



# Universidad de Oviedo

## Universidá d'Uviéu

Máster en Patrimonio Musical

***La guitarra en el folk asturiano***

**Trabajo Fin de Máster**

Autor: Pablo Fernández Suárez

Tutor: Eduardo Viñuela Suárez

Oviedo, julio de 2023

*Yo nun sé que tien la tierra  
n'u florecen los pumares  
onde aruma igual qu'un güertu  
de tomíos y rosales*

Pepín de Pría, fragmento de *Acordanza*  
Felpeyu, *La Raitana*

Quiero dar las gracias a las personas que accedieron a ayudarme desinteresadamente para elaborar este trabajo. Fue un apoyo realmente indispensable: Flavio Benito, Jose Manuel Cano, Alberto Ablanedo, Llorián García Flórez y Aida Mariño.

A mi tutor, Eduardo Viñuela, por dar clase de manera amena y hablando de cosas de las que no es tan común oír hablar.

A todas las personas que forman parte de las sesiones y que cada semana hacen que haya más momentos felices, además de enseñarme musicalmente. Cito con quienes compartí más sesiones, el resto pueden darse por aludidos: David, Dani, Diego, Rosa, Gonzalo, Lombas, Gala, Eva, Luis, Diego, Dolfu, Juanjo, Pepín, Ablanedo, Celia y Borja. También a Armando y Ainhoa, y a Carlos, del Cafetón.

Y al resto de personas y seres que me hacen y me han hecho feliz.

## Índice

Introducción y justificación del tema .....	5
Capítulo I. “Intercambios transoceánicos y creación de tradiciones”: la trayectoria de la guitarra en el folk atlántico .....	10
I.I. La introducción de la guitarra en el folk .....	11
I.II. Del folk al folk asturiano .....	23
Capítulo II. “Tambores con cuerdas”: una aproximación estilística mediante análisis de piezas .....	35
II.I. Pepe de Güela (Felpeyu) .....	37
II.II. Fandangu puntiáu, Alborada asturiana (Llan de Cubel) .....	44
II.III. Chorín el llagareru (Felpeyu) .....	48
II.IV. Alborada d’Amandi / Alborada del paxarín (arr. Ígor Medio y Elías García) -- -----	49
II.V. Sete trompetas (L-R) .....	50
II.VI. Aspectos generales del estilo .....	51
Capítulo III. “Off of the record”: otras realidades y nuevos puntos de vista .....	56
III.I. Las sesiones de folk .....	57
III.II. El tema desde la perspectiva de los estudios de género .....	61
Conclusiones .....	63
Bibliografía y fuentes.....	66
Anexo .....	69

## Introducción y justificación del tema

Redescubrí el folk hace ahora año y medio, a base de acudir periódicamente al Esperteyu, un bar ovetense (o un chigre folk, como ellos dicen) donde todos los jueves hay sesiones de música en directo. Lo de periódicamente se convirtió en semanalmente, y ello despertó en mí un deseo de participar y aprender a interpretar esa música que se acrecentó y sigue acrecentándose cada jueves, y en cada concierto y sesión fuera de Oviedo. Todo ello me llevó a pensar que una buena forma de disponer de más tiempo para aprender sobre esta música era sumar a mi tiempo libre el tiempo que dedicaba a cursar este máster, y la mejor forma de hacerlo me pareció la de enfocar mi TFM en este ámbito.

Así pues, no tengo problema en confesar que el primer impulso para elegir este tema fue puramente egoísta, dirigido a mis intereses personales, a mi aprendizaje. A la hora de buscar bibliografía y fuentes desde las que partir el estudio, me encontré con que hay más bien poco publicado sobre el tema, y tal como dice Christopher Smith en un artículo que ha servido bien a este trabajo, “There is not, as of this writing, a single, definitive, or regionally specific approach to the Celtic guitar”<sup>1</sup>. Así que, en primer lugar, no disponía de demasiadas fuentes prácticas ni teóricas en las que apoyarme, aunque sí históricas y contextuales. En cierta manera, optar por este tema fue “meterme en un berenjenal”; no soy la persona más indicada para hablar con la soltura y la profundidad óptimas sobre ello. Mi destreza tocando es limitada, y mi contacto con este estilo en concreto se reduce al último año, y en su práctica a los últimos 6 meses. Pero alguien tiene que abrir el melón, y la meta que persigo es fundamentalmente (además de entregar un documento que me permita terminar el máster) aprender, lo cual considero ya útil de por sí, y paralelamente hacer un trabajo que aporte un grano de arena más al estudio de esta práctica musical y que pueda servir a quienes quieran aproximarse al tema en un futuro.

---

<sup>1</sup> Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003), 43.

Traducción: No existe, a fecha de redacción de este artículo, una aproximación única, definitiva ni regional a la guitarra en la música celta.

Queda dicho, a este trabajo le faltará mucho que contar, partiendo de la idea de que la trayectoria de la guitarra en el folk es casi inseparable de la del bouzouki, y aquí me centraré en la guitarra. No obstante, sin hacer un estudio tremendamente exhaustivo, creo que puedo extraer unas características de estilo que sean claras y resulten útiles para una primera aproximación al papel del instrumento en esta música.

El folk asturiano ha entrado como tema en el mundo académico hace relativamente poco tiempo, y a la vez, de manera bastante temprana para la trayectoria del género. Si situamos el inicio del fenómeno en los años 1980, en el año 2003 ya se realizaba un trabajo de investigación por parte de Cristina López Cordero en la Universidad de Oviedo, titulado *El folk en Asturias: entre la tradición y la industria cultural*<sup>2</sup>, donde se hace un repaso bastante exhaustivo de los elementos que conforman la escena folk asturiana, abordando la historia, el contexto en el que nace y estudiando los agentes que rodean al fenómeno, tales como discográficas, medios de difusión, etc. Más recientemente, podemos mencionar diversos trabajos y artículos como los de Llorián García Flórez, que ahondan en determinados fenómenos y dinámicas del folclore, desde la etnomusicología y con una visión antropológica y perspectiva de género. Asimismo, Francisco Rodríguez Buznego (que es actualmente bouzoukista en Alienda) se suma a la lista con su trabajo fin de máster *El contexto del folk asturiano: letras e instrumentos*<sup>3</sup>. Todos ellos contribuyen a abrir el camino para esta reciente y densa línea de investigación, que une la tradición con la modernidad, o estudia la continuación de esa tradición, según se prefiera ver.

### Objetivos y estructura

Una vez aclarada la motivación personal y académica del trabajo, procedemos a hablar del objetivo concreto de esta investigación y la forma de desarrollarla. El objetivo principal es establecer unos parámetros que permitan definir el estilo de la

---

<sup>2</sup> López Cordero, Cristina. *La música "folk" en Asturias: entre la tradición y la industria cultural* (trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Oviedo, 2003).

<sup>3</sup> Rodríguez Buznego, Francisco. *El contexto del folk asturiano: letras e instrumentos* (trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2016).

guitarra en el folk asturiano. Clasificar y definir es muchas veces poco productivo, pero menos lo es no hacerlo. Por lo tanto, el objetivo no es el de analizar exhaustivamente, sino el de proporcionar unos aspectos generales que reflejen la mayoría de la praxis instrumental, es decir:

- Analizar grabaciones sonoras a partir de su escucha, transcripción y clasificación estructural, rítmica y armónica.
- Explicar las distintas prácticas instrumentales que se dan en el uso de la guitarra en estos repertorios.
- Sintetizar los resultados en una serie de características que puedan definir o enmarcar el estilo de la guitarra en el folk asturiano.

Comenzaremos con un repaso de carácter histórico a la trayectoria de la guitarra, desde su llegada al folk en Asturias hasta sus tendencias actuales. El siguiente apartado está dedicado al análisis de una selección representativa de temas de los que extraemos el papel general que desempeña la guitarra y estudiamos sus aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y de textura. Por último, quise añadir un tercer apartado que me parece de inclusión casi obligada. Estudiar únicamente las referencias discográficas nos haría dejar de lado lo que conforma la realidad musical del día a día, que en el caso del folk es cómo se interpretan esos temas en las sesiones, cómo se modifican y se combinan con otras piezas, encadenándolas para formar *sets*. El segundo punto que se trata en este apartado pone el foco en cuestiones de género. La presencia o ausencia de mujeres guitarristas en el folk y su explicación atendiendo a los roles de género de la sociedad. En mi experiencia académica no fue hasta los últimos años de carrera que me hablaron de los estudios de género, ayudándome a generar una nueva visión de los comportamientos que me rodeaban. Creo que pertenezco a una generación con aún muchas herencias culturales patriarcales, y cuestionarse estos comportamientos y hechos es necesario y urgente, además de sano.

He de aclarar que, en sus 50 años de vida, el folk ha visto a la guitarra trabajar de diversas formas. Este trabajo se centra en mayor medida en los dos grupos que

muchos concuerdan en nombrar como los pilares del folk asturiano: Llan de Cubel y Felpeyu. En ellos se desarrolló de manera llamativa un estilo y una técnica que sirvió como base para el aprendizaje y el posterior desarrollo del resto de grupos que cultivaron el folk. Así pues, la guitarra acústica y sobre todo con la técnica de “strumming” (la traducción traidora sería “rasgueado”) será lo que ocupe gran parte de la selección de temas a analizar, junto a las partes de punteado. Sin embargo, otras tendencias como el post-folk también tendrán hueco en la misma.

### Metodología

La parte de reseña histórica se apoya sobre todo en algunos textos ya existentes que repasan la trayectoria de diversos grupos del folk asturiano, mientras que la parte analítica parte directamente de la consulta de las referencias discográficas. Las transcripciones que se incluyen tienen el objetivo de facilitar el seguimiento del análisis musical realizado, aunque no son totalmente precisas; me explico, no buscan reflejar todas las inversiones de los acordes ni ser una partitura con la que poder interpretar el tema tal como lo escuchamos. No es ese el objetivo del trabajo ni creo que si lo fuese nos aportase una información que nos llevase a conclusiones notablemente distintas. El análisis musical que realizamos no trata de contar notas y enumerar acordes, sino de explicar la pieza para comprenderla de manera holística y relacionarla con el grueso del repertorio folk asturiano, pudiendo extraer conclusiones útiles.

Para la realización del trabajo y el estudio de las piezas se han utilizado grabaciones discográficas, grabaciones digitalizadas de conferencias y conciertos, entrevistas disponibles en archivos de música asturiana como el AMCA, documentales y publicaciones sobre música asturiana y sobre músicos concretos, etc. Asimismo, se han empleado transcripciones hechas por el autor y contrastadas con la opinión de varios músicos de la escena. También se han realizado entrevistas en diverso formato (presencial, telefónico, preparado, espontáneo, etc.) con musicólogos y músicos relacionados con o pertenecientes a la escena. Otra fuente fundamental han sido las redes sociales de las personas cercanas a esa escena, y determinados blogs y podcasts



disponibles en internet, de donde se ha podido extraer una información muy cercana a la cotidianeidad del fenómeno folk.

Otra cuestión esencial que comentar es que en este trabajo se aborda un estilo y un ámbito de la música asturiana, el folk, que precisa un contacto directo para su total comprensión (y disfrute), yendo a los conciertos y a las sesiones, y presenciando la música in situ, como es obvio y como ocurre en todos los estilos. La observación participante ha sido parte fundamental de la realización de este trabajo, que es en realidad una consecuencia de esa actividad que permite conocer de primera mano las dinámicas de interacción entre músicos y la práctica musical en directo.

## **Capítulo I**

**Intercambios transoceánicos y creación de tradiciones:**

**la trayectoria de la guitarra en el folk atlántico**

## I.I. La introducción de la guitarra en el folk

La guitarra llega al folk asturiano a través del folk irlandés, lo que implica que el arraigo de este instrumento en el repertorio asturiano se produzca con un desarrollo estilístico y una evolución ya consolidadas. De hecho, desde Irlanda la guitarra se expande por el resto del arco atlántico sumándose a las diferentes corrientes u olas folk (o celtas, como se prefiera llamarlas). Es en la verde *Éire* (Erín) donde el fenómeno de la guitarra en el folk parece estar más trabajado y mejor documentado, según nos cuenta Christopher J. Smith<sup>4</sup> en su artículo “The Celtic guitar: crossing cultural boundaries in the twentieth century”<sup>5</sup>.

Así pues, partiendo de Irlanda, tenemos en la guitarra un instrumento que es capaz de adaptarse a diferentes sistemas musicales debido a la versatilidad que ofrece a la hora de desempeñar distintos papeles; melodía, armonía homofónica, polifonía, bordones y melodía, instrumento solista, instrumento de acompañamiento, etc. En el caso concreto del folk (al igual que en otras músicas “de raíz”), su inclusión se hizo efectiva por la combinación de ideas diatónicas con otras modales, más ligadas a la música tradicional.

Previamente a las primeras grabaciones registradas en la primera década del siglo XX, la música de tradición oral presente en los países del arco atlántico era casi por completo monofónica, sin acompañamiento polifónico. Si pensamos en Asturias, tenemos un escenario que cumple con estas bases; las parejas de gaita y tambor que amenizaban fiestas y romerías y el cante y el toque de pandereta no eran acompañados por instrumentos con capacidad polifónica (en cuanto a crear un relleno armónico, porque la voz podría doblarse haciendo coros). Quizá tengamos un primer ejemplo de modificación (o continuación, como se prefiera llamar) de este repertorio en las bandinas de música de baile que recorrieron la zona del Eo-Navia en la primera mitad del siglo XX, como el Cuarteto Mabena (Medal, Cuaña), o Os Alonso (Miudes, El

---

<sup>4</sup> Profesor de musicología y director del *Vernacular Music Center* en la *Texas Tech University School of Music*, autor del artículo citado.

<sup>5</sup> Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003).

Franco)<sup>6</sup>, que contaron en sus formaciones con acordeones, que podían hacer un acompañamiento a las gaitas, clarinetes y saxofones que tocaban las melodías.

Este hecho puede resultar extraño, pues conocemos la presencia de gaitas, violines (o similares) e instrumentos de cuerda pulsada empleados en la música popular desde hace varios cientos de años. Es lógico suponer que se pudo haber producido un encuentro entre esos instrumentos solistas y los de cuerda como acompañantes para interpretar música para bailes y fiestas, porque este proceso es muy natural, intrínseco y común a la práctica musical en general, y en particular al ámbito popular y de tradición oral.

Al igual que en Asturias, en Irlanda, según señala Christopher Smith, se da la misma situación: “There are tantalizing hints of the instrument’s employment in the folk tradition prior to the advent of audio recording, but there is very little tangible information about how, or how widely, the instrument was employed”<sup>7</sup>.

Las primeras grabaciones de música tradicional irlandesa se efectuaron en cilindros de cera durante la primera década del siglo XX, y las protagonizaron John J. Kimmel (acordeón, 1866-1942) y Patsy Tuohey (gaitero, 1865-1923). A partir de este momento, con la evolución de las tecnologías de grabación y reproducción del sonido, ciertos agentes comerciales se percataron de la existencia de un posible mercado en la población inmigrante en Estados Unidos, y con la intención de generar un producto que tuviese buena aceptación, deciden añadir un acompañamiento a los temas instrumentales melódicos. Sin embargo, a nuestro oído estas grabaciones no funcionan realmente bien, pues en la época se contaba con un hándicap, que era el hecho de que muchos de los pianistas y guitarristas que se contrataban no tenían una experiencia cercana a esa música, y aún no se había desarrollado una práctica que empastase

---

<sup>6</sup> Rodríguez Monteavaro, Miguel y Rodríguez Monteavaro, Andrés. *Caldo y Os Rabizos, a música tradicional del Eo-Navia* (Archivo da Tradición dos Ermaos Monteavaro, 2019).

<sup>7</sup> Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003).

realmente armónica y rítmicamente en el conjunto. Hoy hay quien lo considera como fuera de estilo<sup>8</sup>.

En 1930 aparecen en América algunas formaciones que dejan huella en lo referente al desarrollo del estilo. El pianista Dan Sullivan y el violinista Paddy Killoran trabajaron con bandas que les acompañaron. En el caso del primero, con la Dan Sullivan's Shamrock band (integrada por violines, flauta, acordeón, banjo y batería), y en el del segundo, con la Paddy Killoran & his Pride of Erin Orchestra (banjo, saxofón, guitarra, batería, acordeón, violines y clarinete). Tal como indica Christopher Smith, en estos años se produjo una curiosa interacción en los estudios de grabación neoyorquinos entre los músicos de "folk" y los de jazz, y algunos guitarristas de swing trabajaron en grabaciones de este estilo. Otra formación que cabe mencionar es Flanagan Brothers (acordeón, banjo, guitarra y voz), que se hicieron un respetado y respaldado hueco en los estudios de grabación y los salones de baile del momento. Al otro lado del Atlántico, en Irlanda, Arthur Darley (guitarra) se encargaba de acompañar a la cantante y recopiladora Delia Murphy, que desde los años 1930 a los 1950 se convirtió "en la mayor exponente de las baladas irlandesas, alcanzando una escala internacional"<sup>9</sup>, lo que ciertamente contribuiría también a la difusión de esas nuevas creaciones en lo referente al acompañamiento.

