensa pátina de vejez. Presenta además una decoración realizada mediante incrustaciones de estaño fundido, que cubre todas sus partes de madera, excepto el tubo melódico. No consta su época de fabricación, aunque su constructor ha sido recientemente identificado como Per Guillou, de Carhaix (Bretaña francesa). Su ingreso tuvo lugar hacia 1973, pues, el 15 de abril de ese año, el diario *El Comercio* publicó una entrevista con Rafael Meré, entonces director del museo, con una fotografía en la que el instrumento, no incluido en el catálogo de 1970, ya estaba sin embargo integrado en la exposición.



INVENTARIO: FM010832

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita de fole

ÁREA: España [Zamora (Sanabria, Aliste, Carballada, Tábara, Alba, Valles de Benavente)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta
doble con taladro cónico con agujeros +
un tubo con lengüeta simple con taladro
cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas
encapsuladas, todos los tubos con reserva
elástica de aire

(AG) D.3.2.1.1 cornamusa europea occidental,
familia clásica, puntero cónico de sección
ancha, especies atlánticas, un solo bordón

(VH) 48 MM monomelódica, lengüetas
híbridas, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: palleta, ferrete

Lengüeta del tubo no digitable: pallón, palletón

Cápsula de ensamblaje: empate

Tubo de insuflación: asoplador

Depósito de aire: fole

Tubo melódico: puntera

Tubo no digitable bajo: hornión

Secciones del tubo no digitable bajo: primero,
del medio, tercero

Ornamentación textil: vestido

Gaita de la provincia de Zamora, aunque llegó al museo desde Ermua en lo que debe entenderse como el resultado de la emigración interior española hacia áreas industrializadas, con la consiguiente descontextualización de instrumentos musicales y otros objetos cuya identificación puede llegar a depender del dictamen de un especialista.

Este instrumento está formado por ocho piezas de madera que conforman los tres tubos habituales: insuflador, melódico y no digitable bajo de tres secciones, disponiendo cada tubo de su propia cápsula de ensamblaje o *empate*. Sus dimensiones se corresponden con un timbre agudo o *grillero*, existiendo modelos a los que correspondería un timbre grave o *tumbal*. El tubo melódico o *puntera*, cuyo torneado no coincide con el del resto de las piezas, podría haber sido realizado en la vecina Miranda portuguesa, fenómeno nada sorprendente, dado que los instrumentos de ambos territorios se caracterizan por la escala con los grados III y VII neutros, documentándose además otras *punteras* zamoranas que también manifiestan esta propiedad en los grados II y VI. En cuanto al depósito de aire, se ha obtenido a partir de un neumático, lo que revela que el instrumento aún se utilizaba en las décadas centrales del siglo XX, cuando el caucho sustituyó a la piel en distintos puntos del noroeste peninsular y especialmente en Galicia.

La decoración está realizada a base de molduras torneadas, pero el pabellón del tubo no digitable está historiado con escenas incisas que representan figuras humanas y animales. La pieza presenta una intensa pátina de antigüedad y conserva la mayor parte de sus secciones originales, excepto el insuflador y la primera sección del tubo no digitable, aunque son reposiciones tan antiguas que no disminuyen su valor documental.

La gaita se usó en Zamora para acompañar cortejos cívicos y religiosos (alboradas, rondas, pasacalles, procesiones), misas, danzas de palos, bailes, tonadas populares y cantos relacionados con el trabajo.



INVENTARIO: FM002244

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita de fole

ÁREA: República Portuguesa [región histórica de Trás-os-Montes]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: ¿Freixiosa?

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, un solo bordón

(VH) 48 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: palheta

Lengüeta del tubo no digitable: palhão

Cápsula de ensamblaje: bucha

Tubo de insuflación: assoprete, soprete

Depósito de aire: fole, boto

Tubo melódico: ponteiro, ponteira

Tubo no digitable bajo: ronco, bordão

Secciones del tubo no digitable bajo: ombreira, intermeia, copa

Ornamentación textil: vestimenta (depósito de aire); farrapo (tubo no digitable)

La gaita se tocó en todo Portugal, pudiendo considerarse uno de los principales instrumentos populares durante el siglo XVI, aunque la preferencia de la burguesía por los cordófonos daría lugar a una imitación popular que desencadenó su declive, quedando relegada en el siglo XX a Minho, Trás-os-Montes, Coimbra y Estremadura. En Lisboa se documenta actividad artesanal en torno al instrumento, cabiendo destacar la producción de «Casa Silva». Su morfología concuerda con la del resto de las gaitas del noroeste peninsular y su construcción incluye técnicas de tallado, decoración geométrica y policromía. Desde el punto de vista acústico, puede citarse su tendencia al uso del modo de Re, documentado en los ejemplares más antiguos, uno de los cuales se conserva en el Museo Nacional de Etnología. Con respecto a los territorios vecinos, se aprecian similitudes tímbricas y modales entre las gaitas de Minho y Galicia, aunque difiere la modalidad de los instrumentos de Miranda (Re) y Zamora (La).

En Portugal, la gaita suena en alboradas, danzas de palos y espadas, bailes populares y celebraciones religiosas como la misa del gallo y los festejos navideños. La formación instrumental consiste en un terceto formado por gaita, caja y bombo, recibiendo este conjunto el nombre de *os gaiteiros*; no obstante, en algunas regiones la gaita comparece sola en los *círios* o procesiones.

Aunque se desconoce su lugar exacto de producción, esta pieza llegó a Gijón desde la feligresía de Freixiosa (concejo de Miranda do Douro, distrito de Bragança, región histórica de Trás-os-Montes) y fue una de las primeras que ingresaron en el museo. A pesar de que Rafael Meré la describió en su catálogo de 1970 como «rudimentaria, tosca y mal afinada» y Alfonso García-Oliva insistió en 1992 afirmando que es un «instrumento de apariencia y manufactura muy rústica», lo cierto es que posee un considerable interés documental, puesto que conserva intactas todas sus piezas originales y pertenece a una generación de artesanos anterior a la que promovió la estandarización acústica de numerosos aerófonos europeos de ámbito popular.

Se ha documentado la presencia del Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas durante las fiestas patronales de Gijón de 1956 y 1966, así como también el contacto personal de Rafael Meré con dicha agrupación y su fundador, el etnólogo António Maria Mourinho (1917-1996), los cuales facilitaron al Ayuntamiento de la villa la adquisición del instrumento al gaitero visitante, Alexandre Augusto Feio, «Gaitero da Freixiosa» (1914-1999).



INVENTARIO: FM002220

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana, gaita redonda)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies (Las Regueras ~ Les Regueres)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Las Regueras ~ Les Regueres

AUTOR: Álvarez, Manuel, «Carbayu»

DATACIÓN: hacia 1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, un solo bordón

(VH) 47 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: payuela

Lengüeta del tubo no digitable: payón

Cápsula de ensamblaje: asiento

Tubo de insuflación: soplete

Depósito de aire: fuelle

Tubo melódico: punteru

Tubo no digitable bajo: roncón

Secciones del tubo no digitable bajo: prima, tertia, copa

Ornamentación textil: vistiu (depósito de aire); pezolera (tubo no digitable)

La gaita asturiana se corresponde en su morfología con el modelo bajomedieval del occidente europeo, del que existen varios ejemplos en el noroeste de la Península Ibérica. Sus técnicas y materiales tradicionales de construcción se mantuvieron hasta los años ochenta del siglo XX, momento en el que una nueva generación de fabricantes e intérpretes acometió la revisión del instrumento, introduciendo materiales sintéticos, temperando su afinación y fijando sus tonalidades en Si bemol para la gaita *tumbal* o grave, Do para la *redonda* o intermedia y Re para la *grillera* o aguda, por lo que anteriores tonalidades como Si natural y Do sostenido cayeron en desuso. En cuanto al torneado, este ejemplar presenta el más común en Asturias, caracterizado por la sobriedad de sus líneas (salvo en el tubo insuflador, siempre más recargado que el resto) y por el uso de perfiles fijados en épocas sucesivas, que van desde el medio bocel a la moldura barroca, sintetizando y fijando un modelo que la sociedad asturiana percibe como propio, lo que ha dado lugar a un conservadurismo estético que continúa hasta hoy, así como también a cierta reticencia, en ambientes tradicionalistas, a introducir elementos ajenos a ese modelo.

La gaita ha acompañado a la *asturianada* y ha puesto música a las alboradas, los cortejos cívicos (pasacalles, comparsas de gigantes y cabezudos) y religiosos (procesiones, ofrendas de ramos y comitivas de bodas), así como también a los bailes, asimilando repertorios populares de distintas épocas entre los que predomina el baile de parejas enfrentadas. El acompañante habitual de la gaita ha sido el tambor, constituyendo ambos una de las combinaciones instrumentales más estables que se documentan en Asturias. A lo largo del XX han cobrado auge las grandes formaciones o bandas, hoy integradas por una sección de gaitas que desarrollan distintas voces y otra de percusiones, generalmente caja, timbales y bombo.

Esta gaita perteneció a José Antonio García Suárez, «El Gaiteru de Veriña» (1928-2006), quien, según su propia declaración, la donó al museo en 1966 debido a su registro, demasiado grave para una generación de cantantes tenores que preferían instrumentos más brillantes. La pieza procede del taller de Manuel Álvarez, «Cogollu», uno de los artesanos más apreciados en Asturias. Su producción se sitúa entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, heredando su saber su hijo Antonio Álvarez Vega (1884-1959), conocido por el mismo apodo. Las gaitas de ambos sirvieron de modelo tímbrico y estético para el movimiento renovador de los años ochenta.



INVENTARIO: RDM1160

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1925



INVENTARIO: FM004052

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1930



INVENTARIO: RDM005976

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Villaviciosa

AUTOR: Solares Rivero, Antonio, «Sebrayu»

DATACIÓN: 1930-1940



INVENTARIO: FM010141

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Las Regueras ~ Les Regueres

AUTOR: Álvarez Vega, Antonio, «Cogollu»

DATACIÓN: 1947



INVENTARIO: FM004038

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas de Onís [Margolles]

AUTOR: Remis Vega, José, «Margolles»

DATACIÓN: 1940-1950



INVENTARIO: FM006123

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1960-1970



INVENTARIO: FM011536

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Onís [Benia]

AUTOR: Sánchez Campillo, Manuel

DATACIÓN: 1960-1970



INVENTARIO: FM004056

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: gaita (también: gaita asturiana)

ÁREA: España [Principado de Asturias ~ Principáu d'Asturies]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Colunga

AUTOR: Alonso Cachafeiro, Miguel

DATACIÓN: 1997



INVENTARIO: FM002235

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: gaita (también: gaita galega, gaita de fol)

ÁREA: España [Galicia]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Lugo

AUTOR: Pérez Sánchez, Paulino (1907-h. 1975)

DATACIÓN: 1960-1966

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.2.1.2 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, más de un bordón, en varios asientos, en varias posiciones

(VH) 46 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: palleta

Lengüeta de los tubos no digitables: pallón, palletón

Cápsula de ensamblaje: buxa, asiento

Tubo de insuflación: soplete, soprete

Depósito de aire: fol

Tubo melódico: punteiro

Tubo no digitable tenor: ronqueta

Secciones del tubo no digitable tenor: prima, copa

Tubo no digitable bajo: ronco, roncón, orneón

Secciones del tubo no digitable bajo: prima, tercio, copa

Ornamentación textil: xustillo (depósito de aire); freque, farrapo (tubo no digitable)

Gaita en tonalidad de Si natural trabajada en madera de boj selecta y con anillas de asta, material del que también está íntegramente hecho el tubo insuflador. Presenta dos tubos no digitables, bajo y tenor, este inserto en una cápsula lateral interior que emerge de la abertura de la funda. El depósito de aire es de caucho e incorpora una válvula para desaguar la humedad introducida con el aliento del intérprete.

La gaita gallega suele adscribirse al tipo bajomedieval del occidente europeo, caracterizado por la insuflación directa, el tubo melódico cónico o bocinoide con lengüeta doble y el tubo no digitable cilíndrico con lengüeta simple y registro bajo. A pesar de ser este el modelo más extendido por Galicia, la realidad es más diversa y comprende tubos melódicos cilíndricos de caña o madera con lengüeta simple (idio o heteroglótica), además de elementos renacentistas como la insuflación mecánica y los juegos de tubos no digitables en distintas posiciones y con diferentes funciones armónicas. La mayor variedad se constata en el registro y combinación de estos últimos, que pueden ser de tres clases: *ronco* (sección cilíndrica, lengüeta simple, bajo), *ronqueta* (sección cilíndrica, lengüeta simple, tenor) y *ronquillo* (sección cónica, lengüeta doble, sopranino). Hasta mediados del siglo XX y con distinto grado de vitalidad, dichos tubos se venían agrupando de cinco maneras:

Ronco único en cápsula superior [toda Galicia]

Ronco en cápsula superior y *ronquillo* en cápsula lateral interior [A Coruña, Pontevedra (excepto Baixo Miño), Ourense (O Carballiño)]

Ronco y *ronquillo* en cápsula superior compartida, paralelos [Lugo (Vilalba, Sarria)]

Ronco y *ronqueta* en cápsula superior compartida, divergentes [Pontevedra (Baixo Miño), A Coruña (Noia)]

Ronco en cápsula superior independiente más *ronqueta* y *ronquillo* en cápsula lateral interior compartida, divergentes [A Coruña (Arzúa, Melide)]

A mediados del siglo XX comenzó a extenderse la combinación de *ronco* en cápsula superior y *ronqueta* en cápsula lateral interior por la influencia de Antonio Represas García (Ponteareas), García de Riobó (A Estrada), Faustino Santalices Pérez (Bande) y Paulino Pérez Sánchez (Sarria). Posteriormente, el cambio más significativo ha sido la gaita marcial desarrollada en el ámbito de la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense, que combina *ronco*, *ronqueta* y *ronquilla* en cápsulas superiores independientes.



INVENTARIO: FM011318

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: baghèt

ÁREA: República Italiana ~ Repubblica Italiana
[Lombardía (provincias de Bérgamo ~ Bèrghem y Brescia ~ Brèsa)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Premolo ~ Prémol

AUTOR: Carisio, Pietro (Gandi, 1972)

DATACIÓN: 2016

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.2.2 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies alpinas, más de un bordón

(VH) 66 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: pi-i

Lengüeta de los tubos no digitables: spòlèta

Tubo de insuflación: bochi

Tubo melódico: diana

Depósito de aire: бага

Tubo no digitable tenor: prim orghègn

Tercera sección del tubo no digitable tenor: coppa

Tubo no digitable bajo: second orghègn

Tercera sección del tubo no digitable bajo: coppa

Réplica del *baghèt* tocado por Quirino Picinali, «Manòt» (1880-1962), de Gandino (Bérgamo), cuya única diferencia significativa es que el fabricante ha sustituido el depósito de aire por un material sintético similar a la borra, con el propósito de proporcionarle consistencia y evitar que, al exponerlo, los tubos del instrumento quedaran colgando indebidamente o mal colocados. Dichos tubos aparecen insertos en una funda de piel similar al ante, cosida con bramante en forma de cuello de cisne a lo largo de su perímetro. En esta funda se han practicado cuatro orificios que se corresponden con los tubos que emergen de ella. Tres de estos tubos son sonoros (uno melódico y dos no digitables) y el cuarto, insuflador. Cada uno de ellos está unido al depósito de aire mediante su propia cápsula de ensamblaje, característica común a todos los instrumentos del Appennino italiano, frente a las *zampogne* meridionales, cuyos tubos las comparten.

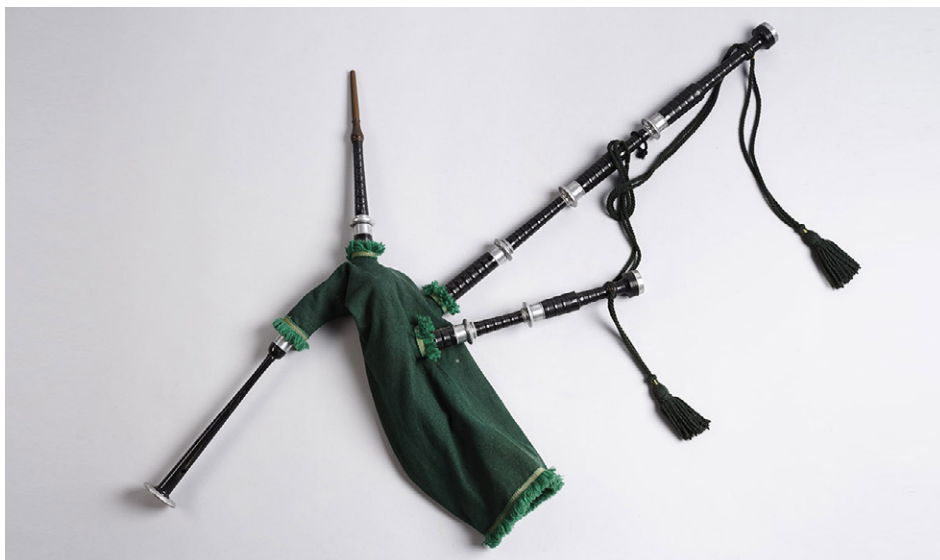
Las partes de este instrumento son los habituales en las gaitas del occidente europeo: tubo de insuflación directa, tubo melódico de sección cónica rematado en pabellón acampanado y provisto de lengüeta doble y, en este caso, un juego de dos tubos no digitables de sección cilíndrica con lengüeta simple, constando el bajo de tres secciones ensambladas mediante espigas y el tenor de dos. La sección tercera del bajo y la segunda del tenor están rematadas con un pabellón aproximadamente esférico, denominándose ambas *coppa*; sin embargo, no consta que las restantes hayan recibido nombre alguno, lo que se explica por la extendida percepción del tubo no digitable como un todo cuyas partes carecen de entidad suficiente para ostentar una denominación propia¹. En el caso del *baghèt*, la obvia analogía del pabellón con el recipiente homónimo ha dado lugar a la adopción de un nombre que también se documenta en varios instrumentos de la Península Ibérica con idéntica morfología².

El *baghèt* se documenta por primera vez en el siglo XIV, siendo sus representaciones más conocidas el fresco de San Buenaventura en la iglesia de Santa María Maggiore, Città Alta (1347), el fresco del castillo de Bianzano (fines del siglo XIV) y la danza macabra de la iglesia de San Vigilio, de Pinzolo (1539). En la tradición posterior ha sido un instrumento de construcción popular y pastoril, generalmente tocado en invierno, época de menos trabajo, hasta la fiesta de la Epifanía. Aunque debió estar extendido por toda la provincia, llegó en uso hasta el siglo XX en solo dos valles: Val Seriana y Val Gandino. Cayó en desuso en los años cincuenta del siglo XX. El último intérprete en activo de la antigua generación fue Giacomo Ruggeri, «Fagòt», de Casnigo (1905-1990), gracias a cuya memoria se logró recuperar su digitación, su estilo y su repertorio.

Este ejemplar fue donado al museo por su fabricante, Pietro Carisio, uno de los artesanos que hoy continúan la corriente revivalista promovida en los años ochenta por Valter Biella y Luciano Carminati, con el antecedente en los setenta de Roberto Leydi (1928-2003).

1. Este fenómeno también se constata en países como Bulgaria (cfr. FM002247 y FM007207) y ciertos territorios de Grecia (FM002232) y Rumanía (FM002236), donde ninguna de las secciones del tubo digitable posee nombre.

2. Cfr. FM004425, FM010832, FM002244, FM002220 y FM002235.



INVENTARIO: FM002238

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: píob mór (también: Irish War Pipe)

ÁREA: Reino Unido ~ United Kingdom [Northern Ireland ~ Tuaisceart Éireann]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Islámica de Pakistán ~ Islāmī Jumhūriya'eh Pākistān [Sialkot]

AUTOR: Isaac Brothers Ltd.

DATACIÓN: 1960-1965

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: ríbheid

Lengüeta de los tubos no digitables: gaothaiche

Cápsula de ensamblaje: stoc

Tubo de insuflación: gaothan, gaothain

Depósito de aire: bag pioba

Tubo melódico: sionnsair

Tubo no digitable (indistintamente): fonn, fuinn

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, más de un bordón en varios asientos y sobre el hombro

(VH) 68 MM monomelódica, lengüetas híbridas, tres voces

En gaélico, la expresión *píob mór* o «gaita grande» hace referencia a un instrumento bélico usado en Irlanda y Escocia que, en su etapa más temprana, incorporaba dos tubos no digitables, alcanzando su actual combinación de dos tenores y un bajo en el siglo XVIII. La documentación irlandesa más temprana data del siglo XVI, habiéndose citado el poema *The Image of Irelande, with a Discoverie of Woodkarne*, de John Derricke (1578-1581), cuya edición de 1581 incluye un grabado que representa una gaita de insuflación directa con dos tubos no digitables de distinta longitud. Esta morfología se confirma en *De Rebus in Hibernia Gestis* (Amberes, 1584), del poeta e historiador irlandés Richard Stanihurst (1547-1618), en el cual se hace expresa referencia a los citados tubos y funciones. En cuanto a la voz *píob*, ya fue utilizada a finales del siglo XVII por Seán Ó Neachtain (h. 1645-1729) en el poema *Dha fhear dhéag is píobaire* (*Doce hombres y un gaitero*), que describe al padre Pierce como *píobaire an mhála shramaigh* o «gaitero de fuelle baboso».

Ningún ejemplar original de este instrumento se ha conservado en Irlanda. La actual *Irish War Pipe* es, en realidad, la adaptación de la gaita escocesa, que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX, en coincidencia con el florecimiento del nacionalismo irlandés. Su adopción fue promovida por Henry Grattan Flood, quien, inspirándose en la evidencia histórica conservada y sin piezas originales a las que acudir, tomó como modelo la gaita escocesa, a la que hizo retirar uno de sus tubos no digitables tenores. Desde entonces, la *Irish War Pipe* ha experimentado auge tanto en los ámbitos civil y militar, siendo utilizada por el regimiento de infantería Royal Irish Rifles hasta los años sesenta del siglo XX.

Existe además otro modelo de gaita irlandesa de soplo directo, la *Brian Boru Bagpipe*, diseñada en Londres en 1908 por el fabricante Henry Starck, quien, inspirándose igualmente en la gaita escocesa, introdujo juegos de tres y cuatro llaves en el tubo melódico para aumentar su extensión. Hoy, al igual que ha sucedido en la Bretaña francesa, el modelo escocés de tres tubos no digitables y tubo melódico con digitación semicerrada ha vuelto a imponerse en las bandas de gaitas civiles y militares de Irlanda, existiendo un única banda que conserva la *Brian Boru*: la Ballygowan Pipe Band, fundada en 1946.