En las décadas de los años 1930 y 1940, y de manera más o menos paralela a estos fenómenos, llegan las primeras olas de *ceilí bands*. Este hecho estaba claramente ligado a la creación de nuevas leyes que estrechaban el cerco sobre ciertos tipos de bailes y danzas, sobre todo ligadas al jazz, que no estaban siendo supervisadas y se consideraban moralmente incorrectas. En este escenario, el baile de las *ceilí* sí se consideró apropiado para que la juventud lo emplease como medio de diversión y socialización (especialmente socialización entre sexos opuestos, según la mentalidad imperante). Así, estos espacios y este tipo de formaciones obtuvieron un respaldo y

---

<sup>8</sup> En su artículo, Christopher Smith señala que el estilo aún no estaba del todo desarrollado, por la falta de experiencia de los músicos acompañantes. Sin embargo, el autor de este trabajo prefiere inclinarse por un discurso diferente, con el cual podemos decir que el estilo del acompañamiento era muy diferente a como lo conocemos hoy en día, pero no por ello era incorrecto ni considerado como falto de experiencia.

<sup>9</sup> Dictionary of Irish Biography: <https://www.dib.ie> [consultado en junio de 2023]

una aprobación que contribuyó de manera fundamental a su éxito. Estas bandas estaban formadas por un conjunto de instrumentos melódicos, tales como flautas, violines o acordeones, y una sección rítmica en manos de la batería y el piano, que fue lo más empleado para dar el sustento armónico, a diferencia de la guitarra, que aparecía ocasionalmente (al igual que los banjos y la mandolina).

En los 1950 se produce un contacto interesante, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña: el tremendo impacto del *rock and roll* llega a las *ceilí bands* influyendo en su configuración y su estilo. Ahora incluyen saxofones, que también interpretan la melodía, y guitarristas con doble función: por un lado, dar un acompañamiento armónico-rítmico y, por otro, tocar licks<sup>10</sup> de moda en unas nuevas secciones en las que se les concedía protagonismo. Es asimismo curiosa la mezcla que se daba en los sets de jigas y reels, que ahora también debían incluir los ritmos provenientes del rock (también del blues y el jazz), tales como “el Frug, el Shimmy y el Swim”<sup>11</sup>. Según Smith, este hecho es el que provoca un fenómeno de reacción importantísimo para lo que sería la configuración de nuestro concepto actual de folk, que es la búsqueda de sonoridades y de piezas más “auténticas” o “tradicionales” por parte de una generación de jóvenes residentes en ámbitos urbanos que quieren acercarse a la música y al baile de una manera diferente a como lo hicieron sus padres. Buscan recuperar esos lazos rurales y esa identidad a través de la música, y lo hacen primeramente desde las grabaciones y, posteriormente, acudiendo a los informantes que encontraban.

En 1960 tiene lugar el éxito de los Clancy Brothers (una formación de voces, guitarra y banjo que interpretaba baladas irlandesas, *drinking songs* y *rebel songs*) tras su participación en un conocido programa de televisión llamado *Ed Sullivan Show*, y en Irlanda influenciaron a una generación joven que se percató del patrimonio que permanecía en la memoria de las generaciones anteriores. Según Christopher Smith,

---

<sup>10</sup> El término *lick* hace referencia, en el ámbito de la guitarra moderna, a una pequeña frase musical que se considera propia (arquetípica, más bien) del estilo que se esté tocando, generalmente blues, rock o jazz, y que suele aparecer recurrentemente en grabaciones e improvisaciones en directo. El encadenamiento de *licks* es, por ejemplo, una herramienta más que común para construir solos, aunque también suelen usarse entre versos de la línea vocal.

<sup>11</sup> Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003).

este fenómeno fue respaldado también por un movimiento radical socialista liderado por Ewan MacColl y A. L. Lloyd. La recopilación de melodías tradicionales vivió aquí una segunda ola, tras la época de los cancioneros de cambio de siglo, como el O’Neills<sup>12</sup>, de 1903, que se convirtió en la biblia de la música tradicional irlandesa. En 1920 tendríamos en Asturias nuestra versión del O’Neills, con el *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana* de Eduardo Martínez Torner.

Las nuevas formaciones de los 60 vuelven a estas fuentes, interesándose por las baladas y consolidando el uso de la guitarra (y el banjo) dentro de ellas. Con lo que Christopher Smith denomina “three-chord trick accompaniments” (es decir, un acompañamiento basado en I-IV-V, como el de la sonada *Whiskey in the Jar*, por ejemplo) reinterpretaron esas recopilaciones llevándolas a los pubs y participando en las incipientes sesiones. Como ejemplos tenemos a los Wolfe Tones, los Dubliners y los Johnstons.

Con otros intereses estilísticos desarrolló su carrera musical el compositor y periodista Seán Ó Riada. En 1961 le encargaron musicar una película de la obra de teatro *Playboy of the Western World*<sup>13</sup>, y para hacerlo decide componer música para una agrupación de cámara con tintes tradicionales, incluyendo a Paddy Molloney a la gaita y a Seán Kane al fiddle, junto a su bodhran y el arpa, sustituyendo a la caja y el piano que solían emplear las céilí. La banda sonora se hizo tan popular que el compositor aprovechó la ocasión y consolidó el ensemble bajo el nombre de Ceoltóiri Chualann.

A diferencia de las céilí bands, el grupo dejó algo más de lado el protagonismo y la expresión melódica en varias líneas, y sentó sus bases en una textura más homofónica y con mayor énfasis en el ritmo, para servir propiamente al baile. También procuró alejarse de la influencia estilística americana de la guitarra y el banjo, y debido a su

---

<sup>12</sup> O’Neill, James. *O’Neills music of Ireland* (Lyon & Healy, 1903).

<sup>13</sup> *Playboy of the Western World* es una obra de teatro del dramaturgo irlandés John Millington Synge, estrenada en Dublín en 1907, en el Abbey Theatre, causando incidentes en la ciudad por leerse como una ofensa a las costumbres y la forma de ser de los irlandeses. El protagonista es un farsante que llega a una taberna contando su historia y mintiendo para conseguir admiración y favores de las damas. Al final de la trama, su padre llega a la taberna y se descubre la farsa. Se le acusa de intentar asesinar a su padre y los lugareños proponen ahorcarlo, pero su progenitor decide salvarlo, y ambos se marchan de manera miserable. El término *playboy* es usado por el dramaturgo con diferentes acepciones según la historia avanza, tanto con connotaciones positivas como negativas.

influencia como autor y presentador de radio, su opinión gozó de un cierto calado (por ejemplo, Derek Bell usó instrumentos de teclado y arpa en los Chieftains, banda que se construyó en el mismo estilo que la Ceoltóiri Chualann). Séan Ó Riada empleó técnicas propias de la tradición musical académica, introduciendo solos, contrapunto y otros elementos por el estilo. Sí es reseñable el hecho de que decidiese incluir el arpa para proporcionar ese acompañamiento armónico que ya podemos considerar más consolidado.

Estas dos formaciones, la liderada por Séan Ó Riada y los Clancy Brothers, son de gran importancia porque sirvieron como referencia a toda una generación de jóvenes que se encontraban en aras de protagonizar una ola de bandas que trabajarían en torno a esa música tradicional, de una manera diferente a las corrientes *mainstream* del pop internacional, con sonoridades y métodos más fácilmente relacionables con la idea de lo tradicional.

Finalizando la década de los 1960, la aproximación de los guitarristas a la música tradicional cambia más radicalmente, y en lugar de importar técnicas y arreglos de otros estilos intentan desarrollarlas ellos mismos con el fin de conseguir un estilo que encaje con la música que quieren acompañar. En este punto se produce una división entre la sonoridad eléctrica y la acústica en el folk. Los que se decantaron por la primera partieron de la estética de los Byrds y los Beatles, y las técnicas de “chicken picking” del country americano y las mezclaron con los aspectos modales y la ornamentación del repertorio de violín (más bien de *fiddle*). Los que prefirieron la segunda línea estética (acústica) desarrollaron lo que Christopher Smith denomina “folk-Baroque finger-picking style”, y que según este autor mezclaba las técnicas de Merle Travis<sup>14</sup> con el repertorio y las técnicas contrapuntísticas de los laudistas isabelinos (se entiende, de los siglos XVI y XVII). Entre estos músicos podemos mencionar a Davey Graham, Bert Jansch y John Renbourn. De ellos, es fundamental el cambio que introdujo Davey Graham, quien adaptó a la guitarra afinaciones propias de instrumentos de la familia del laúd en el norte de África. Desde esta idea llegó la afinación conocida como DADGAD, en referencia a la afinación de las cuerdas de la

---

<sup>14</sup> Guitarrista de country residente en Nashville.



guitarra, de grave a agudo. Otras denominaciones se emplean en el lenguaje cotidiano para hacer referencia al mismo sistema, tales como “en abierto” o “en re”.

Un cambio de afinación conlleva una serie de transformaciones en el estilo, porque la nueva afinación va a generar una nueva sonoridad y va a afectar a la manera de tocar, dando lugar a ciertas posiciones de acordes y patrones de escalas más cómodos que otros. Sobre el origen y las peculiaridades de esta nueva afinación habla el guitarrista Tony McManus en un vídeo para el canal Peghead Nation, en YouTube, donde comenta:

To my interpretation is an alternate version of open D. I mean, you normally get there from standard tuning, but that's not how it arose, it arose [rasguea tras cambiar la afinación de una cuerda], I think, as a variation of that. Now that is straight open D tuning. You can think of it as your cowboy E chord in standard. Take those notes, tune the whole thing down a whole step, and that's what you get, that's D major chord. D, E, D, F #, A, D. And this tuning is as old as the guitar itself. [Toca un fragmento en estilo slide]. I can't play slide guitar to save my life, but this tuning has been used for that; one finger gets you your three-chord trick<sup>15</sup>. There's your fourth chord, your five chord, there's your one. [toca otro fragmento]. So, what are the disadvantages? Well, how do you play D minor? Uh... [coloca un acorde y toca las cuerdas ascendientemente, dando un re, un la, un fa y un fa #] You can do it, but there's a major third waiting to trip you up. And you can tune down [baja la tercera cuerda a fa natural], I guess, but then how do you play in D major [hacer eso provocaría que las posiciones fuesen muy incómodas, nada prácticas]. So, tuning to straight chords is a useful thing, but it's kind of limiting in a general sense: it narrows your harmonic focus, unless you want to spend the rest of your life figuring out how to play in G flat minor when you tune to open D. I'm sure it can be done, but weather it's worthwhile doing, I don't know. Davey Graham, in 1964, so the story goes, came up with a brilliant idea, which was “forget all about the third” [sube la tercera cuerda a sol]. Take the third string up to a fourth, and then you have D, A, D, G, A, D, which are the constitutes of DADGAD, but think of it in terms of intervals. It goes root, fifth, root, fourth, fifth, root, there's no third, so you can play in D major very easily and you can play in D minor, and with a bit of effort, you can play in B flat. And you can play in other keys.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Como mencionaba antes, y confirmamos aquí, la expresión “three-chord trick” se usa para referirse a la combinación de I – IV – V para acompañar un tema. Esos tres acordes dentro de una melodía que pueda encajar tonalmente dan al guitarrista un rango bastante amplio para cubrirla armónicamente, incluso si no son los acordes exactos que aparecen en la versión grabada que se utilice como referencia. Al ser las 3 funciones básicas de la armonía tonal, pueden desempeñar la misma función que el resto de acordes que podrían encajar en su lugar (y viceversa).

<sup>16</sup> *Introduction to DADGAD, from Celtic Guitar with Tony McManus*, Canal de YouTube de Peghead Nation, 22 nov 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=yI9q6dFOpA4> [consultado el 9/06/2023].

Es decir, la afinación en sí es un acorde de Dsus4, lo que lo deja indefinido en cuanto a su modalidad mayor o menor. Una vez aclarado el origen y la problemática de la que surge, habla de las características que van a condicionar el toque del instrumento:

You have three strings tune to D, so it does... regardless of your level of virtuosity it does favour, let's put it that way, it favours certain keys above others. But there's a lot to be explored in this tuning, and it does, for various reasons, land itself very easily to Celtic music, to the extent that when I started playing, in the 70's, this tuning was almost universal. Firstly everybody, with the exception, I think, of Arty McGlynn in Ireland, everyone played in DADGAD tuning. I use it for... not too much for accompaniment, like many do, I use it for playing jigs and reels and airs, and other things. So let me give you a little insight into how this tuning works. You have, between your third and second strings, a whole tone interval, so that's consecutive strings being part of the scale, like on harp [toca ejemplos]. So those little triads, little three note clusters, make it very easy to play melodies across the strings.<sup>17</sup>

---

Traducción: Desde mi forma de interpretarlo, es una versión alternativa de Re abierto. Quiero decir, normalmente llegas a ella desde afinación estándar, pero no es así como surgió, surgió [rasgue tras cambiar la afinación de una cuerda], pienso, como una variación de eso. Eso es afinación en Re abierto. Puedes pensar en ella como tu acorde "cowboy" de Mi en estándar. Toma esas notas, afina todas las cuerdas un tono abajo, y es lo que obtienes, un acorde de Re Mayor. D, E, D, F#, A, D. Y esta afinación es tan antigua como lo es la guitarra moderna [toca un fragmento en estilo slide]. No puedo ganarme la vida tocando la slide guitar, pero esta afinación se ha usado para eso; un dedo te da tu "three-chord trick". Tienes tu cuarto grado, tu quinto grado, y el primero [toca un fragmento]. Así que, ¿cuáles son las desventajas? Bueno... ¿cómo tocas en re menor? Mmm... [coloca un acorde y toca las cuerdas ascendentemente, dando un re, un la, un fa y un fa#] Puedes hacerlo, pero hay una tercera mayor esperándote para hacerte tropezar. Y podrías bajar la tercera cuerda [baja la tercera cuerda a fa natural], supongo, pero entonces ¿cómo tocas en Re Mayor? [hacer eso provocaría que las posiciones fuesen muy incómodas, nada prácticas]. Así que, afinar en acordes ya conformados puede ser algo útil, pero es limitante en sentido general: difumina tu focalización armónica, a no ser que quieras pasarte el resto de tu vida averiguando cómo tocas en Sol bemol mayor cuando afinas en Re mayor. Estoy seguro de que puede hacerse, pero, si merece la pena, no lo sé. Davey Graham, en 1964, llegó con una brillante idea, que fue "olvídate de la tercera" [sube la tercera cuerda a sol]. Sube la tercera cuerda a una cuarta justa, y entonces tienes DADGAD. Pero piensa sobre ello en términos de interválica. Fundamental, quinta, fundamental, cuarta, quinta, fundamental, no hay terceras, así que puedes tocar en Re Mayor de manera fácil, y puedes tocar en re menor, y con un poco de esfuerzo, puedes tocar en Si bemol, y en otros tonos

<sup>17</sup> Ídem

Traducción: Tienes tres cuerdas afinadas en Re, así que... a pesar de tu nivel de virtuosismo, favorece ciertos modos sobre otros. Pero hay mucho por explorar en esta afinación, y, por varias razones, encaja bien en la música celta, hasta el punto de que en los 70, esta afinación ya era casi internacional. Todos, a excepción, pienso, de Arty McGlynn en Irlanda, usaban DADGAD. Yo la uso, no tanto para acompañar, como muchos hacen, sino para tocar jigas, reels, y eso. Tienes entre la tercera y la segunda cuerda un tono entero, dos cuerdas consecutivas formando parte de la escala, como en el arpa, así que las triadas, esos clusters de tres notas, hacen que sea tocar melodías.

A continuación, explica cómo la afinación permite crear un efecto de ligado tocando la escala de Re mayor y dejando la anterior nota sonar mientras ejecuta la siguiente en otra cuerda, y cómo esto se puede extender a otras tonalidades y hasta un máximo de dos octavas. Además, repasa algunas de las tonalidades más comunes:

That's two full octaves without picking the same string twice in a row. Then the next thing to do would be to try different keys. And different keys are radical more difficult in DADGAD tuning. But, it can be done. B flat for example, for sure you want to play in B flat [toca un ejemplo en el que por comodidad debe repetir el punteo en las últimas notas, aunque el efecto de ligado persiste]. So, the favourite keys would be D, that's a D with no thirds, just D's and A's, roots and fifths. E minor, E major, C, F, G and others, um... B minor, F sharp minor... So it's a beautiful tuning for articulating melodies in a way that the notes ring into one and other. That's the whole... *ethos*, I think, of DADGAD tuning, and certainly the reason why I became so popular.<sup>18</sup>

Davey Graham tuvo una gran influencia, y de la misma manera que él, Martin Carthy, cantante y guitarrista británico, y Pierre Bensuan, francés, comenzaron a usar esta afinación y a explorar las nuevas posibilidades que les ofrecía. No hay que pasar por alto que pese a la introducción de la afinación DADGAD, la afinación estándar EADGBE se siguió empelando. Muchos guitarristas como Jansch y Renbourn optaban por continuar con ella por razones obvias, pues DADGAD exige aprender de nuevo los patrones de escalas, las posiciones de los acordes, etc., pese a que, como comenta Tony McManus, tres de las cuerdas de DADGAD también están en EADGBE, no mutan (-ADG--), de manera que la mitad del instrumento sigue funcionando de la misma manera. Otra de las razones es la posibilidad de la afinación estándar para tocar más cómodamente en el resto de tonalidades, y su comodidad a la hora de interpretar música que se servía de técnicas contrapuntísticas, más distantes del énfasis en los bordones de la música tradicional. Las grabaciones de todos estos guitarristas comportaron un cambio debido a su notable difusión. Davey Graham y sus coetáneos emplearon las afinaciones en abierto para versiones instrumentales y no tanto para

---

<sup>18</sup> Ídem

Traducción: Eso son dos octavas sin tocar la misma cuerda dos veces seguidas. Lo siguiente, sería probar en tonos diferentes. Y otros tonos son radicalmente más difíciles en DADGAD. Pero es posible toar. Si bemol, por ejemplo, debes saber tocar en Si bemol. Los tonos que más favorece son Re, Mi menor, Mi Mayor, Do, Fa, Sol, si menor, fa sostenido menor... Es una afinación preciosa para articular las melodías de forma que las notas resuenen entre sí. Es el *ethos*, pienso, de la afinación en DADGAD, y realmente la razón por la que comencé a ser popular (por ese uso).

acompañar, pero los receptores de sus grabaciones serían los que más tarde comenzarían a utilizarlas para desarrollar un estilo de acompañamiento basado en el rasgueo de acordes, en inglés (y más precisamente) denominado “strumming”.

A principios de la década de los 1970 se produce en Irlanda un hecho fundamental y que afectaría a toda la producción del folk desde ese momento: el bouzouki llega a Irlanda de la mano de Johnny Moynihan y Alec Finn, quienes traen dos bouzoukis griegos de vuelta tras un viaje por Grecia. El bouzouki refuerza estos primeros pasos en las afinaciones abiertas, y encuentra en la guitarra DADGAD una aliada (las afinaciones comunes en el bouzouki fueron y son GDAD, GDAE y ADAD). O más bien al revés, puesto que el papel del bouzouki casi es más relevante en las trayectorias de ciertos grupos que el de la guitarra, que quizá haya quedado en muchas ocasiones en segundo plano. Del bouzouki se extraen nuevas técnicas y sonoridades en un proceso de retroalimentación entre ambos instrumentos. El bouzouki irá evolucionando en forma a medida que ciertos luthieres del arco atlántico se animen a construirlos. Pierde su prominente cubierta trasera sustituyéndose por una plana o ligeramente abombada, y la forma de pera se achata notablemente, como se puede ver en las siguientes imágenes:



*Bouzouki griego de la marca Musikalia*



*Sendos bouzoukis del constructor Stefan Sobell*

Así, se añade un instrumento más que convivirá en la tradición del folk justo al lado de la familia de las mandolinas. En Asturias, como veremos más adelante, el bouzouki es fundamental para entender casi toda la producción folk y, sin duda, mucho más icónico que la guitarra.

Músicos como los ya mencionados Johnny Moynihan y Alec Finn, junto a otros como Mícheál Ó Domhnaill, Daithi Sproule (guitarristas) y Donal Lunny (bouzouki), se dedicaron a desarrollar ese estilo extrayendo aspectos de la tradición (como los bordones que producían los roncones de las gaitas), y formaron parte de lo que Christopher Smith considera un revival protagonizado por grupos como Plantxy, Altan, la Bothy Band, los Tannahill Weavers, etc. El estilo comenzaba a alejarse claramente de las triadas y el *fingerpicking* de sus predecesores, dando lugar a un estilo y una técnica instrumentales que permitían a la guitarra y al bouzouki funcionar rellenando las frecuencias graves (es decir, como un bajo), como base armónica, o como un potente “tuned drum”<sup>19</sup>, según dice Smith. Este nuevo papel de ambos cordófonos es comúnmente explicado de esta manera. En una conferencia impartida por el luthier y multiinstrumentista asturiano Rubén Bada en el Auditorio Teodoro Cuesta de Mieres pude escuchar cómo se refería a esa función casi igualmente: “el bouzouki nun ye más

---

<sup>19</sup> Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003).

que un tambor con cuerdas”<sup>20</sup>. Y como veremos más adelante, esto se verá reflejado en la práctica y en concreto en la acentuación en el caso de Asturias. La guitarra y el bouzouki fusionan el ritmo y la armonía, por lo que tuvieron un papel realmente importante en la conformación del estilo.

La década de los 1970 vio cómo guitarristas como Dick Gaughan, Richard Thompson y Martin Carthy encajaban más satisfactoriamente la guitarra eléctrica dentro de la estética de la música tradicional, consiguiendo integrar licks basados en melodías de gaita con efectos como el fuzz<sup>21</sup>, y acompañados de bajo y batería, mientras otros como Duck Baker y los ya mencionados Pierre Bensuan y Martin Carthy (también aquí) consolidaban las afinaciones abiertas y expandían las posibilidades de la guitarra en su contacto con la tradición. A partir de ese momento, y a lo largo de la siguiente década, el *boom* de grupos de folk nos dio nombres de músicos que siguieron trabajando y desarrollando el estilo, convirtiéndose más tarde en referencias que supusieron la base de estudio para las siguientes generaciones. Entre ellos podemos citar (tanto a guitarristas como bouzoukistas) a John Doyle (Solás), Mark Kelly (Altan), Zan McLeod (Touchstone), Roger Landes (Connie Dover), Dean Margraw (John Williams), Donnal Lunny (The Bothy Band), Roy Gullane y Dougie MacLean (Tannahill Weavers) o Soig Siberil y Jamie McMenemy (Kornog).

Más recientemente, y con el mismo impacto, podemos mencionar al americano Dennis Cahill, quien trabajó durante años en dúo con Martin Hayes (violín). Dennis es apreciado por haber sabido aprovechar todos los elementos de la guitarra folk y combinarlos a su vez con aspectos provenientes del pop, el rock o el jazz, estilos que también manejaba. Destacaba asimismo por ser uno de los pocos que empleó la guitarra con cuerdas de nylon, que no es ni por asomo lo habitual dentro del estilo. También destaca Arty McGlynn, que ya mencionábamos antes. Sus trabajos con Patrick Street y con Four Men and a Dog son hoy en día otra de las referencias, junto a sus colaboraciones con músicos como Tommy Peoples (violín) y Matt Molloy (flauta). Con una guitarra afinada en DADGBE (drop D) destaca por su capacidad para improvisar

---

<sup>20</sup> Bada, Rubén. *La música tradicional asturiana, acercamiento y recursos prácticos instrumentales*. Conferencia realizada en el Auditorio Teodoro Cuesta de Mieres, 9/04/2022.

<sup>21</sup> El *fuzz* es un efecto de guitarra y bajo, de distorsión, mucho más agresivo y saturado que el *overdrive*, y muy común durante la década de los 1970.

acompañamientos explotando admirablemente las implicaciones armónicas de la melodía.

## **I.II. Del folk al folk asturiano**

La década de los 1970 fue en España una época de fuertes cambios, todos ellos decisivos para el surgimiento de una serie de movimientos culturales con sus respectivas manifestaciones artísticas. La década de la transición generó un *boom* que, en otros estilos como el rock y el pop, daría lugar al fenómeno que conocemos como Movida, y en el ámbito de la música tradicional permitiría la llegada del folk a Asturias. En este espacio, el de la música tradicional, España venía “disfrutando” del trabajo de la Sección Femenina, que en su sección de Coros y Danzas se había encargado de recoger, sistematizar y mostrar el folklore de una manera peculiar, ligada claramente a los intereses ideológicos del régimen. Las nuevas generaciones que vivieron su juventud en los años 1970, encontraron en esta ola de “música celta” una nueva manera de aproximarse al patrimonio musical tradicional, más libre y renovada, que mantenía más viva, menos musealizada y sin ataduras la cultura tradicional.

Así, comienzan a calar en España las nuevas ideas que se venían desarrollando en otras regiones, de las que podemos destacar los discos que a principios de los 70 ya comenzaba a grabar Alan Stivell, arpista bretón que muchos coinciden en considerar pionero en lo referente al movimiento del celtismo y su música.

En el año 1974 asistimos a la creación del Conceyu Bable, una asociación cultural enfocada a impulsar el movimiento de reivindicación y normalización del asturiano. Esta asociación marca el inicio de todo un movimiento social que cambia su forma de ver Asturias y su patrimonio cultural. También a mediados de los 1970 surgirá lo que conocemos como Nueu Canciu Astur, otro movimiento protagonizado por los cantautores que comenzaban a emplear la lengua asturiana en sus composiciones. El *xurdimientu lliterariu asturianu* iría en paralelo a estos sucesos, y agrupaciones como Camaretá formaron parte de ese caldo de cultivo que se alimentó de la investigación y la creación dentro de la cultura asturiana. En esta explosión

cultural se desarrollan grupos como Nuberu, creado a partir de la pareja Chus Pedro y Manolo Penayos, que avivan el fuego de la incipiente música de expresión asturiana.

Esta situación se suma, como decíamos, a las influencias que llegan desde el arco atlántico. En Bretaña, además de Yves Pichon y el ya mencionado Alan Stivell, tenemos a Malicorne, Tri Yann y Gwendal mezclando la música tradicional con el rock y el jazz, a la par que grupos como Kornog se decantaban por una estética en acústico. Desde Irlanda podemos mencionar a The Chieftains, The Dubliners y la Bothy Band, y en Escocia Ossian, The Tannahill Weavers, The Battlefield, The Boys of the Lough y Capercaille. En especial Bretaña tiene un papel fundamental en el desarrollo del interceltismo, tal como recuerda Lisardo Lombardía en una entrevista realizada por Xune Elipe:

El celtismu musical va asociáu también al interceltismu, que se crea mui pronto. Son los bretones los que realmente construyen el discurso intercéltilu a mediaos del siglo XIX, no ye una cosa ni siquiera del siglo XX. Entos, la música celta, por volver al mundo más contemporáneu, ye esta música que se toca y se expresa de una manera determinada en esos países que tienen llingües céltiques.<sup>22</sup>

Tras un pequeño intento por parte del grupo Madreselva en los años 1960, en los 1970 la ola folk provoca la aparición de grupos como Noega, Merlín, Güercu y Trasgu, este último el primero en grabar un disco en un estudio de grabación, *La Isla de Hélice*, en 1983. Sobre la llegada concreta de la música celta a Asturias en las últimas décadas del s. XX, dice Lisardo:

Llega a Asturias yo creo, desde que se realiza el primer Festival Celta de Ortigueira en Galicia en el año 77 si mal no recuerdo. Precisamente porque Galicia está representada en Lorient en el año 76 por primera vez, y entonces la Banda de Gaitas de Ortigueira, que había estado presente, decide organizar esti festival de Ortigueira que fue, yo creo, el que realmente fizo saltar la chispa también con respecto a nosotros. Hay que tener en cuenta que tamos en un contextu del resurdimientu, cola recuperación de la llingua, cola recuperación de les cultures y sobre todo con una defensa de la identidad nuestra<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Lombardía, Lisardo. Entrevista realizada para la serie documental *D'ayeri a güei. Historia de la música d'espresión asturiana*. La entrevista completa está disponible en el AMCA (Archivu de la Música Contemporánea Asturiana) <https://musicasturiana.com/entrevista-inedita-lisardo-lombardia/> [consultado el 1/06/2023]

<sup>23</sup> Ídem



Y, más adelante, respondiendo a una pregunta sobre la importación forzada de elementos ajenos que algunos consideran sobre el celtismo musical:

Pa empezar hay que tener en cuenta que el movimiento de recuperación de lo propio con esi sen contemporáneu, que se produz por exemplu, lo más próximo xeográficamente a nosotros, en Bretaña con el fenómeno de Stivell sobre todo y con el fenómeno de otros grupos que aquí fueron muy conocíos y no tanto en Bretaña, como fue el caso de Gwendal. Realmente ese tipo de defensa de lo propio en la modernidá, dáse precisamente con tol movimientu de recuperación a partir del movimientu del folksong americanu. El folksong americanu hizo d'una manera definitiva en el mirar por lo propio, mirar pa la propia identidá. Ye un movimientu post-hippie además, la vuelta a la tierra, la vuelta a los raigaños. Entos, en esi contextu, que ye mui compleju, hay esa proximidá. Yo nunca entendí y nunca vi una especie de conspiración celtico-masónica pa poder imponer determinaes modes. Yo creo que hubo una identificación, porque realmente la proximidá estaba ahí, se descubrieron una serie de ritmos y de cosas. Hombre... ¿Que si era externa a nosotros? Bueno, también hay otras cosas que son muy externes a nosotros y que se incorporaron<sup>24</sup>.

Otro de los factores que fueron fundamentales para permitir la creación de un folk asturiano fue la creación de grupos de investigación etnográfica, que empezaron a aproximarse de nuevo a la cultura tradicional, desde una perspectiva bien diferente de la que habían tenido los Coros y Danzas de la Sección Femenina, que habían recogido y estandarizado el folclore en toda la península. La consecuencia fue la predominancia de ciertos ritmos, bailes y vestimentas frente a otros, y la musealización de los mismos. La consecuencia práctica, el calado de esa selección de prácticas en el imaginario popular que llega hasta nuestros días, y genera una imagen de la cultura asturiana que no podemos decir que sea falsa, pero sí parcial y tóxica en gran medida. Estos nuevos grupos de investigación lucharon en cierto sentido contra la normativización y la parcialidad que se venía dando, y funcionaron como base desde la que los nuevos grupos crearon su propio repertorio y su nuevo estilo, con el que redefinieron identitariamente el patrimonio cultural, a través de la parte musical.

Creo que tuvieron una importancia capital como fuente. Como fuente precisamente de elementos que se nos escapaban. La música asturiana en ese momento estaba todavía muy

---

<sup>24</sup> Ídem

estereotipada, es decir, había o la tonada, o solista o acompañada con gaita, o había pues la típica gaita que se utilizaba exclusivamente para los bailes tradicionales o bailes de grupos de danza tradicional, que entonces estaban patrocinados directamente por la administración pública, era la sección femenina. Entonces jota, muñeira y saltón eran prácticamente lo único que se escuchaba. ¿Qué ocurre? Que con los grupos de investigación etnográfica, con la llegada de nuevos músicos jóvenes que empiecen a trabajar con ellos empiecen a descubrir otro repertorio<sup>25</sup>.

La fusión de la música de tradición oral con otros estilos, incluso antes de la creación del folk asturiano más “atlántico” propició también un contexto de libertad y amplitud de miras en el que tuvieron cabida multitud de propuestas. Sobre estos primeros pasos:

Hay una figura clave para mí en ese momento de transición, por una parte está el caso de un Manolo Quirós que supo introducir la gaita en un contexto pop rock, que no era exactamente de lo que estábamos hablando, pero en cualquier caso era un averamiento muy interesante, había habido ya la experiencia de Asturcón, por ejemplo. Pero en el caso concreto de los músicos jóvenes que trabajan con los grupos de investigación etnográfica, van a poder descubrir un repertorio que antes estaba completamente desaparecido. Y por ejemplo, las primeras escuelas de gaita, sobre todo en el caso de Uviéu, tuvo mucha importancia el trabajo de Xuacu Amieva, por ejemplo, en un momento determinado. Era también investigador, él había estado con Urogallos, había estado con otro tipo de gente. Entonces incorporó una serie de elementos nuevos con los que los gaiteros pueden abordar nuevos repertorios, y encima descubren melodías que no son tan absolutamente centrales en el mundo de la danza, sino en la utilización de la gaita en la sociedad, para otros estadios. Empiecen a aparecer en los archivos fotos... pues eso, de manifestaciones políticas en los años 20 donde ves la gaita asociada a los sindicatos mineros, por ejemplo. Después descúbrese... ¿descúbrese? Repárase... en que existe toda una cultura musical de gaita asociada por ejemplo a la misa. Hay todo un mundo que se redescubre en ese momento gracias al trabajo de esa nueva generación que afonda en lo tradicional a partir de los grupos de investigación etnográfica<sup>26</sup>.

Efectivamente, tal como menciona Lisardo, de manera paralela a la creación del folk en Asturias, la gaita alcanza ya de manera prematura su acercamiento a otros estilos, lo que contribuye a su difusión y, por consiguiente, a “publicitar” aún más la escena tradicional y folk. Un ejemplo “viceversa” (es decir, no la gaita acercándose a

---

<sup>25</sup> Ídem

<sup>26</sup> Ídem

otros estilos, sino otros estilos demandando la sonoridad de la gaita) lo tenemos por ejemplo en la grabación que Manolo Quirós hizo como encargo del grupo Modas Clandestinas, ligado a la Movida, sito en Oviedo y Lugones y con actividad por toda la geografía asturiana<sup>27</sup>. Los sintetizadores “acogen” aquí a la gaita, lo que sirve como muestra de esa nueva visión que se estaba desarrollando de los elementos identitarios provenientes del mundo tradicional y de su uso en la creación de un nuevo patrimonio musical, tanto en la propia escena folk como en otras.

Otro de los canales de difusión de fundamental importancia para la llegada de toda esta música fue el programa de radio *Arpas, gaitas y zanfonas*, que se emitió en Radio Asturias del (X-X) y del que estaba al cargo Fernando Largo Vallauré (1960-2010), arpista y zanfonero que desarrollaría su trayectoria musical en el grupo Beleño. Tras la interrupción de su emisión, lo sucedería *Música para raptar princesas*, en la misma línea y dirigido por Aurelio Argel. Cabe mencionar, para no hablar sólo del pasado, otros canales similares de difusión, como fueron el blog *Folk en la red*, el podcast *Dos grados de separación*, y el reciente programa de radio *Sonidos del arco atlántico*, todos con Alberto Ablanedo como redactor y locutor.