Esta pieza ha sido fabricada en Sialkot (Pakistán) por la firma Isaac Brothers. Forma parte de la colección inicial del museo, siendo fotografiada en su acto inaugural, que tuvo lugar el 29 de junio de 1966.



INVENTARIO: FM002239

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: piob mór (también: Great Highland Bagpipe)

ÁREA: Reino Unido ~ United Kingdom [Scottish Highlands ~ A' Ghàidhealtachd]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Islámica de Pakistán ~ Islāmī Jumhūriya'eh Pākistān [Sialkot]

AUTOR: Isaac Brothers Ltd.

DATACIÓN: 1960-1965

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: ribheid shionnsair

Lengüeta de los tubos no digitables: gaothaiche

Cápsula de ensamblaje: stoc

Tubo de insuflación: gaothaire

Depósito de aire: màl

Tubo melódico: sionnsar

Tubo no digitable tenor: dos mheadhon

Tubo no digitable bajo: dos mór

Ornamentación textil: còmhach na pioba

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, más de un bordón en varios asientos y sobre el hombro

(VH) 68 MM monomelódica, lengüetas híbridas, cuatro voces

Según Francis M. Collinson (*The Bagpipe*, 1975), el primer escrito escocés que menciona un aerófono con depósito flexible de aire data de 1396, año en que tuvo lugar la Batalla de los Clanes (North Inch, Perth). La iconografía medieval escocesa coincide con la del resto de Europa en representar un único tubo no digitable bajo. Sobre su desenvolvimiento posterior existen dudas. Los instrumentos de dos tubos no digitables se utilizaron hasta al menos 1821; de hecho, en Glasgow, Edimburgo e Inverness se conservan ejemplares anteriores a esta fecha con dos posibles combinaciones: bajo + tenor y tenor + tenor. La teoría más extendida es que la combinación de bajo + dos tenores data del siglo XVIII. En cuanto al tubo melódico, dispone de una extensión de una octava más una nota subtonica, y su afinación ha fluctuado entre La y Si bemol; en cualquier caso, su escala reproduce el modo VII o mixolidio, es decir, mayor con el VII grado disminuido. A pesar de la hegemonía del temperamento igual y su influencia sobre las gaitas del occidente europeo desde el siglo XX, Escocia no ha abandonado este modo medieval ni ha temperado sus grados.

La gaita escocesa se ha desenvuelto en dos ámbitos, civil y militar, siendo este último el más conocido. Su repertorio se divide en *ceòl mór* o «gran repertorio» y *ceòl beag* o «repertorio ligero». El *ceòl mór* o *piobaireachd* comprende lo que se considera música clásica para la gaita, la más antigua en el tiempo; se trata del un género solista y virtuosístico que se construye sobre un tema lento, el *urlár*, sobre el cual se desarrollan hasta dieciocho variaciones basadas en *clusters* de notas ornamentales de complejidad creciente, exigiendo del intérprete notable técnica y memoria. En cuanto al *ceòl beag*, está integrado por aires bailables de distinta procedencia aclimatados al instrumento, siendo los más comunes el *Strathspey*, el *Reel* y la *jiga*. Las bandas, especializadas en desfiles, emplean habitualmente este último repertorio, incluyendo además la marcha y el *Hornpipe*.

La política colonial británica ha expandido la gaita escocesa por todo el territorio imperial, manteniendo su forma original o dando lugar a hibridaciones como el *mashak* de la India, que según Baines se genera por imitación, añadiendo tubos no digitables a anteriores instrumentos locales de lengüeta simple. No obstante, en la India y Pakistán continúan produciéndose instrumentos de morfología netamente escocesa, como la pieza que nos ocupa. Esta, al igual que la *Irish War Pipes* (FM002238), fue adquirida a la firma pakistaní Isaac Brothers, ingresando en el museo en 1966 y quedando expuesta desde el mismo día de su inauguración.



INVENTARIO: FM002240

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: binioù bras

ÁREA: República Francesa ~ République française [Basse Bretagne ~ Breizh Izel]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Nantes ~ Naoned

AUTOR: Laurenceau, André

DATACIÓN: 1969

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.2.1.2.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, más de un bordón en varios asientos y sobre el hombro

(VH) 67 MM monomelódica, lengüetas híbridas, cuatro voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: lañchenn doubl

Lengüeta de los tubos no digitables: lañchenn simpl

Cápsula de ensamblaje: kefiou

Tubo de insuflación: sutel

Depósito de aire: sac'h

Tubo melódico: levriad

Tubo no digitable tenor: korn-tenor

Tubo no digitable bajo: korn-boud

Ornamentación textil: goloadur (depósito de aire); kordaoenn (tubos no digitables)

La gaita escocesa o *Great Highland Bagpipe* fue introducida en la Bretaña francesa ya a finales del siglo XIX, siendo elegida como pilar de la renovación de la música tradicional bretona por las asociaciones Kenvreuzezh ar Viniaouerien (1931) y Bodadeg ar Sonerion (1943), para desempeñar un papel hegemónico en los *bagadoù* o bandas de gaitas desde 1950. En aquel tiempo, la *Great Highland Bagpipe* fue adaptada a la tradicional digitación abierta bretona por dos artesanos relacionados con las citadas asociaciones: Hervé Le Menn (1899-1973) y Dorig Le Voyer (1914-1987). El primer modelo específicamente bretón, con solo dos tubos no digitables, fue rebautizado por la Kenvreuzezh ar Viniaouerien como *binioù nevez* o «gaita nueva», pasando a denominarse *binioù bras* o «gaita grande» por influencia de Bodadeg ar Sonerion, entorno en el que Dorig Le Voyer estableció, en la práctica, las directrices técnicas del instrumento, que recuperó así el segundo tubo no digitable tenor. Desde los años sesenta, en los *bagadoù* se ha regresado a la digitación original escocesa, semicerrada, aunque los nuevos instrumentos siguen fabricándose en Bretaña. Hoy, su denominación más común es *binioù bras*.

Los *bagadoù* bretones (singular, *bagad*) participan en desfiles y paradas, estando presentes tanto en el ámbito militar como civil. En general, su estética está definida desde este particular uso y posee un decidido aire marcial, aunque estas formaciones incorporan una sección de bombardas que reproduce el antiguo esquema de pregunta - respuesta heredado de la tradición bretona, siendo el precursor de esta corriente Polig Montjarret en 1947. Por lo demás, algunos *bagadoù* incorporan actualmente instrumentos variados y se mueven en una línea más abierta que admite elementos procedentes del jazz, el rock y las músicas del mundo.

La pieza del museo fue fabricada hacia 1969 por André Laurenceau (Nantes), que vendía sus instrumentos bajo la marca «Lanig» en una tienda de su propiedad. Se reseña en el catálogo de 1970, aunque la fotografía que la acompaña no se corresponde con ella. Está hecha de palosanto y anillada con metal y marfil sintético.

GAITAS BARROCAS Y SUS DERIVADOS

Las gaitas del grupo E se caracterizan, más que por una nueva morfología, por la mayor sofisticación de la tecnología empleada en la producción de elementos preexistentes, materializada en el estrechamiento de las secciones internas para reducir el volumen sonoro, la adición de llaves para aumentar el número de notas, la incorporación de mecanismos que permiten modificar el tono de los tubos no digitables a fin de tocar en distintas tonalidades y el uso del soplo mecánico para estabilizar la afinación. Todo ello nos remite a un ámbito de uso mayoritariamente cortesano y burgués.

Las gaitas que incorporan todas o parte de las características referidas ponen en crisis la idea de un instrumento pastoril, ampliamente difundida en el ámbito cristiano desde el siglo XIII, al haberse introducido el instrumento en la iconografía de la Adoración y la Anunciación como atributo característico del personaje del pastor. Esta visión amable se reforzó a partir del siglo XIX en un contexto romántico de construcción identitaria de algunos pueblos europeos que conservaban la gaita en su tradición musical y encontraban en ella un marcador étnico de primer orden. Frente a esta percepción, que pone todo el énfasis en la cultura material e inmaterial del campesinado, la evidencia histórica nos habla del desarrollo paralelo de instrumentos sofisticados ya en épocas relativamente tempranas y ámbitos urbanos.

Desde el Renacimiento, se constata en las representaciones artísticas de la gaita una tendencia a la reducción del tamaño de sus tubos sonoros y al uso de combinaciones de tubos con distintas funciones. Los ejemplos mejor documentados son la *sordellina* y el *phagotum*. La *sordellina* era un instrumento napolitano de origen popular que en el siglo XVI fue introducido en ambientes aristocráticos, siendo construido por *luthiers* profesionales que desarrollaron un complejo aerófono de soplo mecánico con varios tubos melódicos cilíndricos de lengüeta doble y capacitado para tocar música polifónica. No se conservan ejemplares originales, pero sí representaciones pictóricas y literarias, así como el tratado monográfico *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*

de Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1666) y la prolija descripción contenida en *Harmonia Universalis* de Marin Mersenne (1588-1648). El *phagotum*, inventado por Afranio degli Albonesi (1489-1565), era también un instrumento de soplo mecánico provisto de dos tubos melódicos con lengüetas metálicas y llaves, del que consta que sonó en una velada musical ofrecida en 1532 por el duque de Ferrara.

En cuanto a Francia, desde el siglo XVII se cultivaron en ambientes cortesanos las denominadas *cornemuses à miroirs*, posiblemente relacionadas en su origen con la *sordellina* y el *phagotum*, cuyos modelos más tempranos incorporan el soplo mecánico y los juegos de tubos no digitables; su decadencia en la corte, en torno a 1670, daría lugar al posterior desarrollo de varios instrumentos de ámbito popular en el Lemosín. No obstante, el caso más notorio es el de la *musette*, que simbolizó el gusto por lo popular de la aristocracia de su tiempo. Desarrollada en los siglos XVII y XVIII por las dinastías Hotteterre y Chédeville, la *musette* fue introducida entre los instrumentos de cámara, dando lugar a una notable literatura musical que se prolongó hasta vísperas de la Revolución de 1789.

Según Baines, la refinada tecnología de la *musette* era conocida en el Reino Unido desde finales del siglo XVII, expandiéndose en torno a la frontera entre Escocia e Inglaterra las denominadas *Border Pipes*, nuevamente con soplo mecánico y juegos de tubos no digitables. Otros ejemplos son la *Uilleann Pipes* irlandesa que, desde la segunda mitad del siglo XVIII, incorporó además tubos semimelódicos obturados y manejados con llaves (*regulators*), y la *Pastoral Bagpipe* escocesa, de la que quedan referencias literarias en dramas musicales de tema pastoril, como *The Gentle Shepherd* de Allam Ramsay (1686-1758) y *The Beggar's Opera* de John Gay (1685-1732).

Aparte de las ya mencionadas, algunas otras gaitas del continente incorporan el soplo mecánico al menos desde el siglo XVIII, conservándose ejemplos en las tradiciones de Galicia, Polonia, Chequia, Eslovaquia, Hungría, Croacia y Serbia.



INVENTARIO: FM002272

LOCALIZACIÓN: sala I

NOMBRE: Lowland Pipe (también: Border Pipe)

ÁREA: Reino Unido ~ United Kingdom [Scottish Lowlands ~ A' Ghalldachd]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Stirling ~ Struighlea

AUTOR: Anderson, James

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) E.2.1.2 cornamusa barroca, bordones torneados convencionalmente, puntero de sección cónica, sin bajos reguladores /

D.3.2.1.2.2.2 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección ancha, especies atlánticas, con más de un bordón en un asiento, en otras posiciones

(VH) 69 MM monomelódica, lengüetas híbridas, cuatro voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: ribheid

Lengüeta de los tubos no digitables: ribheid, ribheid-dhois

Cápsula de ensamblaje: stoc

Mecanismo de insuflación: sionnach

Depósito de aire: màla

Tubo de insuflación: gaiothaire

Tubo melódico: seannsair, feadan

Tubo no digitable tenor: dos

Tubo no digitable bajo: dos mòr

Ornamentación textil: còmdach

Entre mediados del siglo XVIII y comienzos del XX era común en las Tierras Bajas de Escocia el uso de gaitas de soplo mecánico, también empleadas en el norte de Inglaterra, concretamente en los condados de Tyne and Wear y Northumberland, este último fronterizo con Escocia. En ese territorio existen actualmente cuatro modelos de gaita: *Lowland Pipe* y *Northumberland Half-Long Pipe*, ambas con tubo melódico de sección cónica; y *Scottish Smallpipe* y *Northumberland Smallpipe*, ambas con tubo melódico de sección cilíndrica. Todas ellas son de soplo mecánico y poseen varios tubos no digitables horizontales en distintos tonos e insertos en una cápsula de ensamblaje común.

Específicamente escocesas son la *Scottish Smallpipe* y la *Lowland Pipe*, diferenciadas por el taladro interno del tubo melódico y, en consecuencia, por su volumen sonoro. El ejemplar del museo pertenece a la segunda tipología. Ambos instrumentos suelen confundirse porque, aunque el tubo melódico de la *Scottish Smallpipe* es de sección cilíndrica, suele rematar en forma levemente acampanada, lo que produce sensación de conicidad.

La *Lowland Pipe* del museo fue construida en 1991 por James Anderson. Posee tres tubos no digitables afinados en Si bemol que siguen el esquema de afinación propio de la gaita de las Highlands, es decir, bajo - tenor - tenor.



INVENTARIO: FM002268

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: Northumbrian Smallpipe

ÁREA: Reino Unido ~ United Kingdom
[Inglaterra ~ England (condados de Tyne and Wear y Northumberland)]

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Hartlepool

AUTOR: McQuade, Dave

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.111.2-71+422.22-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cilíndrico con agujeros tapados con llaves + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) E.2.2.2.2 cornamusa barroca con bordones torneados convencionalmente, puntero de sección cilíndrica, soplo mecánico, puntero cerrado

(VH) 75 MM monomelódica, lengüetas híbridas, cuatro voces

NOMENCLATURA

Lengüeta: reed

Cápsula de ensamblaje: stock

Mecanismo de insuflación: bellows

Tubo de insuflación: blowpipe

Depósito de aire: bag

Tubo melódico: chanter

Tubo no digitable tenor: tenor drone

Tubo no digitable alto: alto drone

Tubo no digitable barítono: baritone drone

Tubo no digitable bajo: bass drone

Válvula oclusora de los tubos no digitables: stopper, plunger

Ornamentación textil: bag cover

Se conoce como *Northumbrian Smallpipe* una gaita empleada en los condados británicos de Northumberland y Tyne and Wear. Es uno de los cuatro modelos localizados en el territorio fronterizo entre Escocia e Inglaterra, denominados en su conjunto *Caul Win' Pipes* («gaitas de aire frío») y *Border Pipes* o «gaitas fronterizas».

La *Northumbrian Smallpipe* posee un tubo melódico cilíndrico ocluido, provisto de un número variable de llaves (el estándar es de siete) que puede producir hasta dos octavas completas y se toca con digitación completamente cerrada, es decir, destapando solo un orificio cada vez y manteniendo tapados los restantes. Dispone además de cuatro tubos no digitables provistos de sendas válvulas de pistón para activarlos o silenciarlos, siendo posible además elevar un tono la nota que producen mediante unos orificios que pueden taparse o destaparse a voluntad mediante un sistema de anillas giratorias. Por lo general, los tubos no digitables afinan en la secuencia tónica - quinta - octava de la tónica, permaneciendo el cuarto en silencio.

Las gaitas de soplo mecánico se documentan por primera vez en el territorio descrito hacia 1695; concretamente en el *James Talbot's Manuscript* (Christ Church Library Music, Oxford, MS1187), que contiene descripciones de los instrumentos musicales de la época. Por aquel entonces, su tubo melódico carecía de llaves y sus tres tubos no digitables afinaban en Sol - Re - Sol. De entre 1733 y 1738 datan también las primeras partituras conservadas, que figuran en el *William Dixon's Manuscript* (A. K. Bell Library, Perth, Escocia).



INVENTARIO: FM002269

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: píobaí uilleann (también: Uilleann Pipes)

ÁREA: República de Irlanda ~ Saorstát Éireann

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Isle of Man ~ Ellan Vannin

AUTOR: Jerry, Colin (1936-2008)

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.122-71+422.22-5-62 aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros tapados con llaves + un juego de tubos con lengüeta simple con taladro cilíndrico, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) E.2.1.1 cornamusa barroca, bordones torneados convencionalmente, puntero de sección cónica, bajos reguladores / D.3.1.2.2.2 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección estrecha, más de un bordón en un solo asiento y en otras posiciones

(VH) 111 MSM mono y semimelódica, lengüetas híbridas, siete voces

NOMENCLATURA

Lengüeta del tubo melódico: feag seamsúir

Lengüeta de los tubos no digitables: feag dois

Cápsula de ensamblaje: stoc gaothaire

Tubo de insuflación: gaothaire

Mecanismo de insuflación: boilg

Depósito de aire: málá

Tubo melódico: seamsúir

Tubo semimelódico tenor: rialtán teanóir

Tubo semimelódico barítono: rialtán baratóin

Tubo semimelódico bajo: rialtán doird

Tubo no digitable tenor: dos teanóir

Tubo no digitable barítono: dos baratóin

Tubo no digitable bajo: dos doird

Ornamentación textil: clúdach

La *Uilleann Pipe* (generalmente, en su denominación se emplea el plural *Uilleann Pipes*) es, junto con la *musette* francesa, una de las gaitas formalmente más sofisticadas y que entrañan mayor dificultad interpretativa. Exige notable coordinación al músico, que debe manejar un mecanismo de insuflación para alimentar el depósito de aire, digitar el tubo melódico (cuyo extremo inferior debe estar apoyado en la rodilla para evitar que salga el aire por él, salvo si desea obtener ciertas notas) y accionar con la muñeca derecha las llaves de los tres reguladores o tubos semimelódicos de sección cónica, que le permiten formar acordes mientras está tocando. Este instrumento posee además tres tubos no digitables: bajo, barítono y tenor, sumando en total siete voces. Su complejidad es tal que los aprendices utilizan modelos simplificados para iniciarse en su técnica.

La expresión *Uilleann Pipe*, con la que hoy se conoce este instrumento, procede del gaélico irlandés *Píobaí Uilleann* o «gaita de codo», en referencia a la manera de suministrar aire con el mecanismo insuflador, que se ciñe con una correa al antebrazo derecho.

A pesar de que hay documentación anterior sobre el uso de la gaita en Irlanda, la *Uilleann Pipe* de soplo mecánico solo empieza a desarrollarse desde comienzos del siglo XVIII; de hecho, entre las primeras denominaciones para este modelo barroco de gaita se documenta hacia 1740 *New Bagpipe* o «gaita nueva». El ejemplar más antiguo que se conserva data de la segunda mitad del XVIII y es más sencillo en su construcción que las posteriores *Uilleann Pipes*.



INVENTARIO: FM002270

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: musette

ÁREA (siglos XVII-XVIII): República Francesa ~ République française

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Parthenay

AUTOR: Coudignac, Daniel

DATACIÓN: 1991

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.121-71+422.121-72-5-62
aerófono de lengüeta, un juego de tubos con lengüeta doble con taladro cilíndrico con agujeros tapados con llaves + un juego de tubos con lengüeta doble con taladro cilíndrico con agujeros tapados con correderas, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) E.1.2.1 cornamusa barroca con bordones dentro de un cilindro, con puntero de sección cilíndrica compuesto

(VH) 141 BM bmelódica, lengüetas dobles, siete voces

NOMENCLATURA (Jacques Hotteterre, 1738)

Lengüeta: anche

Cápsula de ensamblaje: boîte

Tubo de insuflación: porte-vent

Mecanismo de insuflación: soufflet

Depósito de aire: peau

Tubo melódico, mano derecha: grand chalumeau

Tubo melódico, mano izquierda: petit chalumeau

Tubo no digitable: bourdon

Mecanismo obturador del tubo no digitable: layette

Ornamentación textil: couverture

La *musette* es un instrumento de reseñable dificultad, no solo por su compleja estructura y notables posibilidades técnicas, sino también por la rica y exigente literatura musical escrita para ella en el siglo XVIII. Desarrollada en Francia por dos familias punteras de artesanos, los Chédeville y los Hotteterre, la *musette* es una sofisticada versión del instrumento «pastoril» por excelencia, la gaita, para la interpretación de música orquestal, de cámara y divertimentos instrumentales o vocales, figurando en la Ópera de París, en los salones aristocráticos y burgueses y en las fiestas campestres de la élite social del momento.

Su decadencia se inicia en vísperas de la Revolución de 1789, cayendo en completo desuso. Hoy, instrumentistas dedicados a la reconstrucción histórica de la música barroca han vuelto a hacerla sonar, rescatando un repertorio musical olvidado durante siglos o, como mucho, interpretado con otros instrumentos de similar tesitura.

La *musette*, alimentada por insuflación mecánica, posee dos tubos melódicos provistos de llaves que permiten ejecutar juegos polifónicos. Posee además un número variable de tubos no digitables perforados en un único cilindro de madera o marfil, que pueden activarse o silenciarse mediante un mecanismo de obturadores correderos o *layettes*; el modelo más común de *musette* del siglo XVIII incorporaba cinco. Todas las lengüetas de la *musette* son dobles, incluso las de los tubos no digitables.

Esta pieza, afinada en Sol-Do y realizada en ébano y hueso, es copia de un ejemplar original del *luthier*, oboísta y musetista Nicolas Chédeville (1705-1782), uno de los principales impulsores de este instrumento, dejando huella además en el campo de la composición al haber recibido en 1739 el privilegio real que le autorizaba a adaptar a la *musette* obras italianas, alcanzando gran difusión sus versiones de las composiciones de Antonio Vivaldi *Il pastor Fido* (RV 54-59) y *Le quattro stagioni* (op. 8, RV 269, 315, 293 y 297).