Y, por supuesto, los propios conciertos, los festivales como el Festival do mundo Celta de Ortigueira, y a nivel local, las diversas “nueches celtas” y nueches en danza que se popularizaron a partir de los años 1980 en toda Asturias, fueron otra herramienta clave para asentar la llegada del folk y su propio desarrollo en Asturias. Especialmente destacan la Nueche Celta de Corao y la de Oviedo como pioneras de lo que a posteriori sería una especie de “plaga” (en el mejor sentido de la palabra) de eventos nocturnos en determinados espacios, normalmente rurales (como el práu de la Iglesia de Miravalles, en el caso de Soto de Ayer, o la arboleda de Porcía), o al menos no muy urbanos que se consagran como un espacio específico de difusión del folk, tanto trayendo a grupos extranjeros como creando un circuito local para los de aquí.

---

<sup>27</sup> Efectuando un “yo he venido aquí a hablar de mi libro”, tan común entre docentes universitarios, tendré la valentía (y la poca decencia) de citar aquí el siguiente Trabajo Fin de Grado, que ahonda un poco más en la trayectoria de Modas Clandestinas y la escena en la que se movía, erratas incluidas: Fernández Suárez, Pablo. *Modas Clandestinas, una muestra de la Movida en Asturias* (trabajo fin de grado, Universidad de Oviedo, 2022).

De obligado comentario, entrando ya en circuitos internacionales, es la entrada de Asturias en el Festival de Lorient en el año 1985 como país invitado, y dos años más tarde (tras la presentación de sucesivos dossiers por parte de Lisardo Lombardía) como miembro de pleno derecho, es un hecho fundamental sin el cual no se entiende ni se explica la producción del folk asturiano en los siguientes años. Lorient fue para la escena asturiana un auténtico catalizador, pues accionó unas dinámicas de intercambio muy fuertes e interesantes. En primer lugar, porque la música producida en Asturias era reconocida fuera de sus fronteras, y en segundo lugar porque impulsó a músicos, investigadores y productores a “integrarse” dentro de ese fenómeno, con nuevas propuestas e intereses. Para darnos cuenta de la importancia, podemos citar un ejemplo que muestra bien cuán honda fue la influencia de este nuevo circuito.

Tú ibas a Lorient, veías aquellos escoceses y aquellos irlandeses con aquellas bandas que sonaban de espatarrar, y además que venían con una disciplina germánica, militar... Caro, eso a la gente le suponía un impacto enorme. Y todo el esfuerzo que se hizo fue un esfuerzo de mimetizarse con aquel mundo. Las gaitas nunca habían sonado en Asturias en Si bemol; se empezaron a hacer gaitas en si bemol. Gaitas que siempre se vestían con colores vivos y eran de madera de boj, empezaron a ser predominantemente negras, de ébano, con anillas incluso en plata... y bueno, alguna línea de trabajo ahí importantísima que no se entiende sin esto. Ese festival que para unos puede ser una forma de adulterar una tradición real, sin embargo, fue el revulsivo, porque además había ahí otro gran escaparate que era la música folk<sup>28</sup>.

Como decíamos, a principios de los 1980 ya tenemos un grupo que consigue entrar en un estudio de grabación para aportar lo que sería el primer disco de folk “made in Asturias”. *La isla de Hélice* contiene doce cortes en los que muñeiras, marchas o danzas son tratadas en un estilo folk que mezcla sonoridades acústicas y eléctricas, y donde ya vemos, junto al arpa, una guitarra tocada por Herminia Álvarez<sup>29</sup>, que, además, ya adelanto, será uno de los pocos ejemplos de mujeres guitarristas dentro de la escena folk asturiana, pese a haber sido pionera. Dos años más tarde, en 1985, Beleño sacaría su primer disco, *Na Ca'l Fuau*, y en 1987, el segundo, *Ofiusa*, ambos sin demasiado peso en lo referente a la guitarra. Sería en ese mismo año cuando una agrupación llamada Llan de Cubel, que había participado

---

<sup>28</sup> Fernández, Fonsu en *D'ayeri a güei. Historia de la música d'espresión asturiana* (Goxe Producciones S.L., emitido en la TPA, Televisión Pública de Asturias, 2020).

<sup>29</sup> López Cordero, Cristina. *La música “folk” en Asturias: entre la tradición y la industria cultural* (trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Oviedo, 2003).

recientemente en el compilatorio *Arpa Céltica*, graba su primer disco, *Deva*, y con ellos se inaugura una nueva etapa dentro del folk asturiano. En Llan de Cubel tendremos una pareja de cuerdas pulsadas (punteadas, o rasgueadas en este caso) formada por Elías García al Bouzouki y Jose Manuel Cano a la guitarra. Aquí se introduce un nuevo estilo, el de la técnica de *strumming*, y los sucesivos discos conformarán el asentamiento de sendos instrumentos en el folk asturiano. De aquí el comentario que hice en la introducción: la trayectoria de la guitarra en el folk va unida a la del bouzouki en las últimas décadas del siglo XX, y el desarrollo técnico y estilístico es parejo en muchos casos.

Elías García comienza su andadura en la música tradicional desde la gaita, formando una pareja tradicional de gaita y tambor con Fonsu Mielgo. Tras la compra de un bouzouki griego y su unión con otro núcleo de músicos, como Guzmán Marqués, Marcos Llope, Jose Manuel Cano, nacería Llan de Cubel. Años después, compraría otro bouzouki del luthier Stefan Sobell, ya con la forma característica de los bouzoukis irlandeses y británicos. A lo largo de su trayectoria, Elías también tocó la guitarra (grabando con Tuenda) y el violín (en Felpeyu, durante una temporada, y más adelante el bouzouki).

Llan de Cubel fue uno de los grupos pioneros que asentaron la guitarra en DADGAD en el folk asturiano, tal como comentó Jose Manuel Cano en la entrevista realizada para la redacción de este trabajo<sup>30</sup>:

Menos en el primer discu, sí. Eso fue una transición... bueno, por inercia más que nada, tol mundo tiraba en abiertu, y en el primer discu, onde ta Santana, y eso, todavía tocaba yo en estándar. A partir del segundo, cambiamos la grabación [...] Como tú dices fue escuchando a la peña que admires y que te presta. De aquella influenció mucho... pues en música irlandesa la mayoría de guitarristes, pero la Bothy Band, el guitarrista, Mícheal Ó Domhnaill, que también sacó bastantes discos en dúu con Mat Molloy. Y Dónal Lunny, que si pienses en toda la parte rítmica también influyó mucho. Luego, los Tannahill, pero los Tannahill eran un poco más el concepto del arreglo de les pieces con gaita, de dejar pal final la caña. Y de ahí copiamos lo que es la tónica de los acordes y les línees de los bajos, digamos. Iban col baxu pedal, que a nosotros nos lu tuvo que facer un ingeniero de sonido, porque no se vendía d'aquella sueltu. Tiramos de Tannahill, pero era más pal concepto de ¡Ala!, tola tropa p'allá. Pero si piensas más

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada por el autor a Jose Manuel Cano por vía telefónica, en julio de 2023.

en lo musical, pues quizás fuesen Dónal Lunny, Mícheal Ó Domhnaill, y después muchísimo Kornog. A los primeros discos de Kornog va ligado el tema de la afinación... Al principio era algo inocente. ¿Cómo toca fulanito? Pues yo toco igual. Pero luego caes en la cuenta de que toas las transiciones de un acorde a otro, con dos o tres dedos vas subiendo y vas dando el roncón to rato, que ye un poco el rollu gaita, rellena mucho, da mucho cuerpo. Libérate mucho pa centrarte en la mano derecha, que la verdad ye lo que da más gracia. Luego armónicamente te queden a veces cuartos y sextos, acordes de estos un poco jazzísticos. De aquella había una hoja de acordes que había hecho Elías, que tenía la yo, y luego esparcióse por ahí<sup>31</sup>.

Y sobre el trabajo de la guitarra con respecto a la acentuación y al papel rítmico en contraste con el armónico, comenta:

No tanto de rasguear, que igual en sesiones ye más habitual, pero si mires en los discos, había bastante de arpegio con púa, acentuando mucho. Te da esa libertad de hacer unos patrones más complicaos, de arpegialo, acentuando a contratiempo y tal... Que eso si escuches discos de Kornog, los primeros discos, con Soig Sibérial y Gilles Le Bigot después... eso nos influyó mucho. Consigues ese efecto de rapidez, velocidad. En la música asturiana y atlántica, les armonías no son muy complicáes, con tónica, subdominante y dominante pues puedes arréglate, y luego algunes cosas como el cambio a menor, que ye muy común pa dar esi subidón. El abierto date esa posibilidad de hacer progresiones, porque con un par de posiciones ya das toda la escala, prácticamente. Vas construyendo atención, puedes hacer un rollo agresivo, rítmico, con mucho swing. En ese aspecto te libera. El cambiu ye el tema rítmico más que la afinación en sí, aunque pueda parecer al revés<sup>32</sup>.

Tras los trabajos *Na llende* y *L'otru llau la mar*, aparece en la escena una nueva formación integrada por un par de estudiantes de bellas artes que estaban estudiando en Salamanca, Ígor Medio y Ruma Barbero. Allí se juntan con los gemelos Félix y Cástor Castro, fundando Felpeyu. A su regreso a Asturias, ya sin los gemelos Castro, se unen al proyecto Xuan Nel Expósito (acordeón diatónico), Isidro Suárez (flautas) y Xel Pereda (guitarra). Felpeyu se estrena con su disco homónimo en el año 1994, en pleno apogeo del folk, tal como relata Inaciu Llope:

La fundación de Felpeyu coincide col principio de los años de vino y roses, mas bien de sidra y roses, de la música tradicional asturiana. Son unos años fundacionales que coincidieron colo que se puede denominar la segunda fola celta; un interés inédito poles músiques tradicionales.

---

<sup>31</sup> Ver la hoja mencionada en el Anexo.

<sup>32</sup> Entrevista realizada por el autor a Jose Manuel Cano, por vía telefónica, en julio de 2023.

Precisamente pola relevancia de un grupo como Felpeyu y una persona como Ígor, fue casi como surfear una fola y xenerar opciones de futuro<sup>33</sup>.

A lo largo de su trayectoria, tanto por causas naturales en el devenir de un grupo como por el devenir de la propia vida, que hizo que Carlos Redondo e Ígor fallecieran en un accidente de tráfico sufrido por el grupo en el año 2006, Felpeyu contó con varios guitarristas y bouzoukistas. Tras grabar el primer disco con Xel Pereda, se uniría al grupo Carlos Redondo, que había producido ese primer CD. Junto a Ígor, se encargaría de las guitarras de los discos *Tierra* y *Yá!*. En *Canteros*, Moisés Suárez se encargaría de la guitarra y el bouzouki, junto a Fernando Oyágüez, también con el bouzouki. Por último, en *Cerquina*, Elías García se haría cargo del bouzouki y Moisés Suárez de la guitarra. Tras la muerte de Elías en el año 2019, actualmente Moisés se ocupa de las líneas de bouzouki y Luis Nicolás Carrete de las de guitarra.

Volviendo a la producción de Llan de Cubel, en 1995 sacan su quinto álbum, *Un tiempo mejor*, donde Xel Pereda cubre el hueco que deja Jose Manuel Cano, y se mantendrá en ese puesto hasta la actualidad, encargándose en *La lluz encesa* (su último disco) de las voces tras la marcha de Marcos Llope.

Hubo, como decíamos, un verdadero *boom* de grupos que a partir sobre todo de los años 1990 convivieron con Llan de Cubel y Felpeyu, y acogieron la guitarra entre sus filas, entre los que podemos citar a Corquiéu, con Pablo Valdés a la guitarra, Xéliba, con Rubén Bada, Blima, N'arba, etc. No obstante, la mayoría de los músicos y estudiosos de la escena folk en Asturias coinciden en señalar a estos dos grupos (Felpeyu y Llan de Cubel) como los responsables de la importación de técnicas y sonoridades y el desarrollo de un estilo propio para la guitarra y el bouzouki, del que beberían sin duda el resto de grupos que se adscribieron a esta ola de folk acústico con influencias atlánticas y del celtismo. A partir de ellos, el resto de grupos consolidó estas técnicas y ese estilo, generando una discografía que permite hablar de un estilo (o varios) propio en el folk asturiano. Así lo señalan Fonsu Mielgo e Inaciu Llope en el documental *Onde soi quien quiero ser*, del año 2022, realizado en memoria de Ígor Medio:

---

<sup>33</sup> Inaciu Llope en el documental *Onde soi quien quiero ser*, con guión de Ruma Barbero y Norman Fernández (FPS Servicios Audiovisuales, 2022).

Recuerdo que lu conocí en el Festival de Lorient en el año 90, Fuéramos a tocar Llan de Cubel, y acuérdome de que Ígor yera un chaval que tenía un interés extraordinario no sólo por la música que se facía en Asturias sino en toda la música que se facía en el arco atlántico. Recordábame un poco a Elías, que fuera el nuestro bouzoukista; yera xente que furaba por una paré con tal de garrar les técnicas más avanzaes del instrumentu<sup>34</sup>.

La incorporación del bouzouki, ese instrumento, probablemente en esti momento en Asturias sería cuasi que anecdótico [sin ellos, se entiende]. Tien dos protagonistas fundamentales que son Ígor Medio y Elías García. Eso dio llugar a una escuela asturiana de bouzouki<sup>35</sup>

Y en relación a la figura de Ígor, y al desarrollo del estilo en Felpeyu, comenta Lisardo Lombardía en el mismo documental:

...y lo que aportó foi sobre todo una visión averada a la tradición y al cantu. Yo creo que la gran diferencia de Felpeyu con otros grupos ye que precisamente la canción formaba parte de los fundamentos del folk qu'ellos facien, un folk acústicu<sup>36</sup>.

Ígor tuvo una influencia indirecta sobre los demás grupos, por haber dejado una discografía que sienta las bases sobre las que aprenden el resto de los músicos que se sumaron a la ola, pero además tuvo una influencia más directa en muchas otras producciones del folk asturiano, por su trabajo como músico de sesión y arreglista que le brindó su faceta de productor, labor que desempeñó mayoritariamente desde el sello Tierra discos. Así, el bouzouki y la guitarra de Ígor, o sus ideas, al menos, están presentes en buena parte de la discografía de la escena folk, pudiendo citar grupos como Gatos del forno, Corquiéu, etc. Como dicen Inaciu Llope y Lisardo Lombardía:

También ye la otra faceta intelectual de Ígor, que ye la de productor. Una persona que nun paraba de da-y vueltes a la cabeza y de xenerar acontecimientos<sup>37</sup>

La producción ye muy importante, porque ye concebir proyectos y desendolcalos. y yo creo que en el casu de Ígor, ahí está el trabayu suyu con el proyecto con Lisardo Prieto. Crearon el grupo Dual. Una manera de abordar la música tradicional y el folk un poco diferente. Lo que se dio en llamar folk de cámara<sup>38</sup>

Folk de Cámara "Ígor Medio" (lleva el nombre del músico) fue y es un ciclo de conciertos que se programan desde el Ayuntamiento de Gijón, y nace con la idea de

---

<sup>34</sup> Fonsu Mielgo en el documental *Onde soi quien quiero ser*.

<sup>35</sup> Inaciu Llope en el documental *Onde soi quien quiero ser*.

<sup>36</sup> Lisardo Lombardía en el documental *Onde soi quien quiero ser*.

<sup>37</sup> Inaciu Llope en el documental *Onde soi quien quiero ser*.

<sup>38</sup> Lisardo Lombardía en el documental *Onde soi quien quiero ser*.



juntar a músicos de la escena folk que no perteneciesen necesariamente a una misma agrupación, para generar variedad en un formato reducido, de unos tres integrantes por agrupación, y en acústico, buscando sonoridades más recogidas. De Folk de Cámara saldrían algunas agrupaciones que continuarían su camino llegando a grabar algún disco o tocando en directo. Por ejemplo, el disco *Dual*, que juntaba a Ígor Medio y Lisardo Prieto (violín), nació a partir de estos conciertos, y es hoy considerado una joya dentro de la producción discográfica folk. DRD, trío formado por el flautista Diego Pangua, Rubén Bada a las guitarras y el bouzouki y Dolfu Fernández al violín, y con dos trabajos discográficos (el segundo con Borja Baragaño a la flauta), es otro ejemplo de la retroalimentación que proporciona este ciclo, que en los últimos años ha generado incluso relevo generacional con formaciones como Draque, con Celia Corrales a la voz, Celia Nieto al violín y Julio Rodríguez (actualmente miembro de Llan de Cubel) al bouzouki. Como resalta Inaciu Llope:

Y, ¿por qué ye importante Folk de Cámara? Nun sólo por xenerar un escenariu con un formato acústico, muy atractivo, sino también porque de los primeros años de Folk de Cámara salieron grupos que son en esti momento imprescindibles a la hora d'entender la densidá de la música tradicional asturiana d'anguaño<sup>39</sup>.

Asimismo, Jose Manuel Cano señala “nosotros bebimos un poco de la influencia de los Tannahill y esos grupos, pero afortunadamente, más tarde tuvo un papel fundamental pa consolidalo Ígor Medio, con lo de los tríos en un formato así de cámara”<sup>40</sup>.

En el año 1998 tiene lugar otro hecho remarcable para la guitarra y el bouzouki, y en especial, para su difusión entre los propios músicos de la escena. La Fundación de Cultura de Gijón se pone en contacto con Elías e Ígor y les propone desarrollar un taller de afinación abierta para guitarra y bouzouki, con el objetivo de que los asistentes pudiesen aprender técnicas y procedimientos de ambos instrumentos. Al taller le precedió una conferencia-concierto en el que tocaron una selección de piezas tanto asturianas como foráneas, empleando guitarras en DADGAD y DGDGAD, y bouzoukis en GDAD y ADAD. Pequeños comentarios sobre las técnicas y los papeles que jugaba cada instrumento preceden a cada una de las piezas. Afortunadamente, se llevó a cabo

---

<sup>39</sup> Inaciu Llope en el documental *Onde soi quien quiero ser*

<sup>40</sup> Entrevista realizada por el autor a Jose Manuel Cano, por vía telefónica, en julio de 2023.

una grabación en cinta por parte de Juango Mintegui, y posteriormente el audio fue digitalizado por el Taller de Músicos de Gijón, y Rubén Bada efectuaría la limpieza del archivo, que actualmente está disponible en su canal de YouTube<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JMKF64g8kl4&t=1016s> [consultado en junio de 2023]

## **Capítulo II**

**“Tambores con cuerdas”:**

**una aproximación estilística mediante análisis de piezas**

A continuación, se incluyen los análisis de una selección de piezas del repertorio del folk asturiano. Su elección se ha llevado a cabo pretendiendo que sirviesen para ilustrar las técnicas más recurrentes que emplea la guitarra, así como el papel que juega dentro de una formación de folk. La primera de las piezas, *Pepe de Güela*, constituye un buen ejemplo del encuentro del folk con la música del repertorio de tradición oral, y además permite una escucha muy clara al tener únicamente la guitarra en la grabación, no estando acompañada por el bouzouki los sonidos. La segunda pieza, la Alborada Asturiana de Llan de Cubel, sirve para ilustrar nuevamente el funcionamiento del rasgueo y la distribución de los acentos en el mismo. *Chorín el Llagareru*, la tercera pieza analizada, nos ejemplifica una estructura armónica básica con sustitución de grados sobre una misma función tonal. A continuación, observaremos algunos ejemplos de punteo con una grabación del taller para guitarra y bouzouki que ofrecieron Elías García e Ígor Medio, ya mencionado, y, por último, veremos brevísimamente un ejemplo de la praxis de la guitarra en nuevas propuestas como el post-folk, de la mano de grupos como L-R.

Todo ello nos permite extraer unas conclusiones generales que nos aporten una visión de conjunto sobre el funcionamiento de este instrumento en su contacto, por una parte, con el repertorio de tradición oral, y por otra, con el resto de los instrumentos que forman parte de los respectivos grupos.

Las transcripciones utilizadas, como ya se ha mencionado en la introducción, han sido realizadas por el autor, y no pretenden (ni lo son) ser un reflejo exacto de lo presente en las grabaciones, sino una referencia con la que poder poner ciertas ideas sobre el papel, y servir como herramienta para ilustrar los análisis. Han sido realizadas con el programa MuseScore, con una línea de percusión en la que se transcriben los patrones de rasgueo, y otra de bajo donde se transcribe la fundamental de los acordes que están sonando, y en ocasiones, determinados descensos melódicos que se consiguen con inversiones de los acordes, pero que acaban tomando el protagonismo del diseño armónico.

## II.I. “Pepe de Güela” – Felpeyu<sup>42</sup>

La elección de esta pieza se justifica por ser un ejemplo bastante típico de las estructuras del repertorio de tradición oral, además de presentar un trabajo de la guitarra que prácticamente nos permite hablar de casi todas las características que extraemos de la escucha y el análisis de temas de folk asturiano. Tal como explican Felpeyu en su página web:

El baile a lo suelto organizábase tradicionalmente d’esta manera: primero la jota, depués lo llixero (o llixera, o salticá...), y pa terminar, en delles zones, la muñera. Asina, nós tamién empiciamos con una jota que Xuan fixo n’honor de tolos santolineros del barriu d’Iyán, en Naves (Co. Llanes), y n’especial de la familia Lavilla, xente que sabe guardar les maneres asturianas a la mesa: acabar la xinta cantando. Axuntámosla con una gallegada (otru nome más pal saltón) del repertoriu de Pepe de Güela, bon vigulineru del pueblu de Les Covayes, en Santana de Maza (Co. Piloña). Pepe morrió l’añu 2007, y a elli-y dedicamos esti arranchu<sup>43</sup>

Así pues, las piezas que suenan son: *Jota d’Iyán en Naves* (Xuan Nel Expósito) / *Gallegada de Pepe de Güela* (trad.) / *Muñeira de Lin* (trad./Diego Pangua).

Las transcripciones que se proveerán no tendrán como objetivo reflejar de manera precisa todo el arreglo de la guitarra, sino extraer los patrones rítmicos del rasgueo y señalar los acordes que se utilizan. Por ello, están realizadas como una transcripción para percusión en la que señalamos los cambios de acordes con una línea de bajo.

Se indica a continuación la estructura de la pieza para poder hacer referencia de manera más cómoda a las partes del acompañamiento. En la parte de arriba, se incluye la estructura del baile, para relacionar cómo la guitarra sigue esa estructura diferenciando las partes con progresiones de acordes diferentes:

Pasu corriú			Puntas	Cruces	
Introd.	A	A2	B	C	C2
(A-Bm-F#m-G-B-D-C)			A-D-C-D-C-D-C-D-C-D-C-D-C	Em-Bm-G-D-Em-G-D-	C

<sup>42</sup> Enlace al audio: <https://www.youtube.com/watch?v=71nHAOzfyyo>

<sup>43</sup> Página web de Felpeyu. <https://felpeyu.com> [consultada en junio de 2023]

En la segunda parte, B, de la jota, se cambia a una acentuación y una distribución de los pulsos en los que caen los cambios de acorde que es diferente a la de la primera parte, introduciendo variación, situándolos en la segunda corchea del compás, o acentuando la primera y la segunda corchea también, como se muestra aquí:

Y en su última parte, incide de nuevo sobre el primer pulso, con un patrón básico de ritmo de jota, aunque quizá no tan propio o no tan extendido en otros

instrumentos de percusión. El ritmo armónico se distribuye regularmente y siendo igualmente rápido, cambiando de acorde en cada compás:

31 C

39

Pasamos luego a la gallegada de Pepe de Güela, también llamada (dependiendo de la zona y del informante) saltón, xiringüelu o resallu, una pieza binaria habitualmente transcrita en 2/4 o 2/8. Su estructura sería la siguiente:

A	B	A2	B2	A3	B3	A4	B4	A5
Pedal en A (menor)		Am-C(5)-D(5)-E(5) (x2)		Pedal en Re (m)		A-C-G	A-C-D-E- A-C-D-G- A-C-D-E- A-C-G	A-C-G

A continuación, se muestra la transcripción de la parte A:

9

Como podemos ver al inicio, tenemos el empleo del primer compás para acentuar el primer pulso y dejar claro que se ha cambiado de parte. Venimos de un 3/8 de jota y pasamos a un 2/4, en el que en esta primera parte la guitarra se encarga de acentuar, inmediatamente después de ese primer compás, a contratiempo. Esto ocurre hasta la llegada de los 4 últimos compases de esta primera parte, donde introduce un acento a tiempo para generar variedad, dentro de una estructura sincopada que le permite cambiar el lugar del acento, aunque en el siguiente compás lo recupere. Se trata de un elemento que aporta variedad. Estos mismos 4 compases del final, serán el diseño rítmico que pasará a la parte B, también hasta sus 4 últimos compases donde volvemos a tener otro diseño rítmico diferente:

25

Y como se puede observar, esta primera vuelta de la gallegada se efectúa sobre un pedal de La que deja toda la importancia a la parte rítmica y a los cambios de acento. Es un ejemplo perfecto de cómo la guitarra puede cumplir ese papel de “tambor afinado”.



En la parte A2, de nuevo combinan estos dos últimos diseños en orden diferente, y con un ritmo armónico que va aumentando en rapidez, sobre una progresión ascendente, casi entera por grados conjuntos:

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '33', contains measures 33 through 40. The second system, labeled '41', contains measures 41 through 48. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bass staff features a harmonic progression of half notes, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic.

Este último diseño de 16 compases, aunque con los cambios armónicos detallados en la tabla incluida arriba, se empleará para acompañar las partes B2, A3 y B3. En la cuarta vuelta, A4 y B4 emplearán, junto a A5, un rasgueo con acento en el primer pulso, a corcheas, también común en el acompañamiento de reels. Se incluye una transcripción que en los primeros 8 compases muestra el diseño armónico de A4 y A5, y en los 8 siguientes, de B4:

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '49', contains measures 49 through 56. The second system, labeled '57', contains measures 57 through 64. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bass staff features a harmonic progression of half notes, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic.

Y, por último, pasamos a la muñeira, con una introducción a modo de transición para afianzar el paso a un ritmo de subdivisión ternaria, y a continuación dos partes, estructura muy extendida:

Transición (afianzar el ternario)	A (en menor)	B (en mayor)
Bm (Pedal de tónica)	Bm-A-G (x4)	D-G-A-D-Bm-A (x2)

En la muñeira vemos un acompañamiento armónico muy regular, que fija, al juntarse con la melodía, la primera parte al modo menor y la segunda al mayor. Al mismo tiempo, se juega con diseños rítmicos muy sencillos, pero que varían la acentuación según la parte. En la primera tenemos por una parte el presente en los compases 2 y 3 del siguiente ejemplo, y, por otra parte, el de los compases 3 y 4, que no siempre coinciden sobre esa parte de la armonía, sino que varían. Se transcriben aquí de esta manera para simplificar la lectura:

Y en la segunda parte:

6

10

El trabajo de acentuación en esta última pieza es bastante peculiar, al acentuar la tercera corchea de cada tiempo del compás. En una conversación mantenida con

Alberto Ablanado comentando la transcripción de esta pieza, me comentó una posible justificación de esta praxis. Al haber sido una conversación más bien informal, no registré en audio sus comentarios, así que intentaré reproducirlos de la manera más fiel posible:

El problema de acompañar en ternario es que si haces el ritmo base (ún dos tres, ún dos tres), con acento sólo en la primera corchea de cada grupo de tres, es que al final acaba sonando a binario, pues se acaba obviando la cantidad de corcheas que hay, y se presta más atención a que en realidad tienes dos pulsos en cada compás. Pasa en muchos grupos de rock y pop, cuando usan el ternario cada mil años, que no le dan el mismo sentido rítmico. Aquí lo que se busca es esa sensación... que no es sincopada, pero que tiene el ritmo de muñeira, y que es lo peculiar de ellas. Por eso, si acentúas la primera de cada grupo, y también un poco la tercera, estás reforzando esa sonoridad, en la que un golpe dura más que el otro, y consigues ese ritmo que realmente caracteriza la muñeira. Aquí, por ejemplo [en Pepe de Güela] hay partes en las que incluso acentúan sólo la tercera corchea, y luego ya meten un acento que coincida con el primer pulso<sup>44</sup>.

Podemos ver cómo en las tres piezas la guitarra se une a la estructuración de la melodía en sus diferentes partes y frases, ayudando precisamente a clarificarlas, al funcionar como un elemento que diferencia, por ejemplo, las sucesivas repeticiones de las partes A y B del saltón a través de acompañamientos con un diseño distinto del ritmo armónico y de la línea del bajo.

Del análisis precedente podemos extraer parte de las conclusiones a las que llegaremos con el análisis del resto de piezas, y que conforman esas características que enmarcan y definen el estilo de la guitarra en el folk, estando la mayoría presentes *en Pepe de Güela*, y siendo fácilmente reconocibles al estar aparecer la guitarra “a solas”, sin arreglos de bouzouki que puedan difuminar la escucha.

---

<sup>44</sup> Entrevista realizada por el autor a Alberto Ablanado en julio de 2023.

## II.II. Fandangu puntiáu, Alborada asturiana (Llan de Cubel)<sup>45</sup>

En 1995 Llan de Cubel publica su cuarto disco, *IV*, y con él algunos de los temas que más adelante se convertirían en repertorio habitual de las sesiones de folk, y no sólo en Asturias, sino en la escena folk a nivel nacional. Tenemos aquí un ejemplo perfecto de alborada acompañada en un estilo de rasgueo que permite extraer mucha información del estilo y el trabajo en la acentuación que llevan a cabo tanto el bouzouki como la guitarra. La estructura es la siguiente:

Fandangu Puntiáu	A	B	C	D
Acompañamiento	D-G-A-D-A-D-A	D-G-Em-F#m-	D-G-A-D-G-A-	D-G-D-G-B-
bouzouki	(primera vuelta)	G-B-A	D-B-G-A-D-	D-G-A-D-G
	B-A-G-G-A-D-A-		C#-B-G-A	
	D-A			
	(repetición)			

Aquí encontramos dos piezas típicas del repertorio de gaita asturiana. El fandango, en este caso, es acompañado sólo con el bouzouki, en un estilo que mezcla técnicas como el rasgueo, el arpegio y el *crosspicking*, que trabaja al mismo tiempo con estructuras armónicas en las cuales va implícita una línea melódica que forma parte del punteo o arpegio. La guitarra entra cuando cambian de pieza a la alborada.

Es necesario comentar llegado este punto la razón por la que la transcripción que se muestra a continuación no es del todo fiel a la grabación. En primer lugar, hay que dejar claro que el folk sigue teniendo, al igual que el resto de la música popular, un componente de improvisación por el cual los temas que se oyen en una sesión o en un concierto, no son tocados de la manera exacta en que fueron grabados. Por tanto, aunque se hiciese una transcripción perfecta, no reflejaría el carácter de esa música.

En segundo lugar, la técnica del rasgueo de guitarra en el folk tiene una característica peculiar. Se basa en un movimiento continuo que sigue una unidad de

<sup>45</sup> Enlace al audio: [https://www.youtube.com/watch?v=ZO3i7KLDMS\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=ZO3i7KLDMS_E)

subdivisión del compás en el que esté la pieza. Es decir, en este caso de la alborada, que está en 2/4, el rasgueo es continuo y a semicorcheas, siguiendo también la figuración rítmica general de la melodía de la gaita. En el caso de una muñeira, tal como vimos en Pepe de Güela, sería a corcheas, y en el caso del saltón. También, las cuatro que hay en el 2/4. En la entrevista realizada a Jose Manuel Cano, le comenté que tenía dudas al escuchar grabaciones de Llan de Cubel por no diferenciar bien si había menos golpes en el rasgueo o si estaba confundiéndolo con los acentos, que disimulan el resto del movimiento, a lo que respondió: “No, no, toes les corchees tan dáes, ye la única manera de seguir el ritmo”<sup>46</sup>. Y en la conversación con Alberto Ablanedo, me dio una explicación del funcionamiento de la técnica (que, de nuevo, intentaré reproducir lo más exactamente posible):

El movimiento es continuo, porque es la forma que tú tienes de mantener el ritmo, pero luego la gracia es meter los acentos. Tienes el movimiento de muñeca, que es el que te da ese continuo, y luego tiras de mover el brazo para conseguir los golpes fuertes y distribuir los acentos como tú quieras, sin perder el fondo, que va subdividido<sup>47</sup>.

De esta manera, el acompañamiento no siempre es regular, y los acentos no siempre van seguidos de subdivisiones que rellenen el rasgueo. En la siguiente transcripción, para no llenar la partitura de semicorcheas, se han transcrito sólo las partes del rasgueo que más destacan. Esto es, los acentos y la figuración rítmica que a mi parecer destaca por encima de la constante subdivisión. En la partitura podemos ver un ejemplo perfecto de la distribución irregular de los acentos, que genera un elemento variable, de sorpresa, combinando acentos “abajo” (primer pulso), a contratiempo, sincopados, correlativos, etc. Tal como comenta Jose Manuel Cano, además, tenían en cuenta el aspecto rítmico y estructural con relación al baile:

---

<sup>46</sup> Entrevista realizada a Jose Manuel Cano

<sup>47</sup> Entrevista realizada a Alberto Ablanedo

Ya de aquella, por lo menos a partir del segundo discu, ya pensábamos que el tema rítmicu se ajustase al tema del baile, que fuera funcional, que la estructura de les canciones respetara la estructura del baile, y que si la xente quisiera bailalo, que pudiera. Un saltón una muñeira... El tema ye que a veces tocábamos demasiao rápido, pero la idea era esa<sup>48</sup>.

1Transcripción de la parte A, con una célula rítmica extraída de la acentuación sobre la que se basa esta primera sección

En la segunda parte, B, tenemos un ejemplo de las habituales progresiones por grados conjuntos que pueden realizarse con comodidad desplazando una misma forma de acorde a través del mástil. En este caso, se ve interrumpida con un salto de 3ª, del IV al VI, pero inmediatamente desciende al grado inferior, V, para resolver en tónica más tarde.