RECONSTRUCCIONES

En el siglo XX se inicia en Europa un movimiento musical de carácter historicista cuyo propósito es la interpretación de las obras musicales con arreglo al estilo y la sonoridad de su época de producción, siendo una de sus pioneras la pianista polaca Wanda Landowska (1879-1959), para quien la firma Pleyel fabricó un clavecín que estrenaría en 1912 y habría de sustituir al piano en su interpretación de la obra para tecla de autores como Bach y Couperin. Los principales recursos empleados por los intérpretes adscritos a este movimiento son el estudio de las partituras originales a la luz de los textos teóricos de su tiempo y la rehabilitación de instrumentos históricos, recurriéndose también a la reconstrucción de aquellos que se extinguieron por completo y de los que solo quedan representaciones artísticas y referencias textuales más o menos detalladas.

La gaita, mayoritaria pero no exclusivamente vinculada con las tradiciones musicales populares, ha interesado a esta corriente que, para fundamentar sus reconstrucciones, ha recurrido a los escasos ejemplares conservados y, sobre todo, a las artes medieval,

renacentista y barroca, donde aparece con relativa frecuencia. Códices iluminados, tallas, esculturas y cuadros debidos a distintas escuelas pictóricas (entre las que cabría destacar a la flamenca) han servido de modelo para recrear instrumentos que han venido a incrementar la de por sí amplia oferta de gaitas con la que cuenta Europa, siendo hoy habituales en salas de conciertos, producciones cinematográficas e incluso eventos multitudinarios como mercados de ambientación medieval y dramatizaciones al aire libre.

La exposición de la colección de gaitas del mundo concluye con una unidad temática dedicada a las reconstrucciones historicistas y ubicada en la sala II del museo. De acuerdo con sus propiedades morfológicas y su distribución geográfica, las piezas que conforman dicha unidad podrían haberse integrado en el recorrido expositivo, entremezclándose con otras afines, pero la pervivencia de estas últimas en las distintas tradiciones locales, característica que los instrumentos reconstruidos no comparten, hace más aconsejable exponerlos en un apartado específico.



INVENTARIO: FM002277

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: baggepipe (*Account of the Expenses of Eleanor, Sister of Edward III*, h. 1332) baygpipe (*Catholicon Anglicum*, 1475) / Leicestershire Smallpipe (actual)

ÁREA: Europa occidental

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Peebles ~ Na Pùballan

AUTOR: Goodacre, Julian

DATACIÓN: 1992-1995

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112-7+422.211.1-5-62
aerófono de lengüeta, un tubo con lengüeta doble con taladro cónico con agujeros + un tubo con lengüeta simple con taladro cilíndrico sin agujeros, todas las lengüetas encapsuladas, todos los tubos con reserva elástica de aire

(AG) D.3.1.1 cornamusa europea occidental, familia clásica, puntero cónico de sección estrecha, un solo bordón

(VH) 53 MM monomelódica, lengüetas híbridas, dos voces

Reconstrucción de un modelo de gaita frecuentemente representado en los siglos XIV y XV. Todas las piezas de madera están torneadas en tejo y los tubos sonoros se rematan con pabellones acampanados, como se observa en parte de las representaciones icónicas de gaitas realizadas en el citado periodo, aunque en este caso los pabellones son mucho más grandes y abiertos, lo que sugiere que una de las fuentes específicamente empleadas para esta reconstrucción haya podido ser el manuscrito Ellesmere (EL 26 C9, Huntington Library, California), que contiene *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer (h. 1343-1400), donde el instrumento aparece en manos del molinero. El tubo melódico es de sección cónica estrecha y lengüeta doble; el tubo de acompañamiento se divide en dos secciones y está provisto de lengüeta simple. El depósito de aire es de cuero teñido de color granate y cosido perimetralmente en forma de cuello de cisne.

A pesar que la gaita es percibida en el Reino Unido como un instrumento propio de las tierras del norte, la evidencia histórica indica que también se utilizó en Inglaterra desde la Baja Edad Media. Su declive se inició en el siglo XVI, restringiéndose su ámbito de uso al condado de Northumberland y falleciendo hacia 1850 el último intérprete tradicional, John Hunsley (Manton, North Lincolnshire). El movimiento revivalista de los años ochenta del siglo XX estuvo conectado con el grupo Blowzabella, cuyos fundadores, William O'Toole y Jonathan Swayne, estudiaban técnicas de luthería en el London College of Furniture. Tomando como modelo textos y representaciones artísticas, se han venido reconstruyendo desde entonces las gaitas documentadas en territorio inglés, para las que se han ofrecido distintas soluciones en lo que a afinaciones y número de tubos sonoros se refiere.

La pieza procede del taller de Julian Goodacre en Peebles (Escocia), quien emplea la denominación *Leicestershire Smallpipe*. Según su propia declaración, sus reconstrucciones son una síntesis desarrollada desde los años ochenta del siglo XX a partir de las fuentes mencionadas. En este caso específico, propone una afinación en Re, un tubo melódico de nueve notas con digitación semicerrada y un tubo no digitable afinado una octava por debajo de la tónica del tubo melódico.



INVENTARIO: FM002234

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: bagpipe

ÁREA: Europa occidental

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Londres ~ London

AUTOR: Robert, Donovan Thomas (1938-1993)

DATACIÓN: hacia 1970

FUENTE: iconografía bajomedieval



INVENTARIO: FM011671

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: dudy

ÁREA: Europa occidental

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cantabria

AUTOR: García-Oliva Mascarós, Alfonso

DATACIÓN: hacia 1990

FUENTE: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*



INVENTARIO: FM002225

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: doedelzak

ÁREA: Europa occidental

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Bélgica ~ België ~ Belgique

AUTOR: Laudy, Jacques (1907-1993)

DATACIÓN: hacia 1965

FUENTE: pintura flamenca, siglos XVI-XVII



INVENTARIO: FM002237

LOCALIZACIÓN: sala II

NOMBRE: bagpipe

ÁREA: Europa occidental

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Londres ~ London

AUTOR: Robert, Donovan Thomas (1938-1993)

DATACIÓN: hacia 1970

FUENTE: óleo s.f. de Abraham Bloemaert (1564-1651)

LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS TRADICIONALES ASTURIANOS



La música y la danza son actividades que implican a todas las capas sociales, aunque hasta bien entrado el siglo XX venían siendo contempladas con recelo; tanto por la Iglesia, que veía en sus manifestaciones profanas una excusa para la relajación de las costumbres, como por las autoridades civiles, temerosas del desorden. Estas objeciones, materializadas en reglamentos y escritos morales, junto con la general precariedad de las condiciones de vida, contribuyeron a restringirlas a ocasiones de cierta excepcionalidad, siendo objeto de una severa crítica por parte de Jovellanos en su *Memoria sobre las diversiones públicas* (1796):

Los nuestros se juntan a divertirse en las romerías y allí es donde los reglamentos de policía los siguen e importunan. Se ha prohibido en ellas el uso de los palos, que hace aquí necesarios, más que la defensa, la fragosidad del país; se han vedado las danzas de hombres; se ha hecho cesar a media tarde las de mujeres y finalmente se obliga a disolver antes de la oración las romerías, que son la única diversión de estos laboriosos e inocentes pueblos. ¿Cómo es posible que estén bien hallados y contentos con tan molesta policía?

No obstante el juicio de Jovellanos, la administración borbónica ya había adoptado al respecto algunas medidas laxistas, como la apertura de bailes públicos a instancias del conde de Aranda (1775), lo que daría lugar a una época de cierta prosperidad, marcada por la convivencia e incluso hibridación de los géneros nacionales entonces al uso (seguidilla, fandango, bolero) con otros foráneos que habían comenzado a introducirse desde principios del siglo XVIII (contradanza francesa). A lo largo del XIX, las clases acomodadas fueron desarrollando su vida musical a través de teatros, cafés cantantes y salones burgueses, donde continuaron recibiendo las corrientes musicales europeas y especialmente los bailes a la moda, que alcanzarían a las clases populares. La música, en efecto, estaba estrechamente relacionada con la danza, predilecta de los españoles, como señaló Joseph Townsend (1739-1816) en *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, donde afirmaba que la ópera no podría prosperar en España, porque sus clases altas eran «muy cerradas, salvo cuando acuden a los bailes». En Asturias, la documentación sobre los hábitos musicales es escasa hasta el siglo XVIII, época de la que datan relatos como el que el mismo Townsend ofrece sobre un baile de sociedad en Avilés:

El personaje principal de la villa organiza los bailes, y es tal la sencillez que reina en en esta apartada provincia, que se permite a los sirvientes y campesinos agruparse a la entrada del salón para ver el baile. Los bailes más usados son el inglés, el minué, la contradanza; pero algunas veces bailan el cotillón y, al terminar la velada, el fandango.

La escasa actividad musical de las clases populares asturianas se vinculaba con el culto religioso (en la fiesta patronal y otros eventos relativos al ciclo litúrgico), con ciertos ritos de paso (entrada en quintas, matrimonio, muerte) e incluso con el trabajo (crianza de niños, canciones rítmicas en trabajos repetitivos, labores comunitarias). Hay, por ejemplo,

documentación sobre el uso de la gaita en ritos funerarios, como la cuenta de una misa de cabo de año cantada con gaita en 1811 en memoria de Juan Pérez Bermúdez, vecino de La Castañal, en la parroquia de Cordobero de Pravia:

Nota de lo que sumó la cuenta de la misa cantada de Nuestra Señora del Carmen, dicha el día 20 de septiembre con nueve señores sacerdotes, incluso el párroco de Cordobero y gaitero y cera, media libra que dejó prevenida por su testamento Juan Pérez Bermúdez, vecino que fue del lugar de la Castañal y de esta parroquia de Folgueras. Dicha misa fue dejada por Juan Bermúdez y Pérez en su testamento y celebrada en dicha parroquia de Cordobero delante [de] la misma imagen del Carmen, según lo dejó el difunto prevenido, y llevó el señor cura de Cordobero ocho reales, 8; pitanzas, los ocho a siete reales, 56; y gaitero ocho reales, 8; cera 9 reales, 9; toda suman 81 reales. Y, por ser verdad, lo firmo en la Rectoral de Cordobero a 20 de septiembre del mismo día que se celebró del año de 1811. Benito Suárez de Soto.

La transmisión oral, que ha prolongado el uso de antiguas melodías, y la pérdida de la noción de su autor, que ha convertido a los transmisores en depositarios y custodios, han dado lugar a una percepción patrimonial de estos materiales sonoros en un contexto de pensamiento romántico aún vigente. Lo que llamamos «música tradicional» es el resultado de la acumulación histórica de cantos, danzas y géneros musicales de distintas épocas, resultando una síntesis que hoy se categoriza como patrimonio cultural y es objeto de protección en la legislación vigente.

Los instrumentos musicales forman parte de esta herencia. Eran producidos por artesanos locales con distinto grado de especialización, aunque algunos los construían los propios intérpretes, generalmente niños que se divertían con flautas de corteza y otros materiales fáciles de obtener y transformar. Desde mediados del siglo XIX y con los bailes de parejas enlazadas (vals, polka, pasodoble), fueron introduciéndose en Asturias instrumentos de factura industrial que, como el acordeón, asimilaron parte de los viejos repertorios y aportaron nuevas sonoridades. En cuanto al músico popular, solía ser un miembro de la comunidad que desarrollaba sus habilidades de forma empírica, apoyándose en la observación, la repetición y la memoria, para desempeñar posteriormente sus funciones en un ámbito geográfico limitado. En contados casos, como el de los gaiteros, la música era su segundo oficio, por el que recibían una pequeña paga en dinero o especies. Solo los músicos ambulantes, por lo general ciegos que tocaban instrumentos de cuerda, vivían exclusivamente de esta ocupación.

El regionalismo del siglo XIX elevó algunos elementos de la música popular a la categoría de símbolos identitarios. Esta corriente fue promovida por una minoría de burgueses ilustrados, intelectuales y artistas, pero también por las comunidades asturianas emigradas a Madrid y América, colectivos económicamente influyentes cuya nostalgia de la tierra perdida los movió a preservar las costumbres de sus antepasados, bien a través

de la financiación de las festividades locales o bien mediante la espectacularización de sus elementos folklóricos. Todo ello favoreció el cultivo de tres esferas culturales: el canto, la danza y la indumentaria, que en adelante habrían de ser inseparables. En el contexto descrito, la gaita se convirtió en el icono del temperamento musical del pueblo asturiano en tanto que tal pueblo; una función no estrictamente musical que aún hoy desempeña.

Ahora bien, la organografía asturiana es relativamente extensa y comprende instrumentos que han gozado de tanta o más difusión que la gaita, por su vinculación con las ofrendas religiosas, los bailes y las reuniones de trabajo (*filandones* y *esfoyaces*). La idea de un amplio instrumental popular ya existía en la España del siglo XIX. En 1856, por ejemplo, se estrenó en Valencia el *Pot-pourri de aires nacionales* de Carlos Llorens (1821-1862) y la banda militar asturiana encargada de su ejecución reunió diferentes instrumentos para ajustar su sonoridad a los variados usos de las tierras españolas. De este acontecimiento dejó constancia *El Clamor Público* (3.711, 27 de agosto de 1856):

El pot-pourri comienza con un prelude basado en el Zorcico de las provincias Vascongadas, en el compás de cinco por cuatro, cuyas dificultades de medición ha salvado el señor Llorens con notable inteligencia. Durante este prelude sinfónico la instrumentación está glosando con gracia el mencionado aire provincial con el pito de las provincias Vascongadas. Sigue una melodía original de clarinete, perfectamente desarrollada, y al llegar a una cadencia que parece anunciar otro canto del mismo género, se deja oír de repente la antigua Jota valenciana, cuyo tema popular desarrolla el compositor con gracia y originalidad. Este canto es interrumpido por otra melodía de tenor, original, durante la cual se deja oír el Fandango, imitando los clarinetes la parte de guitarras y bandurrias, lo cual no deja de producir un efecto singular, imprimiendo un carácter nuevo y peregrino a ese canto vulgar y manoseado. Siguen unas Boleras de mucho efecto, con acompañamiento de castañuelas, y por una rápida transición pasa el compositor a un gran Nocturno original que termina en las Habas Verdes. En seguida se deja oír el antiguo Minué, glosado con el baile llamado el Pantalón, y termina con la Muñeira, tocada con la gaita gallega. Vuelve a oírse el Zorcico con el pito y tamboril, y después de una melodía de barítono, original, el compositor coloca la Jota aragonesa, el conocido canto de la dulzaina valenciana, glosado por la banda, el Polo y la Caña, obligados de barítono, castañuelas, triángulos y pandereta, y finalmente el Jaleo de la viña. La composición termina con una coda. Ya hemos dicho la acogida que el pot-pourri ha recibido del público. Réstanos elogiar su excelente ejecución por la banda militar de Asturias y el esmero con que se ha procurado reunir todos los instrumentos provinciales para presentar en toda su originalidad los aires de que se compone la pieza.

A finales del siglo XIX, Fermín Canella sintetizaba en su monografía *De vita et moribus* la organografía popular asturiana, señalando que «los instrumentos más característicos y provinciales son el tambor y la céltica gaita; [...] y asimismo, son muy nuestros los panderos o panderetas y las castañuelas, también llamadas tarreñuelas o pitos, que trabajan los pastores en la montaña con labrado de antiquísimo dibujo». Esta valoración trasluce el reconocimiento de la etnicidad de unos instrumentos que, en principio, podrían haber asumido o compartido la función representativa de la música asturiana, pero no fue así. Cabe

señalar al menos dos motivos para la unánime elección de la gaita. El primero, que en Asturias consta desde el siglo XVI que esta intervenía en los principales eventos festivos, sacros o profanos. Existe documentación sobre su presencia en las alegrías celebradas en Oviedo en 1506 por el día de Reyes, en las de 1527 por el nacimiento de Felipe II y en las de diciembre de 1783 y enero de 1784 por el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe de Borbón. Esta forma de festejar los acontecimientos señalados no se interrumpió en el siglo XIX, figurando el gaitero en eventos similares a los descritos e incluso en visitas regias como la que tuvo lugar en 1877. Durante su transcurso, Alfonso XII y la princesa María de las Mercedes fueron recibidos en Gijón, como se narra en el diario *La Época* (9.019, 24 de julio):

Frente al regio palacio bailaron y danzaron muchos aldeanos de los contornos, con sus vistosos trajes. Rey y princesa oyeron complacidos los cantares populares de la morisca giraldilla y el canto grave de la asturiana danza prima, al son de las gaitas y tambores. Algunos jóvenes subieron a la cucaña y al alcanzar el premio de los gallos y varios duros daban vivas a Su Majestad y Alteza.

El engalanar con la gaita los grandes fastos es, en realidad, una proyección «hacia arriba» del microcosmos musical popular de Asturias, en el cual toda celebración comunitaria de relevancia debía incluir la gaita, que no se percibía como un mero aditamento lúdico, sino como un elemento de prestigio que, por el significativo hecho de su admisión en el templo, garantizaba la necesaria solemnidad de cualquier acontecimiento en el que interviniese. No es casual ni caprichosa, por tanto, la profusión de adornos y colgantes característica del instrumento, que expresa así un carácter protocolario conservado a lo largo de los siglos. Ahora bien, esta favorable percepción social no es justificación suficiente. Si la gaita prevaleció sobre otros posibles candidatos se debió también a un segundo motivo de orden fisonómico: el singular aspecto que le confiere su propia morfología, de resonancias medievales. Todo ello contrastaba, por un lado, con la modernidad y, por otro, con la hispanidad encarnada en la guitarra, cuyo cultivo careció de relevancia en Asturias, circunscribiéndose a ámbitos urbanos, poco significativos en lo que a la construcción de identidad local se refiere. Esa fisonomía de la gaita, fácilmente asimilable con la idea de lo ancestral, lo genuino, jugó la carta psicológica determinante para hacerla prevalecer como símbolo de un territorio cuya historia se remontaba a la fundación de los reinos cristianos hispánicos y, más allá, a la gentilidad.

Así las cosas, los restantes instrumentos usados en Asturias quedaron en la práctica invisibilidad y, al igual que el modelo de sociedad que los había concebido y utilizado, decayeron ante el avance de la era industrial. Esta situación explica el folklore escénico desarrollado desde comienzos del siglo XX, que es la relectura de un aspecto de la cultura popular en clave nacional. Una de las tareas del nacionalismo musical fue la transcripción pianística de cantos y danzas populares estilizados conforme al gusto de las clases acomodadas, produciendo a lo largo del siglo XIX álbumes y cancioneros que se interpretarían en salones, teatros y quioscos; pero, a medida que las clases populares adquirieron conciencia de ser depositarias de un bien cultural, se constituyeron en toda

España agrupaciones cuya actividad se centró en la revitalización de ciertos bailes e instrumentarias con un propósito común: *para que no se pierdan*. La música popular entró así en una doble vía: por un lado, la práctica cotidiana, caracterizada por un eclecticismo que admitía géneros llegados de la metrópoli, desencadenándose el receso de los antiguos o su hibridación con los nuevos; por otro, la práctica folklórica, que puso sus ojos en los cantos y bailes de las generaciones anteriores, en un intento de depurarlos del artificio de la composición culta y de las novedades foráneas, para devolverles unas supuestas formas primigenias. En Asturias, esta corriente otorgó a la gaita una posición hegemónica, si bien a lo largo del siglo XX fue introduciendo los restantes instrumentos en festivales, concursos, desfiles, muestras de artesanía y otros eventos, caracterizados ya durante el franquismo por el monopolio sobre ellos ejercido desde el aparato institucional y propagandístico del Estado. Así, por ejemplo, la Obra Sindical de Artesanía publicó en el diario *Voluntad* (2.577, 2 de octubre de 1943) una convocatoria en la que se solicitaban presupuestos para la adquisición de instrumentos asturianos:

Se invita a todos los fabricantes de gaitas de la provincia a presentar precios para la adquisición de una gaita lo más típica posible con destino al Mercado de Artesanía de Madrid. Igualmente se hace a los pastores o artesanos para presentar precio de un pandero cuadrado o redondo con los adornos típicos que los caracterizan.

Pese a lo dicho, desde la óptica de las agrupaciones estatales, que restringían su concepto de lo asturiano a una rígida selección de testimonios materiales e inmateriales considerados autóctonos, fueron marginados instrumentos ampliamente difundidos como el moderno acordeón, carente de carga étnica, y la antigua pero ya decaída zanfoña, asociada con la mendicidad; otros, debido a una escasa documentación, simplemente no eran conocidos, contribuyendo a su revalorización los artículos publicados desde los años ochenta por el folklorista gijonés y primer director del Museo del Pueblo de Asturias, Luis Argüelles Sánchez (1929-2014). El instrumentario socialmente admitido como «tradicio-

nal asturiano» se completó tras el advenimiento del régimen de 1978, cuya política territorial, fundamentada en la comunidad autónoma con cultura e historia propias, favoreció la creación de agrupaciones independientes con nuevos presupuestos metodológicos, concediendo preponderancia al uso sobre la etnicidad y admitiendo, en la práctica, cualquier sonador documentado en el territorio asturiano, fuese o no un instrumento musical en su estricto sentido. Así, enseres domésticos y otros útiles ocasionalmente utilizados para hacer música (como el *vanu*), instrumentos de la música culta (como el violín), instrumentos de factura industrial (como el acordeón) e instrumentos de entretenimiento realizados con materiales vegetales perecederos (como las flautas de corteza) se incorporaron progresivamente a un listado que habría de ser objeto de exposiciones, jornadas divulgativas y textos monográficos.

Inscribiéndose en esta línea interpretativa, el Museo de la Gaita abrió en 1998 una sala dedicada a los instrumentos tradicionales (y, en un sentido amplio, populares) de los cuales conservamos documentación escrita, testimonios orales y ejemplares originales. La nueva sala complementa a la anterior, consagrada a la gaita asturiana, con el propósito de presentar a esta última en un contexto que permita al visitante relativizar su importancia en la historia de la música local, tras más de un siglo de actividad folklórica que ha distorsionado la percepción de un artefacto cultural debido a su intensa lectura simbólica.

Las piezas que integran la colección expuesta en esta sala proceden del territorio asturiano o, al menos, se han usado en él, independientemente de su factura artesanal, industrial o foránea. Todas son originales, con la salvedad de que algunos aerófonos de corteza de árbol y otros vegetales tomados del entorno se destruyen en su proceso natural de secado, por lo que los ejemplares expuestos son de producción relativamente reciente, aunque confiada a informantes que los utilizaron en otro tiempo y conocen de primera mano su técnica constructiva.