<sup>48</sup> Entrevista realizada a Jose Manuel Cano

En la tercera parte, C, comenzamos a ver un trabajo de distribución de acentos a contratiempo, y en segundas partes de los pulsos de compás, con un uso de I-IV-V para enfatizar la repetición de las pequeñas células melódicas en las que se basa esta parte. El ritmo armónico es aquí más rápido, en contraste con la parte B, y la que le sucede. También podemos observar un diseño melódico aprovechando las inversiones de los acordes, descendente por grados conjuntos, en el compás 41, muy común dentro del estilo.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '35', consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, with a dotted quarter note followed by an eighth note in each measure. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The second system, labeled '39', continues the same rhythmic pattern in the treble staff, but with accents (>) placed over the eighth notes. The bass staff shows a descending melodic line in the second measure, moving from a higher note to a lower one by a whole step, illustrating the 'melodic' descent mentioned in the text.

Y, por último, la parte D, donde se distribuyen los acentos en la segunda parte de cada tiempo del compás, intercalando con un fragmento en el que vuelven a estar “abajo”, en el primero. Asimismo, se repite el descenso “melódico” aprovechando las inversiones de los acordes:

43

47

### II.III. Chorín el Llagareru<sup>49</sup>

El siguiente es un set de piezas del segundo disco de Felpeyu, publicado en 1997, y titulado *Tierra*. El análisis de este tema será breve, tan sólo nos fijaremos en la primera de las piezas, y servirá para ilustrar un ejemplo del “three-chord trick” que comentábamos en el primer capítulo, es decir, el uso de los acordes básicos de las funciones tonales para realizar un acompañamiento. Además, en la segunda parte del tema, podemos observar como se realiza una sustitución armónica en la que se emplea el acorde de Si menor para sustituir al de tónica, Re<sup>50</sup>.

Las piezas que conforman el conjunto son la Dancia Pelegrina, el Pasucáis de la Sacristana (Elías García) y la Marcha Nupcial de Chorín el Llagareru (Xuan Nel Expósito)<sup>51</sup>. Se incluyen en la siguiente tabla la estructura y los acordes de la primera de ellas.

A	B
D-G-D-G-A-D	Bm-G-A
D-G-D-G-A-D	D-G-D-G-A-D

<sup>49</sup> Enlace al audio: [https://www.youtube.com/watch?v=jLQ\\_gPt5HkM](https://www.youtube.com/watch?v=jLQ_gPt5HkM)

<sup>50</sup> El concepto de sustitución armónica se utiliza aquí para designar la introducción de un acorde distinto al de tónica en un lugar en el que este último podría encajar perfectamente, pero no se quiere decir que se haya “sustituido”, sino que se puede utilizar directamente en la realización del arreglo.

<sup>51</sup> Página web de Felpeyu: <https://felpeyu.com> [consultado en junio de 2023]



Además, podemos destacar, al escuchar la grabación, el uso de la estructura IV-V-I para rematar partes y frases, presente en gran cantidad de grabaciones de grupos folk y también en la práctica habitual de las sesiones de música folk en directo.

#### **II.IV. Taller de guitarra y bouzouki para afinación abierta (arr. Ígor Medio y Elías García)<sup>52</sup>**

Este conjunto de alboradas, que tocaron Ígor Medio y Elías García en el taller que ofrecieron en 1998 en Gijón, ya mencionado, se incluye para hablar brevemente de la técnica del punteo en la guitarra a la hora de interpretar repertorio de gaita u otros instrumentos de la música tradicional. En este caso, es la guitarra la que interpreta la melodía, y podemos observar la manera en la que se toman los adornos de la gaita, tales como mordentes, trémolos y trinos, y los adapta a la técnica propia del cordófono. En el caso de los trinos y los mordentes, se efectúan con una técnica de ligado con “hammer-on” y “pull-off”, y excluyendo la técnica de ligado a través del *slide* o del *bend*. Los trinos y los trémolos, muchas veces integrados dentro de figuras rítmicas de tipo tresillo, pueden realizarse con rápidos movimientos de púa-contrapúa, que en la guitarra recuerdan a los habituales en el banjo.

Otro aspecto del que podemos hablar, presente en otras piezas dentro de este mismo taller, es el aspecto de la acentuación en el punteo. Algo que los grupos de folk trabajaron especialmente fue el aspecto de los acentos en los diferentes ritmos de la música tradicional, y no sólo en el papel rítmico-armónico de la guitarra, sino aplicado también a las melodías. Los violines y las flautas aportaban un elemento musical que otros instrumentos como la gaita no pueden resaltar de la misma manera, al igual que las dinámicas, con lo cual las posibilidades de interpretación y de variedad se amplían con la inclusión de estos instrumentos. En la entrevista realizada a Jose Manuel Cano, insistió en que en los arpegios que efectúan la guitarra o el bouzouki cuando no acompañan rasgueando hay un énfasis importante en la acentuación. Así pues, en el caso de las piezas de este taller, tanto en las alboradas, como en otras piezas, se puede ver cómo el movimiento de la púa se efectúa, en la medida de lo posible, para

---

<sup>52</sup> Enlace al audio: <https://www.youtube.com/watch?v=JMKF64g8kl4&t=3227s>

favorecer el énfasis rítmico y destacar los acentos. Así pues, por ejemplo, en una muñeira tendremos que el patrón del punteo, en lugar de ser púa-contrapúa, que es lo más económico a la hora de tocar, es sustituido por el siguiente patrón: púa-contrapúa- púa, púa contrapúa-púa, que se mantendrá igual siempre que los cambios de cuerda no lo hagan demasiado incómodo. Lo que consigue este patrón es acentuar la primera y la tercera corchea de cada grupo, al igual que veíamos en el análisis de Pepe de Güela, porque la púa hacia abajo consigue, por sí misma, dar un peso algo mayor a la nota. Un ejemplo lo podemos observar en la transcripción de la muñeira de tormaleo que se incluye en los anexos, facilitada por Jose Manuel cano, y donde vemos que la indicación del patrón de la púa es justamente la mencionada<sup>53</sup>. Y de la misma manera, para ritmos de subdivisión binaria, se puede aplicar este mismo principio para distribuir la púa y la contrapúa colocando los acentos en los lugares correspondientes.

#### II.V. Sete trompetas (L-R)<sup>54</sup>

El folk asturiano no ha dejado de evolucionar a lo largo de sus años de trayectoria. Para no descuidar una parte importante que constituyen las nuevas tendencias de la música asturiana, podemos hablar del post-folk, un estilo que, aunque tuviese sus precedentes bien temprano, ya en los años 80, se puede considerar una propuesta completamente diferente, y que ya ha sido trabajada desde el ámbito académico con el trabajo fin de grado de Aida Mariño<sup>55</sup>. El post-folk utiliza guitarras eléctricas distorsionadas, con uso de *overdrive* y otros efectos, para acompañar el canto, que bebe directamente de la tradición oral asturiana. Normalmente, las influencias de la guitarra vienen en mayor medida del blues, el rock y el pop, tomando armonías y riffs propios de ese estilo y aportando el elemento rítmico de la música tradicional a través de las percusiones. No obstante, la guitarra sigue cumpliendo un papel rítmico armónico, aunque trabajado de otra manera. Podemos mencionar a L-R, dúo formado por Rubén Bada (guitarra) y Leticia Baselgas (voz y pandereta), o Algaire

---

<sup>53</sup> Ver en Anexo

<sup>54</sup> Enlace al audio: <https://www.youtube.com/watch?v=jZSGKdJkbpA>

<sup>55</sup> Mariño Ardura, Aida. *Las dinámicas de la tradición en la música post-folk. El caso del grupo L-R* (trabajo de fin de grado, Universidad de Oviedo, 2021).

(formado por Juan Yagüe a las guitarras y Loreto Suárez, Iratxe Espina y Carla Miranda a las panderetas y las voces).

En el siguiente ejemplo, vemos cómo la guitarra sigue asumiendo un papel fundamental en el aspecto rítmico al tomar como base del acompañamiento el ritmo de muñeira, pero el diseño armónico del riff bebe claramente del rock; la construcción del mismo a través de la colocación de las voces a distancia de cuarta, tan habitual en grupos como Deep Purple, Rainbow, etc.



## II.VI. Aspectos generales del estilo

A partir de las observaciones comentadas en los análisis previos, podemos extraer ciertos aspectos de la praxis instrumental que nos permitan acotar o definir el estilo de la guitarra dentro del folk asturiano.

En primer lugar, y esto es algo común en casi todos los grupos adscritos a la ola del folk acústico, podemos hablar del papel de la guitarra en lo referente a la producción musical y el empaste. A la hora de establecer una formación de música popular, podemos corroborar que, históricamente, se ha tratado siempre de buscar configuraciones que rellenen satisfactoriamente el espectro sonoro. Esto es, la unidad mínima que funciona en un grupo de rock es lo que conocemos por *power trío*, donde la batería aporta el ritmo, la guitarra el acompañamiento armónico o los solos y el bajo rellena el hueco que queda por debajo de la guitarra en el espectro de frecuencias. Al sumar otra guitarra más, hacemos que una de ellas pueda rellenar el hueco que deja la otra al encargarse de las partes solistas de carácter melódico. Aplicado al caso que nos

ocupa, la guitarra se encarga de rellenar el espacio entre el bouzouki y otros instrumentos con un rango más grave como pueden ser el bohdran o el bajo. Además, la guitarra proporciona un empuje que quizá en una formación que únicamente cuente con un bouzouki, sería más complicado de conseguir.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta el hecho de que gran parte de las formaciones cuentan con ambos instrumentos, algo comprensible por la versatilidad que aporta tal dúo. En los casos en que ambos instrumentos trabajan juntos, suele ser el bouzouki el encargado de realizar los arreglos melódicos o arpegiados que existan, como podemos ver, por ejemplo, en la *Muñeira'l Centru* de Llan de Cubel. y a la hora de mezclar estos temas, suele aprovecharse la presencia de ambos para situar uno en cada extremo del balance.

Cabe señalar de nuevo la sonoridad que proporciona la afinación en abierto, y su empleo, como podemos escuchar en este tema precisamente, de acordes sin terceras, o con una sola tercera en su despliegue a través de las cuerdas, los bordones en los que se convierten las cuerdas agudas y el uso de determinados acordes de quinta (en el rock llamados *power chords*), que aportan un carácter mucho más percusivo y que dejan la última definición armónica al momento en que se completan con la melodía que tocan violines y flautas.

Entrando ya en la propia práctica instrumental, nos detendremos en los papeles o roles fundamentales que suele desarrollar la guitarra. En primer lugar, un papel percusivo. El strumming o rasgueo que se lleva a cabo con púa y muteando las cuerdas que no tengan notas pertenecientes al acorde, lo que proporciona un golpe bastante potente sobre lo que son unas cuerdas de acero ya de por sí muy tensas sobre una guitarra que normalmente es algo más grande que un modelo clásico. Las formas más habituales son dreadnought, auditorium u OM. En cualquier caso, tal como refleja el título de este apartado, si el bouzouki se suele comparar con “un tambor con cuerdas”, la guitarra sería aquí el “timbal con cuerdas” o el “bambu con cuerdas”. Y no sólo por sus características tímbricas y por la técnica, sino también por el propio papel que se le asigna. En este caso concreto, el patrón rítmico que hace, basado en la primera pieza en el ritmo de jota, en la segunda mezclando el de reel, y en la tercera con el 6/8 a corcheas típico de la muñeira, asignan a la guitarra un papel básico dentro

de la formación, que de hecho comparte con el bohdran, en este caso. Por su presencia notable en la grabación, el aspecto rítmico en la guitarra se vuelve esencial. En otras formaciones, compartirá igualmente sección con otros instrumentos como el tambor o la caja o la batería.

El segundo papel es lógicamente el acompañamiento armónico que casi podríamos decir que es elemento generatriz del folk. La práctica de la guitarra como instrumento polifónico para el acompañamiento en estilo homofónico que había en la música popular urbana llega hasta el folk a través de la guitarra; en este caso en afinación DADGAD, aportando la sonoridad ya señalada.

Sin embargo, hay un tercer papel que va unido a la simple armonización de la melodía, que es el diseño de líneas melódicas a partir de un ritmo armónico rápido. Es decir, que mientras estamos escuchando la melodía de una jota, por ejemplo, por debajo estaremos oyendo unos acordes que en conjunto forman una especie de melodía en contrapunto con la principal. Tenemos entonces que la guitarra es un instrumento que a la vez que efectúa un acompañamiento armónico y rítmico, provee una línea melódica auxiliar que añade aún más interés a lo que está ocurriendo en la grabación. Dentro de estas líneas melódicas, podemos distinguir varios tipos. Las que se extraen de partes concretas de la melodía principal y sirven para subrayar ciertos giros, y por otra parte las propias de ese “movimiento constante”, cuyo objetivo es la variedad y el huir del three-chord-trick que comentábamos en el primer apartado y con el que se podría cubrir gran parte de estas piezas si el objetivo fuese otro.

Quizá el aspecto más destacable, que comporta una verdadera diferenciación con respecto a otros estilos, y que realmente es un elemento que ayuda a construir el folk, no sólo en Asturias, sino también en el extranjero, es el trabajo rítmico del rasgueo. En el folk asturiano, como vimos en las piezas analizadas, especialmente en la Alborada, se lleva a cabo una distribución irregular de los acentos. A partir de un rasgueo continuo con la unidad correspondiente de subdivisión del compás, se crean patrones rítmicos en los que destacan determinados golpes, que son acentuados dentro de ese constante movimiento, y por otra parte, encontramos el cambio de dichos patrones y la organización repentina de los acentos a contratiempo, en segundas partes del pulso, consecutivamente, etc., generando un elemento de

variedad a la par que un procedimiento distintivo, que desde los primeros discos de Llan de Cubel, pasando por Felpeyu, han sido recogidos e igualmente desarrollados por el resto de grupos de la escena asturiana.

Otra característica clave que además es en cierta medida específica del trabajo de la guitarra en el folk asturiano es la fijación de las melodías en un sistema musical tonal. La música tradicional asturiana, sobre todo la instrumental, ha tenido como protagonista durante unas cuantas décadas a la gaita. En concreto, la gaita asturiana, tras años de recorrido, se estandarizó en su afinación con una sensible, a diferencia de otras gaitas en otras zonas del arco atlántico, como puede ser Escocia, donde la gaita se distingue, entre otros aspectos, por tener una subtónica. La sensible en la gaita facilita enormemente que la balanza del acompañamiento armónico se dirija hacia el trabajo dentro del sistema tonal, sobre todo en los temas en modo mayor. Tal como comentan Alberto Ablanedo y Diego Pangua en el podcast Dos grados de separación:

Yo siempre cuento una anécdota, de estar en Glasgow, en una entrevista en la tele, y están preguntando: Oye, ¿y la diferencia entre la gaita asturiana y la gaita escocesa? Y empiezan: bueno, sí, los tonos y tal... y los roncones, y no sé qué... Y yo: la sensible, ¡la sensible! Eso es lo que cambia la música. Es medio tono que te cambia todos los temas, y es lo que hace que suenen a lo mismo, pero totalmente distinto. Bueno, eso y la anacrusa, vale<sup>56</sup>

Que, por cierto, aquí en realidad muchísimas gaitas asturianas antiguas tienen una... bueno, no llega a ser subtónica total. Vendríamos a decir que, hablando en Do, pues en vez de tener un Si abajo como sensible, tendrían un Si bemol, que no llega porque se queda como 10 o 20 cents alto. Pero está más cerca del si bemol que del natural. Con lo cual, cuando se hizo esta... digamos... pasteurización de la gaita pa conseguir la escala temperada, etc. Se hubiera podido tirar por el otro camino perfectamente<sup>57</sup>

Por tanto, por mucho que la guitarra afine en abierto, en DADGAD, el acompañamiento va a estar reforzando en la mayoría de las ocasiones esa fijación o esa tendencia a lo tonal. Lo que consigue el sistema DADGAD no es tanto convertir el estilo en modal, sino tomar ciertos elementos de los sistemas modales que benefician

---

<sup>56</sup> Ablanedo en el podcast Dos grados de separación [https://www.youtube.com/watch?v=2f1kyWzfaZg&list=PLgBvyqaXGIrv\\_et6l8bCU327r1aMZhYIR&index=27&t=1527s](https://www.youtube.com/watch?v=2f1kyWzfaZg&list=PLgBvyqaXGIrv_et6l8bCU327r1aMZhYIR&index=27&t=1527s) [consultado en junio de 2023].

<sup>57</sup> Diego Pangua en el podcast Dos grados de separación. [https://www.youtube.com/watch?v=2f1kyWzfaZg&list=PLgBvyqaXGIrv\\_et6l8bCU327r1aMZhYIR&index=27&t=1527s](https://www.youtube.com/watch?v=2f1kyWzfaZg&list=PLgBvyqaXGIrv_et6l8bCU327r1aMZhYIR&index=27&t=1527s) [consultado en junio de 2023].

a la guitarra a la hora de integrarse dentro del estilo que se crea en el folk a partir de la música tradicional. El trabajo con acordes con notas extrañas al mismo que funcionan como bordones y una sonoridad en el despliegue de los acordes que no enfatiza y que incluso a veces oculta las terceras, es lo que genera el empaste dentro de la formación. Además, la guitarra trabaja normalmente con acordes en los que destacan más las cuartas y las sextas sobre la fundamental del acorde. Son acordes con una sonoridad peculiar que conforman las posiciones y las inversiones más naturales para esa afinación. El uso de ese tipo de acordes con “notas extrañas” que funcionan como elemento de adorno o como bordones, sumado a la tendencia a no emplear la tercera, hace que cuando esta se usa, tenga un carácter mucho más enfático.

Es necesario aclarar que lo mencionado anteriormente no quiere decir que no sea posible hacer folk con una guitarra en afinación estándar, ni que ello dé peores resultados. Como ya comentamos anteriormente, hay ejemplos de guitarristas tanto en Asturias como en el resto de la escena internacional del folk atlántico que emplean esta última configuración. Por poner un ejemplo cercano, podemos mencionar a un guitarrista de la escena asturiana y leonesa como es Luis Nicolás, que desarrolla su carrera, además de en otras formaciones, en Aira da Pedra y Felpeyu, donde se encarga de las guitarras, consiguiendo una interpretación integrada estilísticamente de unas piezas que sin embargo están grabadas en la discografía en afinación DADGAD. Por supuesto trabaja con determinadas posiciones o *voicings*<sup>58</sup> que quizá no sean las más comunes en la práctica habitual de la afinación estándar.

---

<sup>58</sup> Término anglosajón empleado para referirse al despliegue en un orden determinado de las notas de un acorde. Hace referencia a la posición de cada una de las “voces”, es decir de las notas, verticalmente.

## **Capítulo III**

**“Off the record”:**

**otras realidades y nuevos puntos de vista**



#### IV.I. Las sesiones de folk

Lejos del *Geantrái*<sup>59</sup> de la televisión irlandesa, las sesiones de folk en Asturias no son muy abundantes, pero de igual manera son parte esencial de la escena, al ser el momento en que músicos de distintas agrupaciones, músicos estudiantes y aficionados se reúnen para interpretar un repertorio juntos. Lo interesante de las sesiones es la creación de un repertorio que circula en ellas. Cada año se publican diversos discos de folk en Asturias, pero sólo una parte de esa lista de temas acaba siendo interpretado en las sesiones, por lo que hay un proceso de filtrado interesante que acaba por dar a los temas que lo superan una cierta iconicidad.

Las sesiones empezaron a tener lugar en Asturias hacia la mitad de los años 80, primeramente, en bares o pubs como El Nido, en Ciudad Naranco, y posteriormente, por supuesto, en el Ca Beleño, que fue fundamental para la consolidación de las mismas y para la realización de conciertos de grupos extranjeros que venían a tocar a Asturias. En Gijón, El Trisquel también fue lugar de sesiones, y en Avilés, mucho más recientemente, El Cafetón, aún en activo junto al Esperteyu, en Oviedo. Otros lugares como El Corquiéu, en Ribadesella, el Cadorna, en X, o el Cuévano, en Pola de Siero, fueron y son bares que acogen conciertos y sesiones de la escena folk.

Una sesión funciona de la siguiente manera: por lo general los músicos se disponen en círculo sin un orden fijo, y uno de ellos “saca” (comienza a tocar, proponiéndolo) un tema, pongamos un reel o una muñeira con parte A y B. Se le dan tres vueltas (o dos, rara vez una, y cuatro cuando aún nadie tiene un tema nuevo en mente para sacar, aunque en esos casos es más habitual decir “doble” para no repetir el tema entero y tener, sin embargo, algo más de tiempo para pensar) a la pieza, y antes de acabar la tercera, con una serie de indicaciones (o con la falta de ellas), que se expresan en voz alta (o gritando, en función de cuánta gente haya en el bar) y que detallaremos a continuación, se pasa a la siguiente. Este cambio puede ser ya esperado

---

<sup>59</sup> *Geantrái* era un programa de la televisión irlandesa emitido desde 1996 que mostraba sesiones de música tradicional y folk en distintos pubs a lo largo de la geografía isleña. Con un carácter quizá irreal, pues por lo general los asistentes se encontraban callados y atendiendo a la sesión para permitir una buena grabación del programa. Partiendo de la experiencia en Oviedo, y del hecho de que “la gente” como concepto se comporta de manera parecida en Europa occidental, podemos decir que sí, esta situación es más bien poco real, aunque tremendamente práctica para mostrar una escena muy densa y un fenómeno muy vivo de música en sesión. Actualmente mantiene su actividad en redes sociales como YouTube, junto a otras series de programas musicales similares.

en algunas ocasiones, pues gran parte de los presentes llevan años tocando juntos y conocen ciertos temas que suelen colocarse detrás de otros, así como el repertorio individual de cada uno de los músicos, de manera que en ocasiones pueden adivinar qué tema hilará determinado músico dependiendo del actual. El objetivo es hacer un set (un conjunto de temas tocados de continuo, sin pausas más que para que el resto de músicos reconozca las nuevas melodías que se introducen, y la duración de los sets será decidida por los músicos. En mi experiencia, estos pueden durar de 6 a 15 minutos, aproximadamente, estando seguro de que hay casos de menor duración (por fallos de memoria, a veces ocurre) y casos extremos de más de 20 (cuando se le promete al propietario del local que este será el último set que se toque).

Las indicaciones de cambio más empleadas en Asturias son las siguientes:

- Hop: es la base de los cambios de tema. Indica que un músico decide cambiar de tema al acabar la vuelta presente, a otro tema que estará en la misma tonalidad que el actual.
- Re / (o la tonalidad o modalidad correspondiente): funciona igual que el “¡Hop!”, pero indicando que la nueva pieza está en ese tono (o modo). Si no se indica el modo mayor o menor, por lo general será en el modo del que se viene, aunque si es un set que suele tocarse siempre en un mismo orden, se obvia.
- Menor / mayor: Indica que el tono de la nueva pieza será la misma que la anterior, pero ahora en modo menor o mayor. (Re mayor – Re menor).
- Doble: Indica que se repite la última parte de la pieza actual. En una muñeira con A y B, esto sería B.
- Tres/Dos: Indica, viniendo de un ritmo binario, que la nueva pieza será ternaria y viceversa

- “Alegría” / (especiales): determinadas palabras tienen un significado más local y difícil de interpretar a priori, hasta que se escuchan varias veces. “Alegría” es la palabra con la que se pasa a la *Alborada Asturiana*.

Los instrumentos son variados. La melodía es tarea de los violines, las flautas, los whistles, el saxofón, el acordeón o el banjo, mientras que la base armónico-rítmica la hacen la guitarra y el bouzouki, y más raramente el banjo. Por último, la percusión recae en el bohdran por lo general, aunque no es excesivamente raro (aunque sí polémico, como veremos en el siguiente apartado) ver cucharas, panderetas configuraciones de caja y charles.

En lo referente a la guitarra, es por lo general la encargada de proveer la parte armónico-rítmica a la sesión, junto al bouzouki. En ocasiones, debido al nivel de decibelios de las conversaciones del bar, más bien acaba siendo únicamente rítmica, con ecos lejanos de armonía.

Podríamos dividir los instrumentos que participan en las sesiones de otra manera: fijos e improvisados. Violines, flautas, whistles y banjo tocan una melodía ya preestablecida, que o bien conocen de antemano o bien sacan sobre la marcha tras escuchar y probar discretamente en la primera vuelta del tema. La guitarra puede tener un acompañamiento también preparado, si se toca una versión concreta de un tema que aparezca en determinado disco. Sin embargo, en muchos otros temas, ya sean reels, jigas, jotas o saltones, se improvisa el acompañamiento a una melodía que se conoce o que tiene una estructura similar a otras conocidas.

Esto también da lugar a que, si participan varios instrumentos acompañantes, como dos guitarras, o una guitarra y un bouzouki, o dos guitarras, puedan aparecer dos acompañamientos distintos, en los que se tocan distintos acordes en ciertos momentos, que, sin embargo, encajan de manera bastante aceptable. Lo que suele ocurrir en estos casos es que uno de los guitarristas, el que peor conoce el tema o el que más tarde se unió, intenta fijarse y entender lo que el otro está haciendo en la primera vuelta del set, para poder tocar un acompañamiento igual o lo más parecido posible en las dos vueltas siguientes. Esta multiplicidad de acordes se basa en la

posibilidad de dos acordes diferentes de desempeñar una misma función armónica. En cuanto al ritmo, siempre que dos patrones cuadren en cuanto a acentuación, estos pueden ser diferentes. En el caso de ciertas piezas, al principio del tema se decide seguir a uno de los guitarristas nada más empezar, pues, como por ejemplo los reels, pueden llevar acentuaciones en distintos pulsos si no se está interpretando una versión concreta.

Sobre el carácter y el funcionamiento de la guitarra en este ambiente, podemos citar estas líneas que nos dejaba tiempo atrás Alberto Ablanedo en su blog *Folk en la red*, hablando sobre los instrumentos habituales en sesiones folk:

Guitarra, bouzouki y similares: El acompañamiento siempre es bienvenido en una sesión, pero a ser posible no más de dos personas. Acompañar una sesión es mucho más libre que tocar melodía y es mucho más difícil conseguir que más de dos personas se pongan de acuerdo en tocar cosas parecidas. Lo ideal es un músico sólo o dos que se complementen decentemente. De ahí para arriba conviene ir turnándose. Tampoco está mal que los instrumentos de acompañamiento traten de tocar melodía de vez en cuando. En esta categoría podemos meter también al contrabajo o similares, que se deben de adaptar a los otros (o ellos a él) previo acuerdo<sup>60</sup>.

Pongamos un ejemplo que he presenciado varias veces en las sesiones: en un set se salta al reel “Maggie’s Pancakes”, cuyas dos versiones más escuchadas bien pueden ser la de los Tannahill Weavers<sup>61</sup> y la de Altan<sup>62</sup>. La acentuación en la primera cae sobre el primer pulso, mientras que en la segunda cae sobre el segundo. Si un guitarrista/bouzoukista toca en base a la primera grabación y otro en base a la segunda, se elimina el sentido rítmico del reel, por lo que uno de los dos debe decidir seguir al otro.

Estas pequeñas y espontáneas “imperfecciones” son tan propias de las sesiones como los fallos o retrasos al copiar los puntos en el baile tradicional, formando parte de la vitalidad de las mismas.

---

<sup>60</sup> <http://folkenlared.blogspot.com/search/label/Sesiones> [consultado 14/06/2023]

<sup>61</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yhJ29EB0yqc> (Tannahill Weavers: *The Smokey Lum / Maggie’s Pancakes / Dancing Feet / The Mason’s Apron*)

<sup>62</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=64\\_OTUXb9qQ](https://www.youtube.com/watch?v=64_OTUXb9qQ) (Altan: *Maggie’s Pancakes / Píobaire an Chéide / The Friel Deal*)

Otro aspecto característico de las ventajas que ofrece la guitarra a la hora de acompañar es la posibilidad de tocar unos mismos acordes en posiciones “base” distintas, a través del uso de la cejilla. Al colocar la cejilla en un traste concreto, por ejemplo, podemos seguir tocando en Re simplemente cambiando las formas de cada acorde de la escala. Por ejemplo, un tema en el que haya una secuencia de acordes G-C-D, puede ser acompañado sin cejilla en primera posición. Al poner la cejilla en el quinto traste, la posición de sol será ahora la que correspondía al Re cuando la guitarra estaba sin cejilla. Para el Do, será la de Sol (IV) y para el Re será la del La (V). Esto, además de contribuir a la facilidad a la hora de tocar permite que, si hay varias guitarras o una guitarra y un bouzouki acompañando a la vez, uno de los pueda tocar en un registro más agudo para evitar sumarse al mismo ámbito y generar así una variedad sonora que evita un solapamiento que en ocasiones puede jugar en contra de la claridad con la que se escucha el conjunto, es decir, no sería bueno para el empaste.

#### **IV.II. El tema desde la perspectiva de género**

Tal como se mencionó en la introducción, este apartado me pareció casi de inclusión obligada. Al igual que el apartado anterior, pretende atender a aspectos que forman parte de la cotidianeidad de la escena. En el caso de la perspectiva de género, lo que llama la atención al intentar abordar la guitarra desde ese punto de vista, es la prácticamente nula presencia de mujeres guitarristas. Tras haber investigado y preguntado a músicos de la escena, tan sólo encontré a Herminia Álvarez figurando, además de arpista, como guitarrista en el disco de Trasgu (*La isla de Hélice*). Y para encontrar algún ejemplo más, hay que fijarse en grupos tan actuales como Guieldu, con Susana Sors a las voces y las guitarras.

La presencia de mujeres en el folk asturiano sigue una dinámica peculiar, y más bien tenemos que ampliar el concepto a la escena tradicional para encontrar más referentes. En las formaciones de folk asturianas, las mujeres instrumentistas son escasas, y suelen tocar violines y flautas, teniendo también el caso de Marga Llorences con el acordeón, o de Andrea Joglar con la flauta y la gaita. Donde sí parece haber algo más de presencia es en las voces. Sí se pueden encontrar algo más de presencia en

mujeres desempeñando ese papel dentro de las formaciones, como Silvia Quesada y Mapi Quintana en Blima, Leticia Baselgas en L-R, Esther Fonseca en Llangres, o Gema García en Corquiéu.

Si ampliamos el espectro un tanto, abriendo el concepto de folk a otro tipo de formaciones, nos encontramos con una dinámica peculiar, en la que encontramos una serie de formaciones con presencia mayoritaria de mujeres, como en Algaire, Herbamora o Muyeres, en las que los instrumentistas que forman el resto de la banda suelen ser hombres, y la base del grupo son las percusiones tradicionales (pandereta, pandero) y las voces. Se trata de una formación que casi revierte la imagen del resto de grupos folk. En este caso la presencia de mujeres es mayoritaria, y la figura del hombre queda relegada a un segundo plano.

Por tanto, tenemos en la escena folk una práctica presente en el resto de la música popular urbana, que está determinada por el peso de la sociedad heteropatriarcal y que además de mermar la presencia o la popularidad de las mujeres en la escena, distribuye determinados instrumentos a determinados géneros, llegando a relacionar los propios roles tradicionales de género con esos instrumentos. Tal como pasa en el rock, por ejemplo, tenemos (hasta hace bien poco) una presencia dominante de hombres que tocan el instrumento, mientras que la voz o los coros (podemos incluso pensar en la relación entre los coros del rock y las voces que hacen los violines y las flautas en el folk, en cuanto a papel dentro de la formación) sí que son más frecuentemente desempeñados por mujeres<sup>63</sup>.

Es curioso observar que en otros ámbitos de la música tradicional sí podemos observar mayor presencia de la mujer, sobre todo en bandas de gaitas, tanto tocando la gaita como en la sección de percusión, con caja, timbal o bombo, pero esta difusión más heterogénea de la interpretación de la música no manifiesta un calado en la música folk<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Estas ideas sobre la relación entre determinados instrumentos y los roles de género en la sociedad ha sido trabajada por Lucy Green en su libro Green, Lucy. *Música, género y educación* (Morata, 2001).

<sup>64</sup> Es interesante y necesario citar el trabajo de fin de máster de Llorián García, donde se trata el tema de los roles de género y su funcionamiento en la escena de la música tradicional, aplicándolo al papel y la presencia de hombres y mujeres en bandas de gaitas, por ejemplo. García Flórez, Llorián. *Gaiteres y*

## Conclusiones

El paso del repertorio de la música tradicional al folk, es decir, a la música moderna (popular urbana, si se quiere) tiene un elemento generatriz: la armonía. No sabemos con certeza si la música tradicional disfrutó (o padeció, dependiendo de la habilidad del músico) de un acompañamiento armónico similar al del folk en siglos pasados, pero sí conocemos las grabaciones de principios del siglo XX en las que nos encontramos con una música en la que primaba la melodía o el contraste de esta con un bordón. De ahí nuestro concepto de la música tradicional, del repertorio de tradición oral.

Desde Estados Unidos, un sentimiento de *señaldá* a comienzos del siglo XX (de *morriña*, o de *saudade*, en otras zonas, porque este sentimiento es universal) hace despertar el interés por trabajar con repertorios tradicionales, y sin estancarse, se comienza a insertar esa música en estilos y formaciones propias del contexto urbano, más contemporáneas, si se quiere. A partir de ese momento, vemos cómo a base de una serie de “olas”, se desarrollan estilos que toman como base la música tradicional. En los años 40 y 50, se fusionó con los sonidos del blues y el rock and roll, y en los 60, entraría en escena una nueva estética que potenciaría el aspecto rítmico y la sonoridad de los instrumentos acústicos. Así llega la década de los 1970, y con ella, el boom del celtismo, que se potenciará aún más en la década siguiente, coincidiendo con el acercamiento en Asturias a estas nuevas corrientes musicales. Dos grupos serán fundamentales para afianzar este estilo y sentar las bases del trabajo del mismo con la música asturiana en particular: Llan de Cubel y Felpeyu, a través de los diferentes bouzoukistas y guitarristas que pasaron por sus diferentes formaciones, crearon un estilo que caló de manera satisfactoria y sirvió para el desarrollo de una escena folk asturiana bastante densa y prolífica en los años siguientes.

Así, la guitarra comparte camino con el bouzouki, instrumento con el que comparte técnicas y procedimientos. Del estilo, podemos decir que se caracteriza, en primer lugar, por una sonoridad concreta proporcionada por la afinación en DADGAD.