INVENTARIO: FM003056

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: tarrañueles

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Oviedo ~ Uviéu

AUTOR: García González, Diógenes

DATACIÓN: 1998

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.12 idiófono de entreochoque directo, de placas

Idiófono compuesto por dos listas planas y oblongas de castaño que se hacen sonar entrechocándolas. Su uso es variado, yendo desde el entretenimiento individual hasta el acompañamiento rítmico de la voz o de instrumentos melódicos.

Ha acompañado las canciones de aguinaldo en tiempo de Navidad y, ocasionalmente, los bailes de parejas enfrentadas, en los cuales sustituía a las castañuelas; en estos casos, el bailarín podía manejar un par con cada mano.

La facilidad de su obtención (no así de su manejo) lo convirtió en un instrumento muy popular y extendido, documentándose el empleo de utensilios domésticos similares, como las cucharas de madera o metal, en contextos como los descritos.



INVENTARIO: FM000584

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: morgaces

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Quirós [Lanuces ~ Chanuces]

AUTOR: García García, Fructuoso

DATACIÓN: 1940-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.12 idiófono de entreochoque directo, de placas

Útil para recoger castañas, ideado para proteger los dedos de las espinas de la cáscara del fruto. Consiste en una lista semicircular de madera curvada sobre sí misma por su punto central, más delgado, formando unas pinzas de puntas redondeadas. La tensión natural de la madera, que tiende a mantener separadas las pinzas, permite alejarlas o aproximarlas entre sí ejerciendo presión sobre ellas.

En Asturias, distintos útiles domésticos y de otros ámbitos se han usado como instrumentos de percusión. La característica que los unifica es que no sufren modificaciones en su estructura, recuperando su función ordinaria una vez concluido su uso musical. Las morgazas se han empleado como instrumento rítmico en el pueblo de Caleao (Caso). La técnica allí aplicada consistía en apoyar las pinzas sobre una rodilla, sujetas por su extremo con una mano, y golpear el extremo contrario con la otra; al rebotar sobre la rodilla, se obtiene un contragolpe que, debidamente manejado, enriquece el efecto rítmico.



INVENTARIO: FM002911 / FM002912

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: cuyares

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1930-1940

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.12 idiófono de entreochoque directo, de placas

Cucharas de madera trabajadas manualmente, un ejemplo más de la adaptación de objetos domésticos a una función musical que consiste en el acompañamiento rítmico del canto y el baile, para lo cual pueden utilizarse indistintamente dos técnicas: o bien entrechocarlas sobre las rodillas (cfr. FM000584) o bien entrechocarlas sosteniéndolas en alto entre los dedos, a la manera de las tejoletas (cfr. FM003056).



INVENTARIO: FM003052

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: cañavera

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Mieres

AUTOR: Mallada Fernández, Sabino

DATACIÓN: hacia 1930

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.13 idiófono de entreochoque directo, acanalado

Idiófono realizado a partir de una sección de caña abierta longitudinalmente y provista de una anilla metálica de refuerzo que evita su desgajamiento. La lámina batiente de la caña ha sido estrechada por ambos laterales para aumentar la sonoridad. Este instrumento está más documentado en otras comunidades, principalmente Andalucía (*caña*, *caña rociera*) y Cataluña (*picacanya*), siendo en Asturias bastante ocasional e incluso raro. En el fondo del Museo del Pueblo de Asturias se conserva un único testimonio gráfico recogido hacia 1945 por el fotógrafo Valentín Vega Fernández (1912-1997).

Este ejemplar fue propiedad del gaitero mieroense Sabino Mallada Fernández. Según su propia declaración, lo tocó durante su juventud y lo conservó hasta la actualidad.



INVENTARIO: RDM1112

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: castañuela

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900 -1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.141 idiófono de entrechoque directo, con cavidad

Las castañuelas producidas en Asturias son de formatos variados, generalmente ovales y poligonales, pudiendo presentar decoraciones incisas e incluso policromías, aunque ni unas ni otras son preceptivas. A pesar de esta variedad, contienen todos los rasgos morfológicos de las castañuelas clásicas españolas (orejas, panza, corazón, labios, puntos y unión mediante cordones) salvo el escudo, que en los ejemplares netamente asturianos suele estar atenuado o desaparecer. No obstante, también se han recogido ejemplares realizados a imitación de la castañuela clásica española, que reproducen su estética y sus proporciones.

De su construcción se encargaban artesanos hábiles en el trabajo de la madera y poseedores de la herramienta necesaria. Las maderas debían ser ligeras y resonantes, para tocar con poco peso y buen sonido: aliso, manzano, tejo y cerezo, aunque la más apreciada era el *pláganu* o plátano. Cada artesano realizaba su propio diseño, plasmado en plantillas de cartón, lo que ha originado una notable diversidad de formas. El trabajo profesional y la ornamentación encarecían el producto, que no siempre era asequible; por esta razón, no era infrecuente una producción casera que reproducía los modelos al uso, aunque introduciendo variantes en la forma y la decoración, lo que a veces dificulta el adscribirlos a una zona concreta. El elevado coste, asimismo, explicaría el gran número de ejemplares que han llegado hasta nosotros con reparaciones domésticas, consistentes en pequeños herrajes de hojalata claveteada o añadidos de madera. Las castañuelas eran consideradas objetos de cierto valor, sobre todo cuando incluían tallas; así, por ejemplo, no es extraño localizar en el concejo de Cangas del Narcea ejemplares desparejados, ya que allí era costumbre dejar en herencia una mano a cada descendiente.

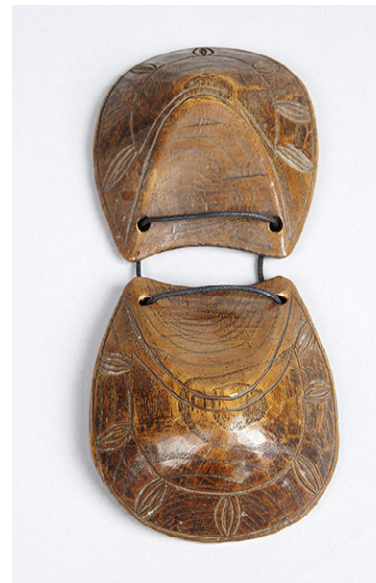
Las castañuelas de mayor tamaño, variedad formal y riqueza ornamental se localizan en Cangas del Narcea, donde se emplean para el acompañamiento de los *ramos* u ofrendas a los santos, así como también para el baile conocido como *son d'arriba*, de parejas enfrentadas, articulado sobre una tirada de cuartetas octosilábicas. Por lo demás, el uso que en Asturias se hace de las castañuelas es el acompañamiento rítmico en los braceos de los bailes de parejas enfrentadas, apareciendo en manos de los bailarines, pero nunca en las de los músicos que conducen el baile. La llegada de los bailes de parejas enlazadas supuso el declive de este instrumento, quedando en el siglo XX progresivamente relegado a las manifestaciones folklóricas y a otro de sus usos tradicionales: el acompañamiento rítmico de las ofrendas de ramos, durante las cuales las mujeres cantan y tocan tras las andas en las que se acumulan las ofrendas.

Existen además castañuelas de reducidas dimensiones conocidas como *pitos*, que se fijan al pulgar y se hacen sonar chasqueando los dedos en coincidencia con la parte fuerte del compás del baile; de hecho, a medida que se fue perdiendo el hábito de bailar con castañuelas, se mantuvo residualmente la práctica de chasquear los dedos.

A partir de los años ochenta del siglo XX y con la proliferación de nuevas agrupaciones folklóricas independientes del Estado, en Asturias tuvo lugar un reseñable incremento en la producción de castañuelas de morfología tradicional, generándose una pequeña industria cuyos artículos pueden adquirirse hoy en establecimientos musicales y tiendas de recuerdos turísticos, detectándose en su factura algunas peculiaridades propias de este mercado: superficies con acabados que imitan la pátina de vejez, barnices sintéticos, tallas ornamentales con motivos de fantasía, etc.



INVENTARIO: RDM1127
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: hacia 1925



INVENTARIO: RDM1139
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: hacia 1925



INVENTARIO: FM001019
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM000618
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



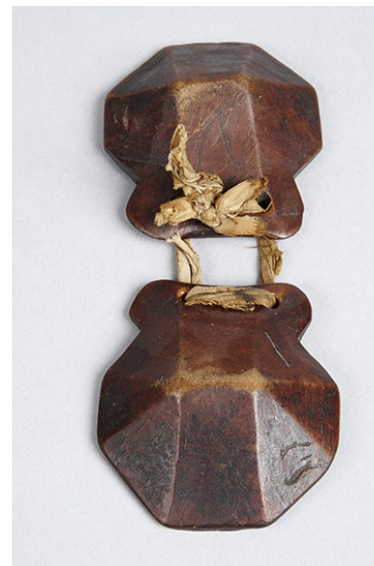
INVENTARIO: FM011380
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caleao ~ Caliao
AUTOR: Calvo, Arcadio
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM005445
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM011378
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM000986
LOCALIZACIÓN: sala IV
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
NOMBRE: castañuela
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



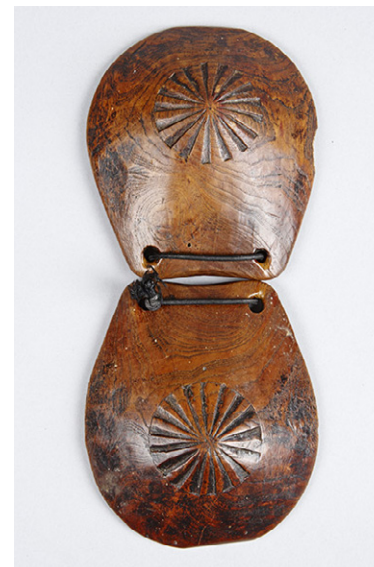
INVENTARIO: FM010863
LOCALIZACIÓN: almacén
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM005264
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: RDM1110
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM001021
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: castañuela
LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM003055

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: lloqueru

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Llanes [San Roque del Acebal ~ San Roque L'Ácebal]

AUTOR: Noriega García, Ignacio (1924-2009)

DATACIÓN: siglo XX

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.242.122 idiófono de entrechoque directo, de percusión, vibración perimetral, campana simple, suspendida, con badajo interior

Cencerro de producción artesanal con asa plana y badajo de madera fijado mediante un pasador de cuero. Aunque es un objeto que se inscribe en el ámbito de la ganadería, se ha documentado su uso como instrumento musical en las cencerradas que tenían lugar en las bodas de viudos, matrimonios tardíos, etc. También se ha empleado en las fiestas de Carnaval (en asturiano, *Antroxu*), durante las cuales, fijados a un cinturón de cuero, forman parte del vestuario de los *sídras* o mozos que integran la comparsa que recorre el pueblo y representa comedias.



INVENTARIO: FM003054

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: campana

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Estados Unidos Mexicanos [Jalisco (Tizapán)]

AUTOR: Fundación de Campanas HLG

DATACIÓN: siglo XX

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 111.242.122 idiófono de entrechoque directo, de percusión, vibración perimetral, campana simple, suspendida, con badajo interior

Pequeña campana (9 cm de altura) fundida en bronce y exteriormente ornamentada con acanaladuras. También en su cara externa contiene un relieve con lo que parece una «I» latina o quizá un guarismo romano. Ha perdido el badajo, de cuya sujeción solo conserva un alambre roto. El asa es de constitución sólida, aunque está afectada por la herrumbre.

De su tamaño se deduce que esta campana se destinaba al uso del monaguillo para el toque de la Consagración, durante los servicios religiosos.



INVENTARIO: FM000845

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: matraca (también: matrícula)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Candamo ~ Candamu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1910

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 112.1 idiófono de entrechoque, de percusión indirecta, sacudido

Idiófono compuesto por una tabla de pino sobre la que se han fijado dos sujeciones de madera torneada que sostienen un eje giratorio provisto de dos macillos con forma de barril. La superficie se ha policromado con colores azulados y rojizos, actualmente muy desvaídos. Al estar hendida la tabla sobre la que golpean los macillos, posiblemente por la actividad del instrumento, se ha rehabilitado clavando en el extremo afectado una delgada placa metálica. El desgaste de la superficie donde golpean los macillos indica igualmente una prolongada actividad.

La matraca se ha utilizado en el Oficio de Tinieblas, que se celebra en las tardes del Viernes Santo al Sábado Santo, momentos puntuales en los que la tradición católica obliga a mantener en silencio las campanas. Durante este tiempo litúrgico también se ha usado en las procesiones. En el ámbito conventual, la matraca cumplía la función de convocar a los rezos de maitines u oración matutina.



INVENTARIO: FM002437

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: matraca (también: matrícula)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1920

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 112.1 idiófono de entrechoque, de percusión indirecta, sacudido

Variante constructiva de la matraca, formada en este caso por una tabla fija rectangular provista de un asa ovalada más otras dos tablillas batientes, unidas a la anterior por medio de cuatro pequeñas bisagras de hierro. La cara interna de ambas tablillas ha sido vaciada, a la manera del corazón de las castañuelas, para hacer que resuenen con más fuerza al entrechocarlas.



INVENTARIO: FM002111

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: carraca (también: ronquiella)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Tineo ~ Tinéu
[Obona ~ Oubona]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1935

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 112.24 idiófono de entrechoque,
de percusión indirecta, rascado por una rueda
dentada con lengüetas fijas

Carraca levantada sobre un pie de madera integrado por una base de trazado irregular y un soporte perpendicular, al cual se ha fijado un eje de longitud suficiente para abarcar la anchura del armazón del instrumento. Este consiste en un paralelepípedo oblongo formado por varias tablas que componen una caja hueca y accesible por una de sus caras, en cuyo centro se ha dispuesto una rueda dentada en contacto con dos lengüetas de madera, claveteadas a cada extremo del armazón. Para hacer sonar el instrumento, la caja dispone de un pequeño mango que, al ser accionado, la obliga a girar sobre el eje que la une a la columna, haciendo que las lengüetas golpeen la rueda dentada.

La concepción de esta pieza es un tanto peculiar, ya que, por lo general, las carracas carecen del pie descrito y la caja gira libremente en torno a su eje, sostenida por el propio intérprete. No obstante, las hay de tamaños variados e incluso mayores, en cuyo caso el mango debe ser asido con las dos manos.

Al igual que las matracas, las carracas se utilizaban en los Oficios de Tinieblas, desde el Jueves Santo hasta el Sábado Santo, en sustitución de las campanas. También eran tocadas por algunos sacristanes en las procesiones. Se documenta asimismo su presencia en la *pandorgada* o cencerrada, con ocasión de las bodas de viudos o de gente de edad. Su vigencia disminuyó a lo largo del siglo XX, constatándose un uso residual como juguetes infantiles, para los cuales se fabricaban pequeños modelos de maderas blandas coloreadas. De la presencia de estos instrumentos en contextos religiosos da testimonio Aurelio de Llano en *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres* (1922), donde describe la tradición popular conocida como «matar judíos»:

El día de Jueves Santo por la tarde los rapaces y los mozos van a la iglesia provistos de sendos *bárganos*. La chiquillería menuda lleva *ronquiells* y *matraques*. Los de los bárganos se colocan en el centro del templo formando una circunferencia y cuando el sacerdote apaga la última vela «tenebraria», empiezan a matar judíos descargando golpes sobre las losas hasta que los *bárganos* quedan hechos astillas.



INVENTARIO: FM003691

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: trompa

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
[La Castañal]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1935

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 121.221 idiófono de flexión, lámina
fija en el interior de un marco, cavidad bucal
como resonador, guimbarda heteroglota simple

Harpa de boca o *trompa* compuesta por un marco de hierro forjado en forma de óvalo y provisto de dos prolongaciones de sección romboidal que discurren en paralelo, manteniendo entre sí una separación constante y sin unirse en su final. La separación entre dichas prolongaciones demarca el espacio necesario para alojar una lengüeta sonora metálica plana y flexible que se inserta en el marco a media altura de su sección ovalada, en un encastre practicado en el metal. Esta lengüeta se pliega en su extremo en una pestaña que el músico (sosteniendo el marco con una mano y apoyando sus dientes en ambas prolongaciones) puntea con la otra para producir el sonido, que puede modular mediante juegos de inspiración-espiración y modificando el volumen de la cavidad bucal.

Este instrumento procede del ámbito de las pequeñas industrias y oficios tradicionales; concretamente, de las herrerías, donde era fabricado mediante procedimientos de forja, calentando el metal al rojo vivo y moldeándolo a golpes de martillo. A pesar de su sencilla factura, un intérprete experto podía producir bases rítmicas e incluso sencillas melodías de reducida extensión, lo que le permitía actuar como solista e incluso acompañar bailes.



INVENTARIO: FM001635

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: payel.la (también: cazu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1875 -1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 133.1 idiófono de fricción cóncavo simple

Sartén forjada en una única pieza de hierro y provista de un mango que se remata con un gancho utilizado para colgarla. La considerable longitud de dicho mango se debe a su uso en el hogar tradicional (*llar*, en asturiano), es decir, cocinando directamente al fuego sobre una *trébede* o trípode de hierro.

El uso de enseres de cocina y de ciertos aperos de labranza para el acompañamiento rítmico de los bailes está ampliamente documentado en Asturias. Sartenes, vanos y más modernamente latas de pimienta de producción industrial han sustituido eficazmente a las panderetas y panderos cuando estos no estaban disponibles.

La sartén se toca frotando y golpeando el mango con una llave de hierro. Ha sido utilizada en los concejos de Tineo y Valdés por los vaqueiros de alzada, aunque su uso no es privativo ni preceptivo para dicha comunidad. La temprana creación de agrupaciones folklóricas como la fundada en 1906 por Rogelia Gayo y Gayo (Valdés, 1866-1959), así como también la tipificación del folklore vaqueiro como un caso singular dentro del panorama musical asturiano (a lo que han contribuido eventos como el Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada, instituido en 1959 y celebrado anualmente hasta nuestros días), han surtido el efecto de consolidar el uso de este utensilio de cocina como instrumento musical, introduciéndose incluso modificaciones tendentes a reforzar su función sonora, como la adición de una superficie dentada en el mango con el propósito de realzar su volumen. En las reconstrucciones de los bailes vaqueiros posteriores a los años ochenta del siglo XX se ha prescindido de estas alteraciones y se vuelven a emplear sartenes originales.



INVENTARIO: FM000801

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Mieres [La Piedra]

AUTOR: González Álvarez, José (1861-1949)

DATACIÓN: 1920-1930

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.212.11-92-811 membranófono de percusión directa, cavidad tubular, dos membranas, golpeado por una cara, membranas enrolladas en un aro, con tensores y cuerda en zig zag

Tambor de producción artesanal consistente en una caja de resonancia excavada en un tronco de madera y pintada de azul, cuyas bases se cierran con dos membranas de piel sujetas a unos arillos emplazados en ambos extremos de la caja e insertos en sendos bastidores, más gruesos y consistentes, hechos de madera de nogal pintada de rojo intenso. Estos bastidores están unidos entre sí y a la caja de resonancia mediante una cuerda de cáñamo dispuesta en zig zag y provista de ocho tensores de cuero (en asturiano, *apretones*), que sirven para regular la tensión de las membranas o parches, existiendo también ejemplares de diez tensores. La cuerda sobrante cuelga de la base del instrumento en una trenza.

El parche superior, denominado *batidor*, es el que recibe los golpes de las baquetas, que se han conservado. El parche inferior o *bordoneru* está en íntimo contacto con cuatro cuerdas de tripa gruesa o *bordones* que lo recorren diametralmente y, reguladas por un tornillo tensor fijado a la caja de resonancia, desempeñan la función de rectificar el timbre del instrumento.

El tambor utilizado en Asturias es de ámbito militar y se difundió por España en el siglo XVIII, como indican los colores de la caja (el azul de la casa de Borbón) y de los bastidores (el rojo de la Infantería española). Este es el modelo que se aclimató en los concejos del centro como principal y casi exclusivo acompañante de la gaita, con la que formaba un dúo equilibrado, al tratarse de dos instrumentos de considerable volumen sonoro. Su constante presencia en celebraciones cívicas y religiosas lo convirtió en un objeto reconocido, llegando a ser tema para coplas populares como la que recoge Aurelio de Llano en el apartado que dedica a los cantos de giralda en su *Esfoyaza de cantares asturianos* (1924):

Con un tamborilero
me tengo de casar.
Tamborilazos vienen,
tamborilazos van.

La utilidad del tambor como acompañante de la gaita dio lugar al establecimiento de artesanos locales que mantuvieron sus propiedades constructivas e incluso sus colores originales, haciendo que se transmitiese generacionalmente y dando lugar a su plena percepción como instrumento tradicional asturiano. No obstante, en todo el oriente y el occidente la gaita fue usualmente acompañada por tarolas de fabricación industrial, no excluyéndose la posibilidad de productos foráneos.

Esta pieza perteneció al intérprete José Suárez del Valle, «Santa Clara», de Turón, y procede del taller del artesano mieroense José González Álvarez, «José La Piedra», más conocido como fabricante de gaitas. Es un ejemplo de notable interés por la inusual construcción de su caja de resonancia, que normalmente estaría hecha a partir de duelas ensambladas o de una lámina de madera torsionada mediante calor.



INVENTARIO: FM011537

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM008637

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM004945

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1906



INVENTARIO: FM011399

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Francesa ~ République française

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1860



INVENTARIO: FM011542

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM002287

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: tarola

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950



INVENTARIO: FM005909

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: bombu

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Langreo ~ Llangréu
[La Felguera]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1920-1930

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.212.11-92 membranófono
de percusión directa, cavidad tubular,
dos membranas, golpeado por una cara,
membranas enrolladas en un aro

Bombo de factura artesanal compuesto por una caja de resonancia de grandes dimensiones, trabajada en madera torsionada al calor, más dos bastidores realizados según la misma técnica y ensamblados con un conjunto de ocho tensores mecánicos producidos en una fragua mediante técnicas de fundición. Las membranas, enrolladas en sus correspondientes arillos y encajadas en los bastidores, son de piel gruesa y se les han adherido sendos refuerzos circulares, también de piel, los cuales sugieren que el instrumento pudo haber sido percutido en ambas caras, posiblemente a causa del deterioro de una de las membranas, aunque no puede excluirse la posibilidad del uso de dos mazas; no obstante, la técnica documentada en Asturias consiste en percutir una sola cara. Todo el instrumento presenta una pátina oscura.

El bombo ha sido utilizado por músicos ambulantes, generalmente lazarillos acompañantes de ciegos tocadores de zanfoña y violín. Hay referencias en toda Asturias, sobre todo en crónicas periodísticas que incluyen descripciones de las fiestas patronales, como la que ofrece *El Eco de Cabranes* sobre el Carmen de Torazo (96, 10 de septiembre de 1911):

La romería está en todo su apogeo; aquí, al compás de la gaita y el tambor, saltan y se agitan, como si un delirio los poseyese, en dos largas filas, ellas a un lado y al otro ellos, la flor y nata de la juventud aldeana; allí, al son de bombos y violines, bailan ya el *Machaquito* ya el *Pon pon*, no sin perder de vez en cuando el compás por prestar más atención a los arrullos amorosos que a las notas de la destemplada orquesta; en este lado, las partidarias de la *Giraldilla* dan vueltas y bailan, cantando al mismo tiempo, con la música de *Dime vida mía, dime para cuándo*, los cantares más ingeniosos de la musa popular.

Existe una variante de bombo que incorpora o bien un platillo unido a la caja de resonancia y golpeado con la misma baqueta que la membrana o bien un juego de platillos, uno fijo y el segundo libre, golpeados entre sí; ambas soluciones enriquecen el acompañamiento rítmico con la combinación tímbrica de metal y piel. Se ha documentado sobre todo en los concejos de Tineo y Valdés, donde era usado por la comunidad vaqueira para acompañar bailes como las *dancitas* y los *valsiaos*. Desde los años ochenta del siglo XX, algunas agrupaciones folklóricas han recuperado su uso, que sigue siendo hoy minoritario.

El bombo también se ha empleado como instrumento acompañante de los conjuntos de gaitas y clarinetes en el extremo occidental de Asturias. A lo largo del siglo XX se constata su uso creciente en orquestas populares, solo o integrado en una batería. El conjunto formado por batería y acordeón aparece con frecuencia en la fotografía del siglo XX. Por lo demás, las manifestaciones festivas ligadas al Carnaval y al fútbol son el otro gran ámbito de acción de este instrumento. En todos los casos, el bombo marca las partes fuertes del compás cuando se usa en contextos de danza, reforzando también la base rítmica de charangas, comparsas y otras agrupaciones populares.



INVENTARIO: RDM1148

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: pandero

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Oviedo ~ Uviéu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1920-1940

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.311 membranófono de
percusión directa, de marco, con una
membrana

Pandero de producción artesanal, consistente en un aro de madera de castaño cuya cara interior conserva las marcas del enmoldado. A este aro se han fijado una membrana de piel y seis órdenes dobles de sonajas de hojalata troquelada, hoy afectadas por la herrumbre. La pieza presenta una pátina de vejez considerablemente oscura.

En Asturias, la pandero es el instrumento musical de ámbito popular más extendido, a causa de su relativamente fácil adquisición, su manejabilidad y su transportabilidad. Siempre en manos femeninas, se utilizó en algunos trabajos comunitarios, en los que se observaba la costumbre de convidar a los asistentes y organizar pequeños bailes. En las fiestas, se encargaba de marcar el ritmo para los bailes de parejas enfrentadas, dirigidos por las voces femeninas. Son relativamente frecuentes las descripciones, como la que ofrece V. Canteli en su artículo «Costumbres de Asturias» (Asturias, octubre de 1938):

Mozos y mozas bailan la jota asturiana al son de la pandero que toca María Rosa, al mismo tiempo que canta:

Galán, si vas a la fila,
mírala de corro en corro;
mira a la que mejor hila,
que la rueda es un tesoro.

Todos los jóvenes bailan al unísono la mudanza que inicia el joven que ocupa el lugar de la cabecera derecha. El mismo movimiento; el mismo ritmo. No es posible que haya baile más armónico y, al mismo tiempo, más variado. A cada nueva estrofa, nueva mudanza. La tocadora canta esta, casi bable:

Cásate conmigo, Xuan,
que soy buena filaora,
pos filo una fusa al día
y tosquito una borroña.

Para terminar el baile toca María Rosa el Xiringüelu:

Mira cómo lo bailen
los rapazucos,
mira cómo ximielguen
los pendexucos.

La pandero figuraría posteriormente en el baile de parejas enlazadas, en el que acompañaría a instrumentos melódicos o voces, documentándose también su empleo como instrumento mendicante, en manos de lazarillos de ciegos. Otra de sus utilidades ha sido el acompañamiento de los ramos que algún devoto o todo un pueblo ofrecía al santo patrono o a otro de su devoción. En estas ocasiones, las panderoteras acompañaban a la ofrenda en su camino hacia el templo, caminando tras las andas y entonando los preceptivos cánticos.



INVENTARIO: FM000950

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: vanu (también: vañu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Oviedo ~ Uviéu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1875-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.311 membranófono de
percusión directa, de marco, con una
membrana

Cedazo consistente en un bastidor circular realizado mediante torsión, sobre el que se ha montado una piel ovina curtida y sin pelo que lo cubre completamente por una de sus caras, formando una superficie tensa y lisa. Esta membrana es ciega, careciendo de los orificios que se observan en otros objetos de uso similar, y a ella se superpone otra piel claveteada que rodea todo el perímetro del bastidor y refuerza la unión de este con la primera piel.

La función original de esta clase de cedazos es aventar el cereal para separar el grano de las partes vegetales desechables (en asturiano, *poxa*). No obstante y por su similitud con los tambores de marco o panderos, el vano también se ha utilizado para el acompañamiento del canto y el baile, percutiéndolo con la mano. En concejos como Aller, Lena, Tineo y Grado se documenta el empleo de una única baqueta de unos 25 cm y provista de dos puntas que golpea la membrana por ambos extremos. Estos testimonios orales se han utilizado en el ámbito de la música *folk* implantada en Asturias desde los años ochenta del siglo XX para justificar la introducción en estas formaciones del *bodhran* irlandés, tambor de marco percutido con baqueta que habitualmente forma parte de las agrupaciones que trabajan en esta línea.



INVENTARIO: FM002286

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: pandeiru

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1940

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.312 membranófono de percusión directa, de marco, con dos membranas

En el suroccidente asturiano¹ se ha mantenido en uso hasta el siglo XX el *pandeiru* de forma cuadrada, un tambor de marco bимembranófono compuesto por un bastidor de madera (castaño, roble, abedul o nogal) de tamaño variable, cuyas caras internas pueden presentar unos rebajes acanalados para aligerar su peso. En torno a este bastidor se enrollan varias vueltas de tripa fina, las *guitarras*, para recubrirlo a continuación con una piel de cabrito. Existen para ello dos técnicas: la primera consiste en cortar la piel en forma de rectángulo, doblarla sobre sí misma y coserla por tres de sus lados siguiendo las caras externas del bastidor. La segunda requiere la utilización de una piel entera; una vez desechadas las partes sobrantes, se «viste» el bastidor con la piel y se cose esta por sus dos extremos. Antes de proceder a la costura, es costumbre introducir un puñado de guijarros o legumbres que añaden un matiz tímbrico.

El *pandeiru* es un instrumento femenino que se sitúa ante el pecho, sosteniéndolo entre el pulgar y el índice de la mano izquierda y golpeándolo combinadamente con los dedos de ambas manos (excepto los pulgares) y con la palma de la mano derecha. Los primeros testimonios de esta clase de panderos en Asturias aparecen en dos iglesias villaviciosinas del siglo XIII: San Juan de Amandi y Santa Eulalia de la Lloraza. En San Juan de Amandi se han representado dos mujeres con brial, toca y barbuquejo esculpidas en actitud de tocar, ocupando los capiteles primero y segundo de la arquería ciega que recorre el presbiterio. Si bien el pandero se coloca en un ángulo idéntico al actual, es decir, «en rombo», ambas mujeres lo mantienen muy alto y a la derecha de su cabeza. Esta posición, que aún se emplea en Miranda do Douro (Portugal), podría haber convivido con la representada en Santa Eulalia de la Lloraza, es decir, con el instrumento más bajo, como hoy es habitual en Asturias.

El *pandeiru* desempeña las mismas funciones que la pandereta: la musicalización de las ceremonias nupciales, concretamente de los denominados «cantares de boda»; el acompañamiento de los bailes, sobre todo de parejas enfrentadas, aunque sin excluir los de parejas enlazadas; el acompañamiento de las ofrendas de ramos y la musicalización de pequeñas veladas familiares o vecinales (en asturiano occidental, *filas*) y algunos trabajos comunitarios. Cuando se toca en bodas y ramos, el *pandeiru* puede decorarse cubriendo sus cantos con cintas (en asturiano occidental, *colonias*), lazos, flecos y flores de tela, ornamentación a la que hacen referencia algunos cantares interpretados con su acompañamiento:

Venimos a recibirlos
con panderos enrosados,
que otra cosa no tenemos
para poder obsequiarlos.

En lo que al uso se refiere, la distinción entre la pandereta y el *pandeiru* es meramente geográfica, apareciendo la pandereta en toda Asturias (incluso en las áreas de difusión del pandero cuadrado) y restringiéndose el uso del *pandeiru*, ya en el fin de su tradición, al suroccidente de Asturias, lo que no significa que en el pasado no haya podido gozar de una difusión mayor.

¹. Cangas del Narcea y, según Aurelio de Llano, Ibias, donde afirma haberlo visto en 1921. También habla de panderos cuadrados cubiertos solo por una de sus caras.



INVENTARIO: FM011409

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: vigúlin de maíz (también: tarucu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: San Martín del
Rey Aurelio ~ Samartín del Rei Aurelio [Blimea]

AUTOR: ¿García González, Alejandro?

DATACIÓN: 1981

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 312.11-71 cordófono simple, cítara
de tubo entero idiocorde, sonido por fricción
tangencial sobre las cuerdas con arco

Instrumento para niños realizado con dos secciones de un tallo de maíz, delimitada cada una de ellas por sus correspondientes nudos. A la sección más larga se le han practicado dos cortes longitudinales, extrayendo dos delgadas hebras que desempeñan la función de cuerdas; lo mismo sucede en la sección más corta, aunque solo se ha extraído una cuerda. Al obtenerse del propio tallo de la planta, se ha enrollado un hilo grueso en cada uno de los extremos de ambas secciones, a modo de refuerzo, a fin de evitar que la tensión de las cuerdas haga que estas se desprendan del cuerpo del instrumento. Una de las secciones se usa como caja y la otra como arco.

Existe documentación del uso de esta clase de instrumentos infantiles aportada por el folklorista Luis Argüelles, quien localizó esta pieza en concreto y publicó un artículo en el diario *El Comercio* el 6 de diciembre de 1981. Su uso debió estar bastante extendido, aunque no se conservan ejemplares originales, puesto que se trata de instrumentos de temporada, que solo suenan mientras el tallo de maíz permanece verde, quedando inservibles cuando se secan. A la siguiente cosecha, los niños volverán a hacer un nuevo violín y así sucesivamente.

Al igual que en Asturias, el violín de maíz se ha documentado en Cataluña, Galicia y en varios países: Francia, Serbia, Hungría y Estados Unidos de América, donde su construcción e incluso su uso son similares a los descritos.



INVENTARIO: FM003028

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: mandolina

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cataluña ~
Catalunya [Barcelona]

AUTOR: Estruch Hermanos

DATAIÓN: 1903-1906

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-6 cordófono compuesto,
laúd de mástil con plectro

Mandolina compuesta por una caja de resonancia con tabla harmónica plana y panza de duelas que alternan colores claros y oscuros, separadas por un fileteado. La tabla harmónica es de madera de pino, con una boca ovalada y fileteada en marquetería más oscura. El mástil es de madera oscura, con un diapasón que se prolonga sobre la tabla harmónica hasta alcanzar la boca. El instrumento está encordado con cuatro órdenes dobles, fijados al reborde de la panza mediante diminutas clavijas de hueso. Todo el instrumento presenta un acabado de barniz con base de alcohol.

En el interior de la caja y visible a través de la boca, aparece la etiqueta del fabricante y distribuidor, «Estruch Hermanos», dinastía de constructores de instrumentos de cuerda pulsada fundada por Juan Estruch Rossell, que en 1880 abrió su tienda en Barcelona y firmó con aquel nombre entre 1898 y 1922, aunque en la etiqueta se hace constar la dirección «Calle Ancha, 30», lo que sitúa la fecha de producción entre 1903 y 1906, años durante los cuales el establecimiento se mantuvo en aquel domicilio. El taller, sin embargo, estaba en Valencia.

Esta pieza fue propiedad del Sindicato de Estudiantes Universitarios de Navia. Los instrumentos de púa fueron habituales en entornos urbanos, bien sea en rondallas o estudiantinas. Las estudiantinas o «tunas», vestidas con indumentaria propia del Siglo de Oro y acompañadas por la pandereta, se convirtieron en un referente de la música popular española ligada a la Universidad. En Asturias se fundó la Tuna Universitaria de Oviedo el 27 de agosto de 1700; en cuanto a Gijón, las primeras noticias de la Tuna Jovellanos, vinculada al Real Instituto Asturiano, datan de 1911; no obstante, ya hay referencias de la actividad musical de los alumnos en coincidencia con el centenario de la fundación del instituto.

De la trayectoria de la tuna, que incluye desplazamientos a América, ha dejado alguna constancia la prensa. En 1911, se desplazó a La Habana con motivo de los actos del centenario del fallecimiento de Jovellanos. Un nuevo viaje a Cuba tendría lugar en 1913, según refiere *La Ilustración Artística* (1.623, 3 de febrero de 1913). Como dato curioso, el conjunto incluía un gaitero en su formación:

Ha estado unas horas en nuestra ciudad la estudiantina gijonense «La Tuna Jovellanos», compuesta de 32 jóvenes. Visten estos el clásico traje estudiantil y tocan violines, guitarras, bandurrias, cítaras y una flauta; y uno de ellos, vestido con el típico traje asturiano, toca la gaita. Dirígelos el maestro Alfonso Vega y llevan la bandera regional de Asturias con el escudo de Pelayo en el centro. En la tarde del día de su llegada fueron a las Casas Consistoriales, en donde las recibió el alcalde Sr. Sostres, a quien obsequiaron con un pequeño concierto ejecutando con gran precisión un potpurri de aires asturianos y otro de aires españoles que les valieron muchos aplausos. Muy aplaudido fue también el gaitero, que tocó admirablemente una danza popular de Asturias.



INVENTARIO: RDM1107

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: bandurria

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caso ~ Casu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-71 cordófono compuesto, laúd de mástil, sonido por fricción tangencial sobre las cuerdas con arco

En Asturias se denomina *bandurria* a un cordófono frotado con arco circunscrito a algunos concejos orientales, en especial Caso, donde se ha recogido el mayor número de datos. Clavijero, mástil y caja de resonancia se tallan en una única pieza de madera, generalmente *pláganu* (plátano), cuya cara posterior suele presentar tallas con motivos vegetales y geométricos, como la *galana* o flor hexapétala. La forma de estas cajas es aguitarrada, con lóbulos de distinto tamaño y escotaduras de profundidad variable, según los ejemplares. Una gruesa piel de cabrito fijada a la cara exterior de los laterales mediante pequeños tornos de madera hace las veces de tapa harmónica, en la que se practican tres o cuatro tornavoces circulares o *güeyos*, dos de los cuales suelen estar próximos al puente a fin de permitir la manipulación del alma, un delgado tubo ciego de madera que, situado en el interior de la caja de resonancia, a la altura del puente, transmite la vibración de las cuerdas al cuerpo del instrumento.

El cordaje de la *bandurria* comprende tres cuerdas de tripa sujetas a un cordal o *restriellu* decorado con motivos vegetales aunque, como en el caso que nos ocupa, pueden aparecer figuras antropo o zoomoórficas y corazones, constituyendo este último uno de los motivos más característicos de la zona, igualmente localizable en otros objetos de producción artesanal. El clavijero (*cabeza*) presenta una pequeña voluta con tallas en zig zag; las tres clavijas o tornos originales se han perdido, siendo sustituidas por clavijas de violín. Tampoco se conservan el puente (*caballu*) y el arco (*cayáu*); no obstante, es posible ofrecer una descripción de los mismos gracias a otros ejemplares íntegramente conservados. Los puentes de que se dispone son planos, lo que permite frotar simultáneamente las tres cuerdas, de las cuales una actúa como melódica y las otras dos como bordones, afinados a una quinta de distancia. Ocasionalmente, la cuerda central también actúa como melódica, permitiendo ejecutar la melodía una cuarta más grave. En cuanto a los arcos, son de maderas variadas y forma convexa. La fricción de las cuerdas se produce con un arco provisto de crines de cola de caballo, tensadas manualmente y untadas con resina de pino.

La *bandurria* se toca en posición vertical, sosteniéndola entre las rodillas. Su función principal es el acompañamiento del canto, para el que sus bordones proporcionan un soporte idóneo; su repertorio está integrado por romances, asturianadas y coplas que se cantaban en reuniones vecinales de trabajo, pero también en eventos festivos. Hay además referencias al instrumento en los tiempos de Navidad y Carnaval. A pesar de su escasa sonoridad, también se ha utilizado para el acompañamiento del baile.



INVENTARIO: FM003080

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: vigulín

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-71 cordófono compuesto, laúd de mástil, sonido por fricción tangencial sobre las cuerdas con arco

Cordado frotado con arco con su estuche original. Se compone de una caja de resonancia y un mástil con clavijero rematado en voluta y con las clavijas dispuestas lateralmente, dos a dos. Conserva el arco y una clavija, pero no el puente, el cordal ni las cuerdas. El acabado consiste en un barniz con base de aceite bastante bien conservado, aunque con signos de prolongado uso.

A pesar de su adscripción a la alta música europea y del desarrollo de una importante artesanía en la Italia de los siglos XVII y XVIII, el violín ha sido utilizado en contextos populares, generalmente por músicos ciegos, ya fuese para acompañar bailes o para pedir limosna. A juzgar por los testimonios conservados, gozó de amplia difusión hasta finales del siglo XIX, llegando a ser instrumento alternativo a la gaita en las romerías. Se documenta en toda Asturias acompañado por la pandereta o el bombo, que solían estar en manos del lazarillo que acompañaba al ciego y se ocupaba de vender las coplas; no obstante, también existen referencias a violinistas videntes.

Esta pieza fue propiedad de Juan Somohano Merodio, «Xuan d'Andrín» (1852-1938), ciego desde los nueve años a causa de la viruela. Aprendió a tocar el violín en Llanes con el maestro Félix Segura Ricci. Con quince años se convirtió en músico transeúnte y recorrió todos los pueblos entre Unquera y la ciudad francesa de Bayona. A los 20 años emigró a Cuba, pero regresó pronto a su localidad natal, donde desarrolló su actividad como músico hasta el 18 de noviembre de 1920, llegando a ser una figura muy popular en las romerías y bailes de su concejo. Enseñó a tocar el violín al también popular gaitero Manuel Rivas de la Fuente, «Manolo Rivas» (1885-1956). Se conservan varios testimonios fotográficos de sus actuaciones, entre los que cabe destacar el retrato perteneciente a la serie de tipos populares de Llanes realizada por Baltasar Cue entre 1891 y 1894. También documentan su trayectoria musical algunas semblanzas y noticias aparecidas en la prensa local. Así, por ejemplo, *El Correo de Llanes* (227, 25 de agosto de 1896) describe en estos términos la fiesta del lugar de Cue conocida como «San Roquín»:

Por la tarde mucha fue la gente que de esta villa y pueblos inmediatas asistió a la fiesta profana en la que reinó la más completa animación, tanto en la bolera como en sus inmediaciones, donde se organizaron muchos bailes al compás de las notas que arrancaba a su violín, el obligado en esta clase de fiestas, Juan el de Andrín. La juventud no quedó enteramente satisfecha por que estaba prohibido bailar a lo agarrao, pero de todas maneras se divirtió cuanto pudo con el orden y compostura de siempre.

Se han conservado dos de sus instrumentos: uno de ellos, localizado en Andrín (Llanes), es el que hoy pertenece a la colección del Museo del Pueblo de Asturias; el otro, según informa el diario *El Comercio*, fue comprado en 1977 por un particular al gaitero José Llano Díaz, «Llanín» (1902-1984). Este último era un Jacobus Steiner datado en 1731, adquirido en La Habana por 80 pesos y traído a España por el propio músico.



INVENTARIO: RDM1103

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: zanfoña (también: sinfonía, gaita de rabil, música ratonera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1800-1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-72 cordófono compuesto, laúd de mástil, sonido por fricción tangencial sobre las cuerdas con rueda

Zanfoña construida según el modelo habitual en España desde el siglo XVIII, con caja de resonancia en forma de guitarra. Esta presenta un trazado irregular, probablemente a causa de un deficiente enmoldado. La tabla armónica y el fondo son planos y se han claveteado, según la técnica española más común. Los aros de la caja se han torsionado mediante calor y dejan asomar al exterior la estructura de tres arbotantes en la tapa y dos

en el fondo, que sirven para armar la caja y evitar que se hunda la tabla harmónica. Del lóbulo más ancho de la caja emerge una cigüeña de hierro en forma de S y provista de un pomo fijo; a ella se une un eje en el que va embutida la rueda, la cual consiste en un disco de madera de nogal cortado al hilo que emerge hasta la mitad por una boca practicada en la tabla harmónica. Sobre la misma tabla se han dispuesto unos topes para sostener el cubrerrueda, perdido, y una caja trapezoidal que alberga un sistema de doce teclas diatónicas dispuestas en un único rango de otras tantas ventanas hechas a formón y lima, conservándose las marcas de gramil utilizadas por el artesano para señalar su posición. Por el interior de esta caja, provista de una tapa con dos herrajes de cobre atornillados (y posiblemente añadidos con posterioridad al momento de la fabricación del instrumento), discurren tres cuerdas unísonas de tripa de gato que se han conservado, de las cuales dos son melódicas y la tercera es un bordón, lo que se deduce de la ausencia de un tercer orden de espadillas en las teclas que permitiese modificar la longitud vibrante de esta cuerda. El clavijero, en forma de voluta, posee cuatro clavijas laterales torneadas y rematadas a navaja, de lo que se deduce que sobre la tabla armónica solo discurrió un único bordón, hoy perdido. El esperable bordoncillo a la quinta nunca se ha instalado, cumpliendo su función la tercera cuerda que aparece dentro de la caja del teclado, aunque afinada una octava más aguda. En el fondo del instrumento se conserva un herraje para recibir la correa que el músico utilizaría para colgárselo, terciado al hombro. El otro herraje aparece en un lateral del taco del que emerge el clavijero. Ambas correas se han perdido.