---

*pandereteros. Género, transgénero y poder en la música tradicional asturiana* (trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2012).

En segundo lugar, destaca un rasgueo continuo que permite crear patrones de acentuación determinados que favorezcan el sentido rítmico de la pieza correspondiente, y, por supuesto, una característica fundamental es la distribución irregular de estos mismos acentos para generar variedad y sorpresa. Se trabaja a contratiempo, de manera sincopada, etc. Lo que enmarca la armonía en el estilo, es en este caso la mano de la púa (derecha en la mayoría de los casos), que funciona casi como una baqueta para un tambor. La mano izquierda se encarga de armonizar las melodías con unos acordes que se caracterizan por la ausencia o la poca presencia de terceras, y la abundancia de cuartas y sextas (sobre la fundamental) en su lugar. Esta parte armónica, crea líneas “melódicas” auxiliares a base de un ritmo armónico rápido, que funcionará como un contrapunto a la melodía principal, y que contribuirá a conducir expresivamente la melodía a través de progresiones.

Por supuesto, no toda la discografía del folk asturiano presenta a la guitarra desempeñando el mismo papel, y muchas veces trabajará con un punteo que, en cualquier caso, hace destacar en arpegios y melodías el aspecto de la acentuación característica (o atípica) del ritmo que se esté tocando. Y ya en los últimos años, hemos visto nuevas tendencias dentro de la escena, como el post-folk, que introduce las guitarras eléctricas mediante riffs con construcciones tomadas del blues y el rock, y melodías y acentuaciones propias de la música tradicional.

Fuera del análisis, este trabajo fue la consecuencia de acudir a las sesiones de folk que siguen organizándose en Asturias, así que era necesario hablar de las mismas. Las sesiones funcionan como un elemento que afianza piezas de la producción discográfica, creando un repertorio y un estilo específicos, que llevan estos procedimientos y estas piezas (del acompañamiento, por ejemplo, pero también de la melodía) a la cotidianeidad de la escena folk, tanto en Asturias como fuera.

Por último, debemos fijarnos en otro aspecto que en este caso llama la atención por su carácter hiriente, que es la ausencia o al menos el ínfimo porcentaje de mujeres guitarristas en comparación con los hombres. En el folk se da una dinámica compartida con otros estilos y ámbitos, que es, además del menor número de intérpretes mujeres (algo común en la sociedad heteropatriarcal), la distribución de las mismas en torno a ciertos instrumentos; en el caso del folk, el violín y la voz, sobre



todo. Y curioso también resulta observar cómo ciertas dinámicas que se dan en el ámbito de la música tradicional, como es la presencia notablemente más equitativa de hombres y mujeres en bandas de gaitas, no tiene su calado en el folk, sino que se observan formaciones formadas casi íntegramente por mujeres, en contraposición al resto de grupos, mayoritariamente integrados por hombres.

Por último, cabe señalar, para evitar acabar con la idea de que este es un tema únicamente de perspectiva histórica, que en los últimos tres años, una serie de grupos y de propuestas en torno a la escena tradicional y folk, nos permite hablar de un cierto relevo generacional que se está abriendo paso y que podría abrir la puerta a cambiar estas dinámicas y a generar nuevas ideas en lo musical. Ver veremos.

## Bibliografía y fuentes

Smith, Christopher J. *The Celtic guitar. Crossing cultural boundaries in the twentieth century*, en *The Cambridge Companion to the guitar*, ed. Victor Anand Cohelo, ed. (Cambridge University Press, 2003).

López Cordero, Cristina. *La música "folk" en Asturias: entre la tradición y la industria cultural* (trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Oviedo, 2003).

Rodríguez Buznego, Francisco. *El contexto del folk asturiano: letras e instrumentos* (trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2016).

Mariño Ardura, Aida. *Las dinámicas de la tradición en la música post-folk. El caso del grupo L-R* (trabajo de fin de grado, Universidad de Oviedo, 2021).

Green, Lucy. *Música, género y educación* (Morata, 2001).

García Flórez, Llorián. *Gaiteres y pandereteros. Género, transgénero y poder en la música tradicional asturiana* (trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2012).

Rodríguez Monteavaro, Miguel y Rodríguez Monteavaro, Andrés. *Caldo y Os Rabizos, a música tradicional del Eo-Navia* (Archivo da Tradición dos Ermaos Monteavaro, 2019).

Entrevistas realizadas por el autor a Flavio Rodríguez Benito, Alberto Ablanedo, Jose Manuel Cano, Aida Mariño y Llorián García, durante los meses de mayo, junio y julio de 2023.

Documental *Onde soi quien quiero ser*, con gui3n de Ruma Barbero y Norman Fern3ndez (FPS Servicios Audiovisuales, 2022).  
<https://www.youtube.com/watch?v=l61poM7Rozc> [consultado en julio de 2023].

Serie documental *D'ayeri a g3ei. Historia de la m3sica d'espresi3n asturiana* (Goxe Producciones S.L., emitido en la TPA, Televisi3n P3blica de Asturias, 2020).  
[https://www.rtpa.es/tpa-programa-todos:D'ayeri%20a%20g3ei\\_111602059833.html](https://www.rtpa.es/tpa-programa-todos:D'ayeri%20a%20g3ei_111602059833.html)  
[consultado en julio de 2023]

*Dos grados de separaci3n*, podcast en el canal de YouTube de Alberto Ablanedo.  
[https://www.youtube.com/playlist?list=PLgBvyqaXGlr\\_vet6l8bCU327r1aMZhYIR](https://www.youtube.com/playlist?list=PLgBvyqaXGlr_vet6l8bCU327r1aMZhYIR)  
[consultado en junio de 2023]

Blog *Folk en la red*, de Alberto Ablanedo.  
<http://folkenlared.blogspot.com> [consultado en junio de 2023]

Lombardi3, Lisardo. Entrevista realizada para la serie documental *D'ayeri a g3ei. Historia de la m3sica d'espresi3n asturiana*. La entrevista completa est3 disponible en el AMCA (Archivu de la M3sica Contempor3nea Asturiana)  
<https://musicasturiana.com/entrevista-inedita-lisardo-lombardia/> [consultado el 1/06/2023]

*Introduction to DADGAD, from Celtic Guitar with Tony McManus*, Canal de YouTube de Peghead Nation, 22 nov 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=yI9q6dFOpA4> [consultado el 9/06/2023].

Felpeyu, *Pepe de Güela*, en *Canteros* (Tierra discos, abril de 2008).

<https://www.youtube.com/watch?v=71nHAOzfyyo&pp=ygUNcGVwZSBkZSBndWVsYQ%3D%3D> [consultado en julio de 2023]

Felpeyu, *Chorín el Llagareru*, en *Tierra* (Tierra discos, 1997).

[https://youtu.be/iLQ\\_gPt5HkM](https://youtu.be/iLQ_gPt5HkM) [consultado en julio de 2023]

Llan de Cubel, *Fandangu puntiáu, Alborada asturiana*, en *IV* (FonoAstur, 1995).

<https://www.youtube.com/watch?v=ZO3i7KLDMsE&pp=ygUZZmFuZGFuZ3UgcHVudGlhdSBhbGJvcnFkYQ%3D%3D> [consultado en julio de 2023]

Ígor Medio y Elías García. *Tallerín Afinación abierta pa Guitarra y Buzuki*, Gijón, 1998

<https://www.youtube.com/watch?v=JMKF64g8kl4&pp=ygUYZWxpYXMGZ2FyY8OtYSBpZ29yIG1lZGlv> [consultado en julio de 2023]

L-R. *Sete trompetas*, en *N.O.S* (L-R, 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=jZSGKdJkbpA&pp=ygUOc2V0ZSB0cm9tcGV0YXMX%3D> [consultado en julio de 2023]5

# Anexos

1. Formas de acordes para guitarra en afinación DADGAD. Hecha por Elías García y facilitada por Jose Manuel Cano

**ACORDES PARA GUITARRA ABIERTA EN D (DADGAD)**

D = RE   G = SOL  
A = LA   C = DO  
B = SI   E = MI

Dm = RE7

\* \* \* \* \*

**ACORDES TRANSPORABLES TODA EL MASTIL:**

\* \* \* \* \*

*Handwritten guitar chord diagrams for various chords in DADGAD tuning, including D, G, A, C, F, and others, with fret numbers and string indicators.*

*Handwritten notes and diagrams for specific chords like Dm, Gm, Am, Cm, Fm, and their variations.*

*Handwritten notes at the bottom: "ACORDES TRANSPORABLES TODA EL MASTIL:" and "ACORDES PARA GUITARRA ABIERTA EN D (DADGAD)".*

2. Tablatura para guitarra en DADGAD de la muñeira de Tormaleo, con indicación sobre la anotación del punteo con púa.

↑ Púa abajo    ⏪ Acortando  
 ↓ Púa arriba

**MUÑEIRA DE TORMALEO (TRADICIONAL ASTURIANA)**

6/8 (♩̣ ♩̣ ♩̣)

3. Anotaciones rítmicas y armónicas para algunos temas de folk, facilitadas por Jose Manuel Cano



ACORDES de "DURME NEU", ... "

1<sup>a</sup> estrofa

1<sup>a</sup> parte

La (1<sup>a</sup> parte) | La (2<sup>a</sup> parte) | La (3<sup>a</sup> parte) | La (4<sup>a</sup> parte) | La (5<sup>a</sup> parte) | La (6<sup>a</sup> parte) | La (7<sup>a</sup> parte) | La (8<sup>a</sup> parte) | La (9<sup>a</sup> parte) | La (10<sup>a</sup> parte)

2<sup>a</sup> parte

La (11<sup>a</sup> parte) | La (12<sup>a</sup> parte) | La (13<sup>a</sup> parte) | La (14<sup>a</sup> parte) | La (15<sup>a</sup> parte) | La (16<sup>a</sup> parte) | La (17<sup>a</sup> parte) | La (18<sup>a</sup> parte) | La (19<sup>a</sup> parte) | La (20<sup>a</sup> parte)

2<sup>a</sup> estrofa

1<sup>a</sup> parte

Mi (1<sup>a</sup> parte) | Fa (2<sup>a</sup> parte) | Sol (3<sup>a</sup> parte) | La (4<sup>a</sup> parte) | La (5<sup>a</sup> parte) | Sol (6<sup>a</sup> parte) | Sol (7<sup>a</sup> parte) | Sol (8<sup>a</sup> parte) | La (9<sup>a</sup> parte) | La (10<sup>a</sup> parte)

2<sup>a</sup> parte

La (11<sup>a</sup> parte) | La (12<sup>a</sup> parte) | Re (13<sup>a</sup> parte) | Sol (14<sup>a</sup> parte) | La (15<sup>a</sup> parte) | Re (16<sup>a</sup> parte) | La (17<sup>a</sup> parte) | La (18<sup>a</sup> parte) | La (19<sup>a</sup> parte) | Do (20<sup>a</sup> parte)

3<sup>a</sup> parte

Re (21<sup>a</sup> parte) | Re (22<sup>a</sup> parte) | Mi (23<sup>a</sup> parte)

3<sup>a</sup> estrofa ( todos igual que la 1<sup>a</sup>, salvo el ultimo acorde, que es RE )

Re

3<sup>a</sup> instrumental = 1<sup>a</sup> instrumental

Tengo los generos binchias

1<sup>a</sup> parte

Mi (1<sup>a</sup> parte) | Fa<sup>m</sup> (2<sup>a</sup> parte) | Sol (3<sup>a</sup> parte) | La (4<sup>a</sup> parte) | Mi (5<sup>a</sup> parte)

2<sup>a</sup> parte

Sol (6<sup>a</sup> parte) | La (7<sup>a</sup> parte) | Mi (8<sup>a</sup> parte)

Son 1<sup>a</sup> Mincha

1<sup>a</sup> parte

Sol (1<sup>a</sup> parte) | La (2<sup>a</sup> parte) | Sol<sup>m</sup> (3<sup>a</sup> parte) | Fa<sup>m</sup> (4<sup>a</sup> parte) | Sol (5<sup>a</sup> parte) | La (6<sup>a</sup> parte) | La (7<sup>a</sup> parte) | Sol<sup>m</sup> (8<sup>a</sup> parte)

2<sup>a</sup> parte

La (9<sup>a</sup> parte) | Sol (10<sup>a</sup> parte) | La (11<sup>a</sup> parte) | La (12<sup>a</sup> parte) | La (13<sup>a</sup> parte) | La (14<sup>a</sup> parte) | La (15<sup>a</sup> parte) | Sol<sup>m</sup> (16<sup>a</sup> parte)

3<sup>a</sup> parte

Sol (17<sup>a</sup> parte) | La (18<sup>a</sup> parte) | La (19<sup>a</sup> parte) | La (20<sup>a</sup> parte)

4<sup>a</sup> parte

Sol<sup>m</sup> (21<sup>a</sup> parte)

5<sup>a</sup> parte

Sol (22<sup>a</sup> parte) | La (23<sup>a</sup> parte) | La (24<sup>a</sup> parte) | La (25<sup>a</sup> parte)

6<sup>a</sup> parte

Sol (26<sup>a</sup> parte)

7<sup>a</sup> parte

Sol (27<sup>a</sup> parte)

8<sup>a</sup> parte

Sol (28<sup>a</sup> parte)

9<sup>a</sup> parte

Sol (29<sup>a</sup> parte)

10<sup>a</sup> parte

Sol (30<sup>a</sup> parte)

11<sup>a</sup> parte

Sol (31<sup>a</sup> parte)

12<sup>a</sup> parte

Sol (32<sup>a</sup> parte)

13<sup>a</sup> parte

Sol (33<sup>a</sup> parte)

14<sup>a</sup> parte

Sol (34<sup>a</sup> parte)

15<sup>a</sup> parte

Sol (35<sup>a</sup> parte)

16<sup>a</sup> parte

Sol (36<sup>a</sup> parte)

17<sup>a</sup> parte

Sol (37<sup>a</sup> parte)

18<sup>a</sup> parte

Sol (38<sup>a</sup> parte)

19<sup>a</sup> parte

Sol (39<sup>a</sup> parte)

20<sup>a</sup> parte

Sol (40<sup>a</sup> parte)

- 1<sup>a</sup> estrofa
- 2<sup>a</sup> instrumental
- Tengo los generos...
- Son 1<sup>a</sup> Mincha 4 veces, la ultima acaba así:

Sol<sup>m</sup> (1<sup>a</sup> parte) | La (2<sup>a</sup> parte) | La (3<sup>a</sup> parte) | La (4<sup>a</sup> parte) | La (5<sup>a</sup> parte) | La (6<sup>a</sup> parte) | La (7<sup>a</sup> parte) | La (8<sup>a</sup> parte) | La (9<sup>a</sup> parte) | La (10<sup>a</sup> parte) | La (11<sup>a</sup> parte) | La (12<sup>a</sup> parte) | La (13<sup>a</sup> parte) | La (14<sup>a</sup> parte) | La (15<sup>a</sup> parte) | La (16<sup>a</sup> parte) | La (17<sup>a</sup> parte) | La (18<sup>a</sup> parte) | La (19<sup>a</sup> parte) | La (20<sup>a</sup> parte) | La (21<sup>a</sup> parte) | La (22<sup>a</sup> parte) | La (23<sup>a</sup> parte) | La (24<sup>a</sup> parte) | La (25<sup>a</sup> parte) | La (26<sup>a</sup> parte) | La (27<sup>a</sup> parte) | La (28<sup>a</sup> parte) | La (29<sup>a</sup> parte) | La (30<sup>a</sup> parte) | La (31<sup>a</sup> parte) | La (32<sup>a</sup> parte) | La (33<sup>a</sup> parte) | La (34<sup>a</sup> parte) | La (35<sup>a</sup> parte) | La (36<sup>a</sup> parte) | La (37<sup>a</sup> parte) | La (38<sup>a</sup> parte) | La (39<sup>a</sup> parte) | La (40<sup>a</sup> parte) | La (41<sup>a</sup> parte) | La (42<sup>a</sup> parte) | La (43<sup>a</sup> parte) | La (44<sup>a</sup> parte) | La (45<sup>a</sup> parte) | La (46<sup>a</sup> parte) | La (47<sup>a</sup> parte) | La (48<sup>a</sup> parte) | La (49<sup>a</sup> parte) | La (50<sup>a</sup> parte)

(98)

↓ Sim      ↓ Sol      |      ↓ la      ↓ Re

↓ Re      ↓ la      ↓ Re      |      ↓ Re      ↓ la      ↓ Re

) b3

↓ Re      ↓ la      ↓ Re      ↓ Sol      ↓ Sim

↓ Sim      ↓ la      ↓ Re      ↓ Re      ↓ la      ↓ Re

) b3

1      2

↓ ITI    ↓ ITI

↓ ReM    ↓ la (bajo 50%)

↓ Sim      ↓ la      ↓ Sol      ↓ la      ↓ Re

↓ la      ↓ Sim      ↓ la      ↓ Sol      ↓ la      ↓ Sim      ↓ la      ↓ Re

↓ Mim      ↓ Re      ↓ Re      ↓ Sol      ↓ Mim      ↓ Do      ↓ Re      ↓ Mim

1      2

↓ Re      ↓ Sol      ↓ Re      ↓ la

=

Paracet  
 • Xantofina  
 • Aconitina  
 • Scopolamina  
 • Atropina  
 • Sulfato de