En Asturias, el uso de la zanfoña es similar al del resto de España; es decir, como instrumento mendicante manejado por ciegos que se ganaban la vida cantando, vendiendo pliegos de cordel y acompañando bailes. La cantidad de variantes dialectales para nombrarla (*zanfoina*, *zanfueña*, *sinfonía*...) sugiere una difusión quizá mayor de la que se le ha venido atribuyendo. Pese a su marginalidad, también sonó en el templo, como leemos en *La Ilustración Artística* (296, 29 de agosto de 1887):

Tocó a misa la campanina milagrosa y la gente que bullía por el campo se arremolinó al santuario, entrando los que pudieron, y quedándose los demás a las ventanas. Voces robustas y de timbre simpático entonaron solemnemente la misa de ángeles, mal acompañada por la gaita de un ciego de Tarna que llevaba el compás con la cabeza. Son terribles los ciegos de aquel país. Digo, lo terrible es la gaita; instrumento sencillo, pero desagradable, que consiste en una rueda que pasa rozando unas cuerdas y produce con ellas un ruido poco más melodioso que el del eje de un carro cuando canta. No hay por allí ciego sin gaita ni función sin ciego, el cual, después de acompañar a bulto los *Kyries* y el *Gloria*, y todo lo que canta el coro, suele tocar solo y por su cuenta al ofertorio y a la conclusión «Marusiña la muñeira» o las «Habas verdes».

El último tocador ciego activo en Asturias fue Luciano Andrés Tarilonte, natural de Palencia pero afincado desde su juventud en Veneros (Caso), donde contrajo matrimonio y tuvo varios hijos, algunos de los cuales hicieron las veces de lazarillos e incluso de instrumentistas, tocando el *bombu* y los *fierros* (en español, «triángulo»). Murió en 1947 y de él quedan algunas fotografías tomadas ese mismo año en Laviana por Valentín Vega Fernández (1912-1997).



INVENTARIO: RDM001104

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: zanfoña (también: sinfonía, gaita de rabil, música ratonera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1800-1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-72 cordófono compuesto, laúd de mástil, sonido por fricción tangencial sobre las cuerdas con rueda

Zanfoña con caja de resonancia en forma de guitarra. El cordaje consta de dos bordones afinados en la tónica y la quinta, ambos perdidos, y tres cuerdas cantoras, de las cuales solo se han conservado dos unísonas, faltando la tercera, que pudo ser igualmente unísona o afinarse una octava más grave. El teclado es cromático y se dispone en un rango inferior con trece teclas naturales y un rango superior con nueve alteraciones, careciendo el rango superior de ventana para la colocación del Fa natural. Todo el teclado superior se ha retirado, fenómeno que se explica por la necesidad de acuchillar el canto de la rueda que frota las cuerdas para restaurar su circunferencia y garantizar un sonido homogéneo. Al someterla a este proceso, la rueda pierde progresivamente espesor y las cuerdas descienden hasta prácticamente tocar las teclas superiores, impidiéndose la vibración y siendo necesario extraer el teclado completo para poder seguir utilizando el instrumento.



INVENTARIO: RDM001105

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: zanfoña (también: sinfonía, gaita de rabil, música ratonera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caso ~ Casu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1800-1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 321.322-72 cordófono compuesto, laúd de mástil, sonido por fricción tangencial sobre las cuerdas con rueda

Zanfoña con caja de resonancia en forma de guitarra, teclado diatónico de doce teclas y cordaje de tres cuerdas cantoras unísonas más dos bordones afinados en la tónica y la quinta, hoy perdidos. El clavijero presenta decoración tallada con motivos en zig zag y una voluta escasamente desarrollada con idéntica ornamentación; estos detalles, unidos a la irregular factura de la caja y a sus proporciones, sugieren que el instrumento pueda ser una copia realizada por un artesano local.



INVENTARIO: FM002165

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: riquirraque

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas del Narcea
[Tebongo ~ Tubongu (El Puelu)]

AUTOR: Lindo, Jesús

DATACIÓN: 1996

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 411 aerófono libre por desplazamiento

Aerófono compuesto por dos nueces vaciadas, un eje de madera y un cordel provisto de una trabilla. El eje se fija a una de las nueces dejando holgura en el orificio por el que atraviesa la segunda, a fin de que pueda girar con soltura sobre dicho eje. Esta nuez dispone de otro orificio por el que pasa el cordel. Para hacerlo sonar, se tira del cordel por la trabilla, obligando a girar rápidamente a la nuez libre.

Es un juguete para el que no se documenta en Asturias un uso musical específico; no obstante, el propio nombre popular, *riquirraque*, tiene su origen en el característico sonido que emite y alude a su percepción como objeto específicamente sonoro.



INVENTARIO: FM011460

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gallu (también: flauta, xibla, xiblata, xiblatu, xipla, chifla, zamploña)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Villaviciosa [Arroes]

AUTOR: H.C.

DATACIÓN: hacia 1980

CLASIFICACIÓN

HS-MIMO) 412.121 aerófono libre interruptivo de lengüeta individual

Aerófono consistente en una rama de laurel adelgazada a navaja por las dos caras de uno de sus extremos, en el que se ha practicado una hendidura diametral que alcanza un cuarto de la longitud del cuerpo del instrumento. En esta hendidura se introduce una hoja del mismo árbol, recortada para adaptarla a la superficie hábil entre ambas partes hendidas, actuando dicha hoja a modo de lengüeta sonora. Para tocar, se sujeta entre los labios y lateralmente la parte hendida de la rama y se sopla, saliendo el aire por la hendidura y produciendo la vibración al incidir sobre la hoja interpuesta. Este instrumento se utilizó como entretenimiento durante las labores de pastoreo y se ha documentado en buena parte de Asturias bajo distintos nombres, algunos de los cuales coinciden con los recogidos en Galicia, donde se han constatado los términos *cantagalos* y *flauta*.



INVENTARIO: FM008633

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: acurdión (también: butuneiru)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Valencia ~ València

AUTOR: El Cid

DATACIÓN: 1850-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 412.132-62-8 aerófono libre interruptivo, juego de lengüetas libres, con reserva flexible de aire, con teclado

Acordeón bisonoro con signos de desgaste en toda su estructura que afectan también al acabado, un tinte brillante de color granate que cubre toda la superficie de madera excepto el lateral de los bajos, pintado de negro. El instrumento está formado por dos cajas harmónicas rectangulares realizadas en madera, de las cuales una incorpora dos bajos y la opuesta el teclado, en este caso integrado por un único orden de diez botones. Entre ambas cajas se sitúa el fuelle, de cartón plegado y reforzado con cantoneras en sus pliegues. Al tratarse de un instrumento bisonoro de lengüetas libres, cada uno de los botones melódicos produce dos sonidos, lo que obliga al intérprete a abrir o cerrar el fuelle de acuerdo con la nota que desee obtener.

El acordeón se extendió a lo largo del siglo XIX por Europa al mismo tiempo que los bailes de parejas enlazadas. En España hubo varios talleres de fabricación, siendo Valencia, Barcelona y Madrid sus principales puntos de producción nacional. La popularidad tanto del acordeón como de los nuevos bailes dio lugar al paulatino desplazamiento de los más antiguos de parejas enfrentadas y, con ellos, al retroceso de los instrumentos habituales en su acompañamiento (gaitas, panderos, castañuelas). Los gaiteros de Asturias asimilaron los nuevos repertorios e hicieron grandes esfuerzos para encajarlos en sus instrumentos, sujetos al rígido centro tonal que proporciona el bordón. No obstante, no era infrecuente que aquellos supiesen tocar además el acordeón para hacer frente a la demanda de un público ávido de bailar el «agarrao». También hay documentación de gaiteros que empleaban el violín como instrumento alternativo.

En los años treinta del siglo XX se introdujo en España el acordeón unisonoro, inventado a finales del XIX en Castelfidaro, Italia. La principal característica de este nuevo modelo (posteriormente desarrollada hasta alcanzarse el modelo conocido como «acordeón piano», que calca la disposición del teclado de este instrumento) era que la apertura o cierre del fuelle no modificaba la nota emitida, lo que simplificó su manejo y ensanchó sus posibilidades técnicas. Estos son los más empleados actualmente salvo en contextos folklóricos, en los que se han recuperado los antiguos instrumentos bisonoros desde los años ochenta.



INVENTARIO: FM004044
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: acurdión
LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: hacia 1900



INVENTARIO: FM008632
LOCALIZACIÓN: sala IV
NOMBRE: acurdión
LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Federal de Alemania ~
Bundesrepublik Deutschland
AUTOR: desconocido
DATACIÓN: hacia 1900



INVENTARIO: FM003060

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: acordión

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1925



INVENTARIO: FM002350

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: acordión

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1925



INVENTARIO: FM002349

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: acurdión

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Valencia ~ València]

AUTOR: ¿El Cid?

DATACIÓN: 1900-1925



INVENTARIO: FM003066

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: acurdión

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Guipúzcoa ~ Gipuzkoa]

AUTOR: Guerrini

DATACIÓN: hacia 1950



INVENTARIO: FM003023

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: harmoniu (también: muérganu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1800-1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 412.132-62-8 aerófono libre interruptivo, juego de lengüetas libres, con reserva flexible de aire, con teclado

Harmonio adquirido en Barres (Castropol). Está formado por un pie de madera en el que se han acomodado los fuelles, accionados alternativamente por los pies del instrumentista. Entre ambos fuelles emerge la columna que sostiene el teclado, de cuatro octavas y protegido por una tapa abatible.

En parroquias rurales que no disponían de harmonio, la gaita de fuelle cumplía sus mismas funciones, dando lugar a la *Misa de gaita*, versión tradicionalizada de la misa gregoriana *De Angelis*, cantada con todos los giros y ornamentaciones propios de la asturianada y transmitida oralmente.



INVENTARIO: FM011544

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: muérganu

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Estados Unidos de América ~ United States of America [Illinois (Chicago)]

AUTOR: Bilhorn, Peter Philip (1862-1936)

DATACIÓN: 1887-1936

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 412.132-62-8 aerófono libre interruptivo, juego de lengüetas libres, con reserva flexible de aire, con teclado

Órgano portátil diseñado por el pastor evangélico Peter Philip Bilhorn para facilitar el acompañamiento musical de sus predicaciones. Es un modelo plegable que, una vez recogido, forma una caja con asas en cuyo interior quedan ocultos pedales y fuelles. El teclado, transpositor de 4 octavas, está protegido por una tapa abatible que sirve de atril.

Se desconocen las circunstancias en las que este instrumento fue traído a Asturias, así como también el uso al que fue destinado.



INVENTARIO: FM002390

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: canaveira

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Boal ~ Bual

AUTOR: Rodríguez Vitos, Octavio (1920-1995)

DATACIÓN: 1950-1980

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.121.12 aerófono con embocadura lateral, un solo tubo abierto, con agujeros

Flauta travesera realizada en un segmento de caña, de nudo a nudo. Presenta seis orificios digitables anteriores, alineados, equidistantes y del mismo diámetro, perforados mediante un hierro candente. La embocadura es circular y se ha realizado empleando la misma técnica que en el resto de los orificios. No se aplica ningún acabado, aunque la corteza brillante de la caña ha sido retirada en toda la superficie del instrumento, raspándola con una navaja.

Se utilizó para entretenimiento personal, así como también para acompañar bailes; concretamente, la danza circular del concejo de Boal conocida como *La lluita*, difundida desde mediados del siglo XX por la Sección Femenina y posteriormente por la agrupación Coros y Danzas L'Abadía de Gijón.



INVENTARIO: FM002428

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: xiblata (también: requinta, travesera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1920

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.121.12 aerófono con embocadura lateral, un solo tubo abierto, con agujeros

Flauta travesera de autor desconocido, adquirida en Avilés. Consta de tres secciones ensambladas entre sí: la cabeza, torneada en forma ahusada en su punto de ensamblaje y provista de embocadura circular; un cuerpo prácticamente cilíndrico con tres de los orificios digitables; y un pie ahusado que recibe los otros tres orificios digitables. Carece de anillas de refuerzo y el acabado consiste en un barniz con base de alcohol aplicado a muñequilla.



INVENTARIO: FM003043

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: xiblata (también: travesera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.121.12 aerófono con embocadura lateral, un solo tubo abierto, con agujeros

Cañón de escopeta reconvertido en flauta travesera. A este efecto, el cañón se ha separado del resto del arma utilizando una sierra y se le han practicado seis orificios digitables frontales y una embocadura circular.

La pieza fue adquirida en Cabanella (Navia), sin que haya podido precisarse su lugar exacto de producción.



INVENTARIO: FM002427

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: xipra (también: travesera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Boal ~ Bual

AUTOR: Rodríguez Vitos, Octavio (1920-1995)

DATACIÓN: 1970-1980

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.121.12 aerófono con embocadura lateral, un solo tubo abierto, con agujeros

Flauta travesera metálica elaborada a partir de la pata de una silla de producción industrial. En ella se han practicado una embocadura lateral y siete orificios digitables, apareciendo desviado con respecto a los demás el destinado al meñique. La parte superior del tubo está obturada con un tapón de madera aprovechado de la propia estructura de la silla.



INVENTARIO: FM000713

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: xiblata (también: chiflu, xipla, xiblatu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Onís [La Robellada]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.12 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo abierto, con agujeros

Flauta de pico realizada en hueso y de aspecto bastante antiguo, a juzgar por su grado de deterioro. El extremo que se corresponde con la articulación de la rodilla se ha recortado y obturado con cera, dejando abierto un canal para introducir aire. Inmediatamente debajo, se ha practicado en la pared del hueso un orificio circular que actúa como bisel. A lo largo del resto del tubo se han practicado siete orificios digitables totalmente alineados, seis anteriores y uno posterior.



INVENTARIO: FM000665

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: pitu cabreru (también: caramela, carambela, chifla, corneta)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Cangas de Onís ~ Cangues d'Onís [Gamonedo ~ Gamonéu]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.12 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo abierto, con agujeros

Flauta de pico realizada con un cuerno de macho cabrío. La oquedad natural del cuerno se aprovecha para hacer circular la columna de aire, que se introduce por el extremo más estrecho, despuntado a tal efecto, haciéndola vibrar mediante un bisel tallado. En la cara convexa del cuerno se han practicado tres orificios digitables alineados, casi equidistantes y del mismo diámetro, que permiten obtener una escala de cuatro notas. Se ha utilizado como instrumento de comunicación entre pastores, aunque también se ha documentado su uso como instrumento melódico.



INVENTARIO: FM004428

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: xipla

LUGAR DE PRODUCCIÓN: ¿León?

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.12 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo abierto, con agujeros

INVENTARIO: FM004427

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: tambor

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1950

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 211.212.11 membranófono de percusión directa, de cavidad tubular, de dos membranas de las cuales solo una se usa para tocar

Conjunto instrumental que perteneció a Francisco Rodríguez García (1914-1990), de *Quei Filipón* de La Viliel.la (Cangas del Narcea). Está formado por un tambor con caja de resonancia y tensores metálicos, aros de madera y membranas de piel, más una flauta de pico trabajada a torno, provista de tres orificios digitables (dos anteriores y uno posterior) y diseñada para su manejo por una única mano, la izquierda, reservándose la derecha al tambor.

De la *xipla* no se han documentado constructores asturianos, siendo un instrumento generalmente importado desde León, aunque su área de uso es mucho más amplia, documentándose por tierras españolas bajo distintos nombres locales, tales como flauta maragata, pito zamorano, gaita charra, gaita rociera, *txistu*... En cuanto al tambor que la complementa, su factura es industrial, aunque no constan marcas ni firmas que permitan identificar su procedencia.

En Asturias, las voces *xipla*, *xiblata*, *chiflu*... designan genéricamente a las flautas y, entre ellas, a las de tres agujeros que en Zamora y Andalucía reciben el nombre de *gaita*, lo que ha dado lugar a cierta confusión. En el caso asturiano, el término *gaita* no se aplica a las flautas, sino solo al aerófono con depósito flexible de aire, a los clarinetes pastoriles y al cordófono frotado con rueda o *zanfoña*. Así, en el contexto de las danzas de palos conservadas en Cangas del Narcea, esta flauta se conoce como *xipla* y su tañedor como *tamburiteiru*. Si bien la voz *xipla* solo se ha recogido en la tradición oral, la expresión *atambor*, equivalente a *tamburiteiru*, aparece desde el siglo XVI en documentación de la Catedral de San Salvador de Oviedo y parece referida no a un tambor solo, sino al conjunto de tambor y flauta en manos de un único músico, como en el caso que nos ocupa.

La principal función de la *xipla*, junto con el tambor, es poner música a la danza de palos conservada hasta la actualidad en el suroccidente asturiano, además de acompañar otros bailes locales. La danza se ejecuta en Cangas del Narcea el día de la fiesta patronal y su víspera, estando formada por un director-recitador (*frasqueiru*) más doce hombres ordenados en dos filas que desempeñan distintas funciones (juez, sobrejuez, guía, sobreguía, panza) y ejecutan las figuras (calles, enrames) que componen la danza. El *tamburiteiru* da las entradas de las partes (saludo, venia, entrada, lazo de palos, salida) marcando el ritmo con el tambor y anunciando los cambios con breves motivos melódicos a cargo de la *xipla*.



INVENTARIO: FM003046

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: chifla (también: chiflu, xipla, xiblata, xiblatu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caso ~ Casu [Belérda]

AUTOR: Coya, Juan José

DATACIÓN: 1998

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.311 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo cerrado, sin agujeros, longitud fija

Flauta sin orificios digitables obtenida a partir de una corteza de castaño que se extrae en un proceso conocido en Asturias como *mugar*, consistente en golpearla al son de recitados de métrica reiterativa hasta desprenderla por completo. El recitado podía aludir al procedimiento descrito:

–Muga, muga,
casca, muga,
¿qué quies más,
tocar o callar?
–¡Tocar, tocar, tocar!



INVENTARIO: FM001294

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: xiblatu (también: chiflu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1930

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.311 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo cerrado, sin agujeros, longitud fija

Silbato de producción fabril, aunque en Somiedo se han documentado ejemplares contruidos por niños con chapa de hojalata.

En la era industrial ha sustituido a instrumentos análogos hechos a partir de materiales naturales, por lo general corteza de árbol, hueso de melocotón e incluso piedra.



INVENTARIO: FM003044

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: xiblata (también: chiflu, xipla, xiblata)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caso ~ Casu [Belerda]

AUTOR: Coya, Juan José

DATACIÓN: 1998

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.32 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo cerrado, con agujeros

Flauta hecha de corteza de castaño. En ella se han practicado a navaja seis orificios digitables y un bisel. El extremo opuesto al bisel está obturado con un tubo ciego inmóvil, obtenido de la misma sección de madera que recubría originalmente la corteza.



INVENTARIO: FM011480

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: xipro

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: Mújica, Félix; ¿Moeck?

DATACIÓN: hacia 1980

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.221.32 aerófono con canal interno de aire, un solo tubo cerrado, con agujeros

Flauta soprano localizada en Armental (Navia) cuya estructura ha sido modificada. El cuerpo se ha desechado, manteniéndose únicamente la cabeza, cuya base ha recortado y obturado con un corcho. A continuación, se han practicado dos orificios digitables de distinto diámetro que permiten obtener los grados I, III y V de la escala mayor.

La elaboración casera de sonadores involucra en ocasiones a instrumentos de

fabricación industrial que sufren una reconversión más o menos profunda hasta obtener el resultado deseado. La principal diferencia con respecto a las técnicas anteriormente aplicadas radica en el abandono de los materiales tradicionales en favor de otros de distinta naturaleza, pero siempre sometidos a procedimientos industriales. En este caso, el cambio es consecuencia de la difusión nacional de la flauta soprano o «flauta dulce» en una España plenamente escolarizada. La flauta formó parte del currículo de la antigua Enseñanza General Básica, vigente desde 1970 hasta 1990, y con posterioridad no solo no desapareció, sino que se convirtió en un práctico sustituto del tubo melódico de la gaita durante su etapa de aprendizaje, recurso promovido por una generación de profesores cuya primera formación musical tuvo lugar en el mencionado plan de estudios. Para este nuevo uso, la flauta también sufre una transformación, que consiste en el redimensionado de sus orificios a fin de adaptarlos a la digitación semicerrada practicada en la gaita asturiana. Estas flautas pueden adquirirse en los talleres de algunos fabricantes de gaitas.



INVENTARIO: FM011484

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: pitu (también: xipra)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1970

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 421.222.4 aerófono con canal interno de aire, juego de tubos desiguales cerrados

Flauta compuesta por tres tubos metálicos de distinta longitud con el extremo cerrado, dispuestos en un plano y soldados a una lámina del mismo material plegada sobre sí misma que hace las veces de canal de aire. Al soplar a través de ella, el aire es proyectado hacia la arista del extremo superior de los tres tubos, que suenan simultáneamente.

Estos sencillos aerófonos, cuyo manejo no requiere aprendizaje, eran utilizados por los afiladores ambulantes para anunciar su presencia.



INVENTARIO: FM005332

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: gaita (también: pipa, xipro, chifla, runcón)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: San Martín de Oscos ~ Samartín d'Ozcos

AUTOR: Fernández Pérez, Antonio

DATACIÓN: 2003

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.111.2 aerófono, un tubo con lengüeta doble, taladro cilíndrico, con agujeros

Aerófono de corteza de castaño, íntegramente desprendida respetando su forma tubular original. El resultado es un cuerpo hueco cilíndrico a lo largo del cual se han abierto a navaja siete orificios digitales anteriores y uno posterior alto. En uno de sus extremos se ha insertado a presión la lengüeta. Esta consta de dos partes: una, que actúa a modo de tudel, está hecha con una tira de corteza enrollada que en-

caja perfectamente en el extremo del tubo sonoro; la segunda es la lengüeta doble propiamente dicha, consistente en una corteza más delgada y aplastada por un extremo, de manera que el canal de aire se estrecha sensiblemente, produciéndose así la vibración.

En Asturias existen testimonios orales sobre la elaboración local de aerófonos de lengüeta utilizando materias primas tubulares como alcacer, centeno y saúco, siendo quizá el ejemplo más conocido el descrito por Eduardo Martínez Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920), donde lo identificó como «gaita». La información procede de una de sus informantes más prolíficas, Leandra González Zuazua, de Oviedo, quien dictó una melodía que, según refirió, había aprendido en la Sierra de Següenco, en el concejo de Cangas de Onís (n.º 310). Con una intención evidentemente pedagógica, el folklorista Luis Argüelles Sánchez rebautizó este aerófono como «gaita de Següenco» (*El Comercio*, 1217, 1 de diciembre de 1981), expresión que pasaría a ser de uso generalizado en el entorno folklórico.



INVENTARIO: FM000725

LOCALIZACIÓN: almacén

NOMBRE: puntera

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Aller ~ Ayer [Villar de Casomera ~ Vil.lar de Casomera]

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.111.2 aerófono, tubo con lengüeta doble, taladro cilíndrico, con agujeros

Aerófono de lengüeta doble con sección cilíndrica que coincide con la oquedad natural de la madera empleada, en este caso una rama de saúco (*sabugu* en asturiano). Presenta siete orificios digitables, seis anteriores y uno posterior alto, todos ellos del mismo diámetro, ovalizados y prácticamente equidistantes. No se conserva la lengüeta sonora, que en este ejemplar era doble, aunque se han utilizado también lengüetas simples.

Fuentes orales relatan el proceso de elaboración de esta clase de aerófonos, que comienza por el descortezado a navaja y la eliminación de la albura (*ságamu*), cuya escasa dureza permite retirarla con facilidad utilizando herramientas improvisadas: en primer lugar una varilla de paraguas que abre el camino y, a continuación, una rama de zarza (*artu*) que limpia completamente la oquedad. El extremo superior del tubo se talla a navaja, imprimiendo al taladro interno una leve conicidad que permita alojar la lengüeta; el mismo proceso se aplica en el extremo opuesto, aunque la conicidad resultante es sensiblemente mayor. Una vez preparado el tubo, se perforan los orificios digitables con una barrena de mano y se añade la lengüeta sonora, cuyas láminas vibrantes (*pales*, sing. *pala*) se obtienen de una lámina de asta muy adelgazada.

En Asturias, la *puntera* y otros aerófonos de producción casera han cumplido dos funciones. En primer lugar, sustituían a la gaita para practicar los rudimentos de su técnica, habida cuenta del elevado coste del instrumento (fuentes orales refieren que, a comienzos del siglo XX, su precio equivaldría al de una vaca); en segundo lugar, se utilizaban en las comparsas de Carnaval como elemento caracterizador del personaje músico. En cualquier caso, puede considerarse a la *puntera* como un instrumento que mimetiza al tubo melódico de la gaita y que, realizado por procedimientos más sencillos, conserva algunas de sus propiedades organológicas, siendo la diferencia más acusada la sección interna del tubo. El nombre, *puntera*, es indicio de dicho mimetismo.

Tocar el *punteru* aislado del resto de la gaita es una práctica poco documentada, aunque no inexistente. La falta de atención a este peculiar uso quizá se deba a que, salvo en el caso de las comparsas de Carnaval, el objetivo final siempre era tocar una gaita completa, por lo que el empleo de punteros sueltos tendió a percibirse como parte del aprendizaje y, por lo tanto, como un fenómeno de menor interés. Sin embargo, hay ejemplos de todo lo contrario, como el que proporciona Francisco Ríos, conocido en su entono como «Pachu Ríos». Había nacido en Villar de Adralés (Cangas del Narcea), de donde también era natural José Martínez González, «Maquilo» (1873-1958), que regentaba una carpintería en la villa de Cangas del Narcea y era, además, conocido como gaitero y artesano fabricante de gaitas. Francisco Ríos le encargó una gaita pero, a causa de una discapacidad que le impedía tocar correctamente un instrumento con todas sus partes y tubos, el resultado fue un *punteru* provisto de una cápsula que protegía la lengüeta sonora y se podía tocar sin necesidad del depósito de aire. Francisco Ríos bautizó a este instrumento con el nombre de *xipla* (que en Asturias se aplica genéricamente a las flautas) y lo tocaba de forma autodidacta, llegando a ser conocido en la villa por su actividad como músico aficionado.

También se ha documentado el uso de tubos melódicos de gaita con lengüeta encapsulada en el Alto Aller, es decir, en la misma zona en la que se constata el uso de la *puntera*.



INVENTARIO: FM005329

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: roncona (también: roncón, berrón, berrona, turul.lu, cuerna, pedorrera)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: San Martín de Oscos ~ Samartín d'Ozcos

AUTOR: Fernández Pérez, Antonio

DATACIÓN: 2003

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.112 aerófono, tubo con lengüeta doble, con taladro cónico

Aerófono de lengüeta doble obtenido a partir de una corteza que se desprende del árbol en primavera. La técnica constructiva es sencilla y solo requiere el uso de una navaja; una vez obtenida la corteza según el tamaño deseado, se enrolla formando un cono y se atraviesa en su extremo más ancho con un pasador de madera que evita que la corteza recupere su posición original. El sonido se genera por la acción de una lengüeta doble que en Asturias se denomina *zamploña* o *cimploña* y se elabora aplastando una corteza del mismo árbol para, a continuación, fijarla en el extremo más estrecho del tubo.



INVENTARIO: FM011393

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: zamploña (también: cimploña, pipa, gaita)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1998

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2 aerófono, tubo con lengüeta simple, con taladro cilíndrico, con agujeros

Aerófono de lengüeta simple idioglótica y factura artesanal realizado a partir de un delgado tallo vegetal, generalmente alcaecer o centeno, en uno de cuyos extremos se ha dispuesto una lengüeta simple, extrayendo sin desprenderla por completo una lámina del mismo cuerpo tubular natural del que está hecho el instrumento. Esta técnica es la misma que se emplea para la elaboración de la lengüeta simple del tubo no digitable de la gaita (en asturiano, *payón*), constituyendo la principal diferencia entre ambas que, en el caso de los clarinetes idioglóticos, la lámina vibrante forma un todo inseparable con el tubo sonoro del que forma parte, mientras que el *payón* es un elemento subsidiario de dicho tubo, al que debe fijarse con hilo y del que puede retirarse a voluntad. Alineados bajo la lengüeta sonora y, como esta, realizados a navaja, aparecen cuatro orificios digitables equidistantes y del mismo diámetro. No se ha aplicado ningún acabado ni se ha incluido ningún tipo de ornamentación.



INVENTARIO: FM003042

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: clarinete

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1945

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 422.211.2-71 aerófono, tubo con lengüeta simple, con taladro cilíndrico, con agujeros tapados con llaves

Clarinete de fabricante desconocido. El estuche, artesanal, es una sólida caja de madera pintada de verde pálido cuyo interior se compartimenta en dos espacios por medio de una tablilla divisoria que permite alojar el instrumento, una vez desmontado. Este es de producción industrial, realizado en madera de ébano, con llaves y anillas de alpaca. No constan ni la firma ni la marca de fabricante.

El clarinete se introdujo en la música rural de Asturias desde las bandas de música, que lo incorporaban en su formación habitual; no obstante, hay ejemplos de clarinetes de factura popular, generalmente obtenidos a partir de un tubo vegetal al que se añadía una lengüeta simple idéntica a la del tubo no digitable de la gaita (*payón*).

El clarinete se integró en formaciones de instrumentos populares que iban desde el cuarteto hasta sexteto, genéricamente conocidas como *orquestinas* o *bandinas*. Estas incluían gaitas y clarinetes en su sección melódica, aunque existían otras formaciones con instrumentos más variados, generalmente de viento metal y acordeones; en cuanto a la sección de percusión, se componía de caja y bombo. Las noticias sobre estos conjuntos musicales son más abundantes en los concejos del occidente de Asturias y, por lo general, se refieren a su participación en las fiestas del verano, amenizando bailes y especialmente los de parejas enlazadas, aunque podían incluir en su repertorio ejemplos de parejas enfrentadas.

El cuarteto Os Quirotelvos, de Castropol, es el grupo mejor documentado. Fundado por el gaitero Manuel López Fernández, «Quirolo» (1888-1932), y el clarinetista Etelvino Menéndez Martínez, «Telvo» (1875-1962), desarrolló una intensa actividad musical por toda Asturias, poniendo música a bailes y pasacalles y apareciendo en abundantes crónicas de festejos durante las primeras décadas del siglo XX. Un ejemplo lo encontramos en Cangas de Narcea, donde Os Quirotelvos fueron contratados para tocar durante la festividad del Carmen, como leemos en la revista *La Maniega* (15, agosto de 1928):

Por caer en sábado la antevíspera, este año se anticiparon los xigantones, los que al compás de una incansable charanga, los Quirotelvos, hicieron las delicias de la gente menuda. Iluminados los puentes y el paseo de los nogales, la verbena presentaba un aspecto muy atrayente. La juventud, viendo al fin sus pies libres de las madreñas, diose a echar al aire pies y piernas, y de la gaita al organillo y del organillo a la charanga y de esta a nuestra afinada banda, no se dieron punto de reposo y se bailó en todas partes hasta después de amanecido.



INVENTARIO: RDM1143

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: cuernu

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Caso ~ Casu

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 423.121.21 aerófono, trompeta natural tubular curva, entrada de aire por el extremo, sin embocadura artificial

Cuerno de macho cabrío utilizado como medio de comunicación y, circunstancialmente, como instrumento musical. Una vez vaciado el cuerno, se ha despuntado su extremo más delgado, usándose este como embocadura. En la cara convexa del cuerno se han tallado dos orificios por los que pasa un cordón que sirve para colgarlo. No presenta otras perforaciones ni en origen se le había aplicado ningún acabado, aunque su superficie está recubierta con una capa de nogalina y cera, tratamiento de conservación preventiva que le fue aplicado a su ingreso en el Museo Arqueológico de Asturias.

En Asturias, se constata el uso de cuernos y caracolas marinas para convocar los trabajos comunales que se realizan en un día específico y como instrumento de pastores. Marginalmente, se ha documentado su presencia en bailes; concretamente, en el *regondixu*, reconstrucción folklórica de algunos bailes de la comunidad vaqueira (Tineo, Valdés, Villayón y Boal) en la que el cuerno anuncia la entrada a los bailarines.



INVENTARIO: FDM004414

LOCALIZACIÓN: sala IV

NOMBRE: cuernu (también: cuerna, turullu)

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1900-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 423.121.21 aerófono, trompeta natural tubular curva, entrada de aire por el extremo, sin embocadura artificial

Cuerno bovino al que se le ha serrado el pitón para practicar la embocadura. Incorpora una banda de cuero para transportarlo con facilidad. Está algo desgastado en el extremo de mayor diámetro. Su uso es similar al descrito para la pieza RDM1143.

La pieza fue adquirida en Cabanella (Navia).

LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS MECÁNICOS, REPRODUCTORES DE SONIDO Y RADIOS

III



Los instrumentos mecánicos son aquellos cuya estructura incorpora mecanismos que, activados mediante llaves, palancas, manivelas u otros dispositivos similares, ponen en funcionamiento un soporte del sonido en forma de cilindro con púas, disco perforado o con pestañas y cinta o tarjeta perforada. Este soporte contiene la melodía, previamente codificada a través de un esquema que determina la disposición de las púas, las pestañas y las perforaciones. Una vez puesto en marcha, el soporte actúa sobre el elemento productor del sonido del instrumento: su cuerpo mismo (si es idiófono), membranas tensadas (membranófono), cuerdas tensadas (cordófono) y una columna vibrante de aire (aerófono)¹. Como todo el proceso descrito se produce de forma automática y repetitiva, no es necesario el concurso de un músico profesional.

La historia de los instrumentos mecánicos se remonta a la Edad Media, tiempo en el que ya se construían carillones que funcionaban con autonomía, pero el gran impulso de los automatófonos tuvo lugar en los siglos XVIII y XIX, durante los cuales se diseñaron cajas musicales, órganos, pianos, violines y otros aparatos accionados mecánicamente, pero con óptimos resultados sonoros. Por su atractivo y por su fácil manejo, fueron introduciéndose en las casas burguesas y, paralelamente, en los cafés y salones de baile; pero sus grandes ámbitos de acción fueron los festejos y verbenas populares e incluso la vía pública, en manos de personas que, sin poseer conocimientos musicales, utilizaron la música como medio de vida. En España, figuras como el organillero pervivieron hasta bien avanzado el siglo XX.

Grupo aparte forman los aparatos grabadores y reproductores del sonido, popularizados desde finales del siglo XIX gracias al desarrollo tecnológico alcanzado por las sociedades industrializadas. Aunque, al igual que los instrumentos mecánicos, poseen un soporte codificado (cilindro, disco plano, bobina magnética), dicho soporte no actúa sobre los habituales elementos productores del sonido, sino que contiene en sí mismo una impresión sonora que se ha tomado del natural y se hace audible al amplificarla. Esta tecnología dio lugar a la creación de una próspera industria discográfica que introdujo grandes cambios en la música popular, facilitando la circulación de toda clase de géneros y ampliando el horizonte de unos músicos que, hasta entonces, formaban buena parte de su repertorio a partir de melodías transmitidas oralmente.

Los soportes sonoros de los aparatos grabadores y reproductores también experimentaron una transformación gradual. Tras la primera etapa del fonógrafo, patentado por Thomas Alva Edison en 1877, cuyo soporte era un cilindro de cera impresionado en su super-

ficie, Emil Berliner patentó en 1887 el gramófono de discos planos de pizarra, en los que el surco estaba trazado en espiral por una cara (posteriormente, por ambas). Los discos, reproducidos a una velocidad de 78 rpm, se caracterizaban por su grosor, peso y escasa resistencia al choque, por lo que a mediados del siglo XX la pizarra fue sustituida por el vinilo, reduciéndose también las velocidades de reproducción a 45 y 33 rpm, las cuales se corresponden con los dos formatos más habituales de la época: el disco *Single* o de corta duración (SP) y el disco *Long Play* o de larga duración (LP). Estas reformas mejoraron su calidad sonora y ampliaron su capacidad de almacenaje, que seguiría incrementándose en años posteriores. Junto con los discos, la bobina magnetofónica, comercializada en formato *cassette*, alcanzó gran popularidad desde los años sesenta. La vida de estos soportes se prolongaría hasta los años ochenta, cuando fueron sustituidos por el disco digital.

Pero la radio fue, sin duda, el invento de la era industrial que dejó una huella más profunda en la música popular a lo largo del siglo XX. Nació el 12 de diciembre de 1901, cuando Guillermo Marconi envió una señal radiofónica a través del Océano Atlántico. En España, las primeras emisiones públicas tuvieron lugar a finales de 1923 en Radio Ibérica de Madrid, aunque la fecha oficial de su inicio se retrasó hasta el 14 de noviembre de 1924 con la inauguración de Radio Barcelona. Este nuevo y eficaz medio de comunicación comenzó utilizándose para la propaganda política, ocupando un lugar en espacios públicos (casinos y bares) y llegando a ser durante la Guerra Civil uno de los principales recursos propagandísticos para ambos bandos.

En la posguerra, la radio desempeñó dos funciones: entretener y adoctrinar. La autarquía favoreció la aparición de distintos fabricantes españoles, cuyos diseños imitaban a los modelos extranjeros. En un contexto de penuria económica, fue habitual la construcción casera de radios a partir de piezas sueltas suministradas por los fabricantes. En aquellos años se popularizaron los cursos por correspondencia de las escuelas de radiotécnica, siendo famosa la escuela «Radio Maymo» de Barcelona, cuyos alumnos pudieron encontrar en este medio de comunicación una salida laboral.

La década de los cincuenta supuso un notable avance en la difusión de la radio, con la introducción de la venta a plazos, la reducción de las dimensiones de los aparatos y su consecuentemente mayor accesibilidad y portabilidad. Fueron años prolíficos, en los que las emisiones se diversificaron a través de programas musicales, concursos, deportes, radionovelas y consultorios sentimentales que seguirían constituyendo el principal entretenimiento popular hasta la llegada de la televisión, a finales de la década.

1. Pueden, por lo tanto, clasificarse en las familias mencionadas, indicando que son instrumentos de acción mecánica mediante la adición de un sufijo -9 en su clasificación.

Los instrumentos mecánicos, los reproductores del sonido y los radiotransmisores, todos ellos con múltiples variantes formales que revelan su gran éxito social, ejercieron notable influencia en la música de Asturias, acercando al público los nuevos cantos y bailes a la moda, cuyas melodías se popularizaron y, en algunos casos, se tradicionalizaron, olvidándose su autoría y quedando vinculadas en la memoria colectiva con el último músico que las interpretó por tradición oral. Abundantes melodías de nuevo cuño pasaron así al repertorio recopilado desde los años ochenta del siglo XX, que hoy constituye el *corpus* de la música socialmente admitida como «tradicional asturiana». Bajo esta imprecisa denominación, dichas melodías suelen identificarse hoy por su título original, si se conoce (*Mala entraña*, cuplé de Juan Martínez Abades transcrito en la versión del gaitero José Remis Ovalle), por su primer verso (*Cuando bailo con Teresa*, canción recogida al gaitero Benigno Ablanado Riesgo) y por el nombre de su transmisor (*Pasudoble d'Antón*, del repertorio del gaitero Antonio Villar García, «Antón de Fonduveigas»). Algunas de ellas

circularon por toda España y pueden hallarse en sus distintas tradiciones locales, en las cuales reciben un tratamiento similar.

El museo había reunido a lo largo de los años una pequeña muestra de automatófonos y reproductores del sonido, pero el ingreso en 2014 de la colección de Avelino Fombona Álvarez posibilitó la apertura de una nueva sala con la cual finaliza su recorrido. Esta sala, abierta al público en 2018, acoge una selección de los tres grupos de objetos descritos, introduciendo las músicas populares urbanas en el discurso expositivo del museo y presentando desde una perspectiva más amplia el hacer musical de Asturias.

Debido al elevado número de piezas que comprende esta colección, solo incluimos en el presente catálogo la selección actualmente expuesta en la mencionada sala, pudiendo consultarse el resto en el catálogo digital disponible en la página web del Museo del Pueblo de Asturias y recogido en la bibliografía.



Idiófono punteado provisto de un soporte sonoro codificado consistente en un cilindro de púas (cfr. FM003120). El mecanismo ocupa el centro de una caja con toda su superficie pintada a imitación de la madera, provista de tapa batiente con el mismo acabado y ornamentada con marquetería. Al abrir la tapa aparece dicho mecanismo, protegido por una segunda tapa de cristal con marco de madera, a cuyo lado derecho se sitúan el dispositivo de arranque y el selector de las dos melodías disponibles. El sonido se genera por la acción del cilindro que, al girar, puntea un peine de acero con lengüetas de distinta longitud, correspondiendo una nota musical a cada una de ellas. El cilindro se acciona a cuerda, que se tensa por medio de un pequeño resorte en forma de palanquín situado a la izquierda de la tapa de cristal. Otra modalidad de este aparato emplea como soporte codificado el disco con pestañas en lugar del cilindro. No constan firma ni sello de fábrica.

Por su delicada factura y su discreta sonoridad, la caja de música se destina a espacios interiores, generalmente los salones de las casas acomodadas, donde figura como un objeto tanto decorativo como musical. Esta circunstancia ha determinado que su difusión y, sobre todo, su influencia en los repertorios populares hayan sido menores que la de otros automatófonos.

INVENTARIO: FM003038

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: caja de música

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1875-1925

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 122.2-9 idiófono de flexión,
láminas en peine, de acción mecánica



INVENTARIO: FM003120

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: organillo

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Cataluña
~ Catalunya (Barcelona)]

AUTOR: Casali, Luis

DATACIÓN: hacia 1900

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 314.122-9 cordófono simple,
cítara de tabla, resonador en caja, de acción
mecánica

Cordófono con un soporte sonoro codificado consistente en un cilindro de púas instalado en el interior de una sólida caja de madera con formato de piano vertical. En su parte más alta, la caja se abre por medio de una primera tapa abatible que da acceso a las clavijas de afinación de las cuerdas, tensadas verticalmente y en órdenes dobles. En el lugar que ocuparía el teclado aparece una segunda tapa que cubre el cilindro de púas, accionado a manivela, el cual produce un total de diez melodías al impulsar los macillos contra las cuerdas. En lo alto del frente de la caja se han abierto tres ventanas forradas con cretona que hacen las veces de oídos. La parte trasera carece de fondo, ocupando su lugar una fina tela verde que aligera su considerable peso. La decoración incluye molduras rectas que realzan el frente, molduras torneadas en las columnas que sostienen el cilindro y dos medallones en los que figuran el nombre y una vista de la fábrica. El acabado consiste en un tinte de color granate intenso.

Como instrumento ambulante, el organillo ha sido un eficaz difusor de las corrientes musicales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Podía escucharse tanto en salones de baile y establecimientos hosteleros como en las calles, cargado en una carreta que movía el organillero. Su repertorio se nutría de bailes de parejas enlazadas, aunque una de las diez melodías grabadas en el cilindro solía ser la jota, el ejemplo más popular de los bailes de parejas enfrentadas. De su presencia hay abundantes noticias en la prensa del siglo XIX y primeras décadas del XX, aunque no precisamente favorables, al relacionarse con la mendicidad y con el hampa, pero sobre todo con una nueva forma de bailar que fue objeto de condenas morales. La percepción de este instrumento como esencialmente foráneo dio lugar a ataques contra su presencia en Asturias. Así, por ejemplo, el diario *El Principado* (1, 1 de septiembre de 1909) describía una verbena celebrada en la calle de Ezcurdia de Gijón y el redactor se lamentaba en estos términos:

Es lástima que estas fiestas se vean perturbadas con el espectáculo que ofrece el baile *agarrao*, exótico en esta tierra de Asturias, y ya que quieren bailar no lo hagan con aires de nuestra región. Las autoridades pueden hacer mucho con prohibir la asistencia de organillos a estas fiestas nocturnas.

En otros casos, los cronistas presentaban un retrato bastante alejado de la realidad de las romerías asturianas de comienzos del siglo XX, como leemos en *El Popular* (1.272, 25 de julio de 1905):

Y aunque hubo, sí, los antipáticos y chulescos manubrios, fue mayor el número de gaitas, acompañados de cuyo dulce instrumento los mozos, entre trasiego y trasiego, cantaban las sentidas *aldeanás*, terminadas con el viril *ixuxú*. Pues, ¿y las giraldivas? Parecía que todas mozas del concejo, como para dar una lección a las de la villa que bailan el *agarrao*, se dieron cita en Somió apartándose con asco de los manubrios, formaron las clásicas y honestas giraldivas, que daban el sello típico a la romería.

El declive del organillo se sitúa en torno a la Guerra Civil, siendo sustituido en primer lugar por las pianolas y, más modernamente, por máquinas de discos como la sinfonola o gramola.



Aerófono de lengüetas libres con soporte sonoro codificado de disco perforado. Consiste en una caja flanqueada por cuatro patas cortas con molduras torneadas, decorada con motivos florales en todas sus caras y con un acabado de laca oscura que imita a la madera. En su interior se han dispuesto un fuelle y un conjunto de siete lengüetas metálicas libres. La tapa, con el mismo acabado y decoración, está atornillada a distancias irregulares, lo que indica que fue abierta para alguna intervención en su mecanismo. De ella emergen siete resortes metálicos alineados y con extremos adecuados al tamaño de las perforaciones del disco, más un eje central en el que se inserta el disco perforado y un palanquín que debe oprimirse sobre el inicio de la secuencia de perforaciones. Al accionar la manivela, situada en una de las caras laterales, el disco gira y las perforaciones en él practicadas liberan los resortes que dan paso al aire del fuelle, haciendo que las lengüetas vibren. El sonido resultante es similar al del acordeón.

Al igual que la caja de música, el arístón es un sonador de ámbito muy reducido, principalmente el salón burgués. Este ejemplar fue adquirido en Cabanella (Navia), sin que se conozcan otros datos acerca de su procedencia y uso específicos.

INVENTARIO: FM004037

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: Ariston Organette

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Federal de Alemania ~ Bundesrepublik Deutschland [Leipzig]

AUTOR: Ehrlich, Ernst Paul (1849-1925)

DATACIÓN: 1886-1904

CLASIFICACIÓN

(HS-MIMO) 412.132-9 aerófono libre interruptivo de lengüeta libre agregada, de acción mecánica



Fonógrafo Edison correspondiente al modelo «Amberola», desarrollado a partir de 1909, cuya principal diferencia con respecto al antiguo diseño consiste en la colocación de la bocina amplificadora en el interior del aparato, quedando liberada la parte superior del mismo. Se produjeron dos series de fonógrafos Amberola: la primera, marcada con números romanos (I al X), se comercializó en 1911; la segunda, marcada con arábigos (30, 50 y 75), desde 1914. Los aparatos de ambas series estaban capacitados para leer cilindros de cuatro minutos de duración.

El fonógrafo Amberola se integra en un gabinete de madera con tapa abatible, en cuyo frente se abre una sobria celosía tras la cual se halla la bocina, oculta a la vista. En la parte superior de la caja están situados el cargador para el cilindro que contiene la impresión del sonido y el dispositivo de lectura, consistente en un diafragma provisto de una aguja lectora y un mecanismo que, accionado a manivela, obliga al diafragma a desplazarse a lo largo del cilindro a la vez que este gira sobre un mandril, de tal manera que la aguja recorre el surco a una velocidad constante, transmitiendo la vibración al diafragma y de ahí al pabellón amplificador.

Desde los inicios de la comercialización del fonógrafo, se diseñaron sucesivos soportes de sonido en forma de cilindro cuya principal característica sería el progresivo incremento de la resistencia del material empleado: cera alba, cera de carnaúba (introducida por Charles Tainer en 1890) y, desde 1912, celuloide azul con refuerzo interno de yeso. Edison patentó distintas marcas de cilindros: «Gold Moulded» (1902-1912), «Amberol» (1908-1912) y «Blue Amberol Records» (1912-1929). En cuanto a la impresión del sonido, la frecuencia de los surcos fue incrementándose y con ella la calidad de la reproducción, siendo de hecho el número de hilos por pulgada (TPI) la unidad empleada para clasificar los cilindros, estandarizándose en el año 1890 los cilindros de 100 TPI (2') y en el año 1908 los de 200 TPI (4').

INVENTARIO: D1071

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: fonógrafo Amberola 30

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Estados Unidos
de América ~ United States of America [Nueva
Jersey ~ New Jersey]

AUTOR: Edison

DATACIÓN: 1914-1915



INVENTARIO: RDM001084

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: gramófono de sobremesa

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: 1905-1915

Gramófono de sobremesa compuesto por un sólido gabinete de madera con acabado de barniz, en cuyo interior se ha instalado un mecanismo de resorte accionado mediante una manivela que emerge de un lateral y hace girar el plato del disco, situado en la parte superior de la caja y recubierto con fieltro verde al objeto de evitar el deterioro del surco; junto a él aparecen el freno y el selector de velocidad. En la cara posterior de la caja se ha fijado el pedestal metálico que sostiene, por un lado, el brazo en el que va inserto el diafragma y, por otro, la bocina o pabellón amplificador, de hojalata pintada de verde azulado combinado con ocre. Carece de placa de identificación de modelo y serie.



INVENTARIO: RDM001086

NOMBRE: gramófono de salón La Voix de Son Maître

LOCALIZACIÓN: sala V

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Francesa ~ Republique Française [París ~ Paris]

AUTOR: Compagnie Française du Gramophone

DATACIÓN: hacia 1920

El gramófono adoptó a lo largo del tiempo distintas presentaciones en función de su uso, existiendo modelos de sobremesa (bien con el pabellón en forma de trompeta colocado sobre el gabinete, o bien integrado en él); modelos de maleta, dispuestos en el interior de un maletín provisto de asa y especialmente diseñado para su transporte; y modelos de salón, elevados sobre un mueble que solía incluir un departamento para guardar los discos e incluso un depósito para las monedas, en aquellos ejemplares que estaban instalados en locales públicos y requerían un pequeño pago para su uso.



INVENTARIO: FM005142

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: gramófono de salón

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: desconocido

DATACIÓN: hacia 1920



INVENTARIO: RDM1070

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: gramófono de sobremesa 119 Viva Tonal

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Reino Unido ~ United Kingdom

AUTOR: Columbia

DATACIÓN: hacia 1924



INVENTARIO: FM003024

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: gramófono de maleta

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Barcelona]

AUTOR: Casa Gol

DATACIÓN: hacia 1930-1940



INVENTARIO: FM004948

LOCALIZACIÓN: sala III

NOMBRE: gramófono portátil Thorens Excelda

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Suiza ~ Confédération suisse

AUTOR: Thorens

DATACIÓN: 1940-1947



INVENTARIO: RDM001087

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: tocadiscos compacto estéreo 814/04S

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Italiana ~
Repubblica Italiana [Milán ~ Milano]

AUTOR: Philips

DATACIÓN: hacia 1975



INVENTARIO: RDM001056

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio de galena TeCo

LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Federal de Alemania ~ Bundesrepublik Deutschland

AUTOR: Telefunken

DATACIÓN: hacia 1925

Receptor de radio a galena que actúa rectificando las señales de radio en amplitud modulada en onda media (530 a 1700 kHz) y corta (entre 2 y 26 MHz). Sus componentes básicos son un detector de cristal de galena (del que toma su nombre), una antena de alambre, un sintetizador de bobina de cobre, un condensador y unos auriculares.

Para su funcionamiento, la radio de galena no requiere una fuente de energía, dado que se alimenta de la potencia de las ondas de radio recibidas a través de la antena; por este motivo, su utilidad inicial era la recepción de señales transmitidas mediante código Morse, ya desde los primeros años del siglo XX. En las dos décadas siguientes fue transformándose en una radio convencional, pero la tecnología fundamentada en el uso de cristales de galena fue progresivamente reemplazada por los receptores de válvulas de vacío. Actualmente, su uso se restringe al ámbito educativo en países como Estados Unidos, siendo también construida por radioaficionados.



INVENTARIO: RDM001047

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: Radio Capilla 2634

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Holanda ~ Holland [Eindhoven]

AUTOR: Philips

DATACIÓN: 1931-1932

Receptor de radio a válvulas modelo «capilla», caracterizado por la integración de radio y altavoz en un cuerpo único. El gabinete, realizado en baquelita, plástico totalmente sintético producido en serie, se remata en su parte superior con un receptáculo en forma de heptágono regular destinado a recibir el altavoz, protegido en su frente por una celosía metálica que representa una flor heptapétala.

Las radios a válvulas sucedieron en el tiempo a las radios de cristal de galena, siendo a su vez sustituidas por los transistores (del inglés *transfer resistor* o «resistencia de transferencia»), patentados a finales de los años veinte, perfeccionados en los cuarenta y en uso hasta la actualidad en distintos aparatos electrónicos.



INVENTARIO: RDM001060

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: Radio Super Inductance 634A

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Holanda ~ Holland [Eindhoven]

AUTOR: Philips

DATACIÓN: 1933-1934

Receptor de radio modelo «capilla» fabricado por la casa Philips. El gabinete, de estilo *art déco*, realizado en madera de caoba y redondeado en su parte alta, es de grandes dimensiones, en consonancia con sus componentes internos, fundamentados en la tecnología de válvulas. En su parte frontal aparecen las perillas de programa radial y de sonido, cumpliendo además esta última la función de apagado y encendido del aparato. Sobre ellas se encuentra una gran boca a la que está ajustado el altavoz, oculto tras un paño de altavoces de tejido consistente y protegido con una celosía de madera. La parte posterior dispone de una tapa que puede retirarse para acceder a los mecanismos.



INVENTARIO: RDM001064

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio Philips

LUGAR DE PRODUCCIÓN: desconocido

AUTOR: Philips, con licencia de CRR

DATACIÓN: hacia 1935

Receptor de radio modelo *tombstone* o «lápida», nombre que, por analogía, toma de la forma de su gabinete. Este está realizado en madera y, al igual que sucede en el modelo «capilla», la radio y el altavoz están integrados en un único cuerpo que conforma un gabinete rectangular y elevado, provisto en su parte frontal superior de una sobria celosía calada en la misma madera, con una paño de altavoces de tela tupida morada. En la parte frontal inferior se han dispuesto las tres perillas y el dial.



INVENTARIO: RDM000945

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio 2833 Radiodina

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Zaragoza y Barcelona]

AUTOR: Telefunken

DATACIÓN: 1934-1935



INVENTARIO: RDM001002

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: Radio 46-250-I Transitone Code 121

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Estados Unidos de América ~ United States of America [Filadelfia ~ Philadelphia]

AUTOR: Philco

DATACIÓN: hacia 1946



INVENTARIO: RDM000965

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio Ocean 1665A

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Madrid]

AUTOR: Telefunken Radiotécnica Ibérica

DATACIÓN: 1947



INVENTARIO: RDM000995

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio Majestic

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Barcelona]

AUTOR: Pujals

DATACIÓN: hacia 1952



INVENTARIO: RDM000939

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio BE341A

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Madrid]

AUTOR: Philips Ibérica S.A.E. (Miniwatt)

DATACIÓN: 1954



INVENTARIO: RDM001088

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio tocadiscos A04 Akkora

LUGAR DE PRODUCCIÓN: Rusia ~ Rossiyskaya Federatsiya

AUTOR: Akkora

DATACIÓN: 1950-1955



INVENTARIO: RDM001030

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio Panchito 57U1615

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Madrid]

AUTOR: Telefunken Radiotécnica Ibérica

DATACIÓN: 1957-1958



INVENTARIO: RDM000993

LOCALIZACIÓN: sala V

NOMBRE: radio Radiodina

LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Barcelona]

AUTOR: Radiodina (Pedro Aznárez)

DATACIÓN: hacia 1958



INVENTARIO: RDM000943
LOCALIZACIÓN: sala V
NOMBRE: radio B3E03A
LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Madrid]
AUTOR: Philips Ibérica SAE
DATACIÓN: 1960



INVENTARIO: RDM000996
LOCALIZACIÓN: sala V
NOMBRE: radio Capricho U2225
LUGAR DE PRODUCCIÓN: España [Madrid]
AUTOR: Telefunken Radiotécnica Ibérica
DATACIÓN: hacia 1960



INVENTARIO: RDM001102
LOCALIZACIÓN: sala V
NOMBRE: radio Sabrina D28
LUGAR DE PRODUCCIÓN: República Francesa ~ Republique Française [Paris ~ Paris]
AUTOR: Schneider Frères Electric
DATACIÓN: 1962

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRE, Charles: *La cornemuse du Languedoc*, Carcasona: Folklore, 1977.
- ALFONSO X EL SABIO: *General estoria*, Pedro Sánchez-Prieto [coord.], Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- ATANASOV, Vergilij: «The Bulgarian Gaida (Bagpipe)», *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 16, 2003: 212-214.
- BAINES, Anthony: *Bagpipes*, Oxford: T. K. Penniman y B. M. Blackwood, 1960.
- BARRENECHEA, José Mariano: *Alboka. Entorno folklórico*, Lecaroz: Archivo P. Donostia, 1976.
- BARRY, Philips: «Daniel 3:5 Sūmpōnyāh», *Journal of Biblical Literature*, XXVII, 2, 1908: 99-127.
- BELLMUNT Y TRAVER, Octavio y Fermín CANELLA SECADES: «De vita et moribus», Octavio Bellmunt y Fermín Canella [eds.], *Asturias [1895-1900]*, III, Oviedo: Octavio Bellmunt, 1900.
- BISAGNI, Jacopo: «L'epistula ad Dardanum et l'exégèse irlandaise des instruments de musique», Guillaume Oudaer, Gaël Hily y Hervé Le Bihan [eds.], *Mélanges en l'honneur de Pierre-Yves Lambert*, Rennes: Département de Breton et Celtique, Universidad de Rennes, 2015.
- BLAŽEK, Jan: *Gajdy a gajdoši na Brněnsku*, tesis de licenciatura, Universidad Masaryk, 2017.
- BLECUA VITALES, Martín y Pedro MIR TIERZ: *La gaita de boto aragonesa*, Zaragoza: Gaiteros de Aragón, 1994.
- BONANZINGA, Sergio: *La zampogna a chiave in Sicilia*, Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2006.
- BONNAUD, Louis: *Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin*, Limoges: Société Archéologique et Historique du Limousin, 1967.
- BONNEMASON, Bénédicte: *Processus de relance d'un instrument de musique traditionnelle. Le renouveau de la cornemuse en France*, Aix-en-Provence: Centre d'Ethnologie Méditerranéenne, 1997.
- BOONE, Hubert: *De doedelzak in Europa. Vroeger e nu*, s.l.: Musica, 1987.
- BRICQUEVILLE, Eugene de: *Les musettes*, París: La Flûte de Pan, 1981.
- CANNON, Roderick David: *The Highland Bagpipe and its Music*, Edimburgo: John Donald, 1995.
- CARPINTERO, Pablo: *Os instrumentos musicais na tradição galega*, Orense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2010.
- ČIP, Pavel: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Brno: Salve Regina, 2006.
- Colección de Avelino Fombona Álvarez* [catálogo digital coord. por Elena Pérez Morán], Gijón: Museo del Pueblo de Asturias y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 2015.
- COLLINSON, Francis M[ontgomery]: *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*, Londres: Routledge y Kegan, 1975.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- CWACH, Michael: *The Pukl and Chodsko: Aspects of Linkage between a Bagpipe and an Ethnographic Region*, tesis doctoral, Universidad de Canterbury, 2012.
- DUJAT, Jean: *Dictiounari Moundi* [1638], Tolosa: Vialelle è Perry, 1895.
- DZIMREVSKI, Borivoje: *Gajdata vo Makedonija: Instrument-instrumentalist-muzika*, Skopie: Institut za Folklor Marko Cepenkov, 1996.
- El sac de gemecs a Catalunya* [Catálogo de la exposición], Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1990.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso: *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*, Gijón: Museo del Pueblo de Asturias, 2016.
- FRAILE GIL, José Manuel: «Más notas sobre la gaita serrana de Madrid y sus relaciones con otros instrumentos de España», *Actas de las Primeras Jornadas Técnicas sobre Madrid Tradicional*, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 1984: 91-102.
- GÄLLMO, Olle: *On the origin of the screeches the evolution of the swedish bagpipes*, ponencia presentada en la *Bagpipe Conference*, Londres, 2012.
- GARAJ, Bernard: *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. Bagpipe and Bagpipers' Tradition in Slovakia*, Bratislava: Asco, 1995.
- GARCÍA DE LA CUESTA, Daniel: *Les gaites*, s.l.: Asociación Cultural Esbilla, 2012.
- GARCÍA MATOS, Manuel: «Instrumentos musicales folklóricos de España, II. La 'gaita' de la Sierra de Madrid. III. La alboka vasca», *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, XI, 1956: 123-163.
- GARCÍA-OLIVA, Alfonso: *Museo de la Gaita* [catálogo], Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1002.
- GIOELLI, Mauro: *La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia*, Isernia: Cosmo Iannone, 2005.
- GOJENOLA ONAINDIA, Manu: *Albokaren alde batzuk*, Gipúzcoa: Herri Musikaren Txokoa, 2004.
- GOODACRE, Julian: «Welcome Back: The Renaissance of the English Bagpipe», en línea, <http://www.pipersgathering.org/about-alternative-pipes/english-pipes/> [consulta: 20.05.2018].
- Grailaires e crabaires*, s.l.: La Talvera y Vent Terral, 1986.
- GRATTAN FLOOD, William Henry: *The Story of the Bagpipe*, Londres: Walter Scott, 1911.
- HAAS, Ain: «Origins and Social Functions of Bagpipe Traditions among the Finno-Ugrian Peoples», en línea, <https://journals.library.ualberta.ca/fusac/index.php/fusac/article/view/8> [consulta: 11.05.2018].
- JAKOVljević, Rastko: *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia*, tesis doctoral, Universidad de Durham, 2012.
- JAMBRINA LEAL, Alberto: «La gaita y el tamboril en las comunidades rurales del antiguo Reino de León», *Revista de Folklore*, 19, 1982: 12-13.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Memoria sobre las diversiones públicas* [1796], Madrid: Sancha, 1812.
- La mujer en el folklore musical asturiano*, José Antonio Gómez Rodríguez [ed.], Luear: Ayuntamiento de Luear, 2014.
- LEOIC, Ned: «The Irish Warpipes», *Warpipes*, en línea, <http://www.irishmusicassociation.com/irish-warpipes/history.htm> [consulta: 22.6.2018].
- Les instruments de musique en Tunisie*, s.l.: Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, 1992.
- LEVY, Mark: *The Bagpipe in the Rhodope Mountains of Bulgaria*, California: University of California, 1985.
- LOMMEL, Arle: «The Hungarian Duda and Contra-Chanter Bagpipes of the Carpathian Basin», *The Galpin Society Journal*, 61, 2008: 305-321.
- MACPHERSON, Ewan: «The Pitch and Scale of the Great Highland Bagpipe», *New Zealand Pipeband*, 1998, en línea, <http://publish.uwo.ca/~emacp3/pipes/acoustics/pipescale.html> [consulta: 24.06.2018].

- MANKELL, Abraham: *Sveriges Tonkonst och Melodiska National-Dikt*, Estocolmo: Joh. Beckman, 1853.
- MARCOS MARÍN, Francisco: *Libro de Alexandre, estudio y edición*, Madrid: Alianza, 1987.
- Martinelli, Maurizio y Roberto Melini: «L'aulòs etrusco di Chianciano: indagini attraverso la comparazione archeologica ed iconografica», *La musica in Etruria. Atte del Convegno Internazionale*, Tarquinia: Comune di Tarquinia, 2010: 93-120.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* [1920], ed. facs., Oviedo: IDEA, 1986.
- MARTÍNEZ ZAMORA, Eugenio: *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*, Oviedo: s.n., 1989.
- Más colaboraciones n'asturianu na revista Asturias de Buenos Aires*, Oviedo: ACADEMIA DE LA LLINGUA ASTURIANA, 2008.
- MÉRÉ, Rafael: *Museo Internacional de la Gaita* [catálogo], Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1970.
- MONTBEL, Eric: *Les cornemuses à miroirs du Limousin (XVIIe-XXe siècles)*, París: L'Harmattan, 2013.
- NOVOA GONZÁLEZ, María del Carmen: «Paremiología de la gaita», *Revista de Folklore*, 39, 1984.
- O'NEILL, Barry: «The Sordellina, a Possible Origin of the Irish regulators», *The Seán Reid Society Journal*, 2, 2001: 1-20.
- PILARA, Evangelia y Valentinós STAMATIADIS: *Askomadoura. Construcción, análisis acústico y técnicas de grabación*, Rétino: Universidad de Creta, 2015.
- PUXEDDU, Maurizio: *The New Launeddas. Nuovi suoni per launeddas*, Cagliari: Associazione Interartes, s.a.
- RICE, Timothy: «Evaluating Artistry of the Bulgarian Bagpipe», *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians. Essays in Honor of Robert Garfias*, Timothy Rice [ed.], Nueva York: Routledge, 2016.
- ROTGER, Josep e Inácio ALONSO: «La gaita mallorquina: origen y evolución», *Anuario da Gaita*, 23, 2008: 44-49.
- RUIZ, Juan, «Arcipreste de Hita»: *Libro de Buen Amor*, Giorgio Chiarini [ed.], Milán: Riccardo Ricciardi, 1964.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de: *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Oviedo: IDEA, 1972.
- SACHS, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1930.
- ŠIROLA, Božidar: *Sviraljke s udarnim jezičkom*, Zagreb: Jazu, 1937.
- SPARAGNA, Ambrogio: *La zampogna. Storie e musiche di uno strumento pastorale*, Formia: Finisterre, 2004.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Xosé Miguel: *¡Xa chegan Os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*, Gijón: Museo del Pueblo de Asturias, 2006.
- The Encyclopaedia Britannica, a Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, III, 11 ed., Cambridge: University Press, 1910.
- TOMÀS I CUCURULL, Jordi: *El sac de gemecs*, San Sadurní de Noya: La Rovira Roja, 1984.
- TÖNURIST, Igor: «The Estonian Bagpipe», *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, 6, 1976: 47-54.
- TOPALIDIS, Sam: «The Tsabouna (Tulum) Bagpipe: What is its Future?», *Pontos World*, 2014, en línea, <http://pontosworld.com/index.php/pontus/history/sam-topalidis/94-the-tsabouna-tulum-bagpipe> [consulta: 10.03.2018].
- TOWNSEND, Joseph: *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, 2ª ed., Londres: C. Dilly, 1792.
- «Tulum Lives on in its Black Sea Heartland. The Bagpipe of Anatolia», *Piping Today*, 37: 26-29.
- VAN HEES, Jean-Pierre: *Cornemuses, un infini sonore*, Bretaña: Coop Breizh, 2014.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista: «Anotaciones históricas sobre el albogue», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/annotaciones-historicas-sobre-el-albogue/html/> [consulta: 10.04.2018].
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto: *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- WILLIAMS, Vivien Estelle: *The Cultural History of the Bagpipe in Britain (1680-1840)*, tesis doctoral, Universidad de Glasgow, 2013.