



EL LIBRO DE LA DULZAINA
ARAGONESA, METODO Y REPERTORIO

Blas Coscollar





Foto: STELLA IBÁÑEZ

BLAS COSCOLLAR SANTALIESTRÁ nace en Barbastro (Huesca) en 1932, y se inicia en los rudimentos del sopleo de la mano del maestro Villalonga. Estudia Filosofía y Letras en Zaragoza donde asiste a los primeros actos de reivindicación cultural aragonesa, pero el deseo de especializarse en Psicología le obliga a dejar su Aragón natal y fijar la residencia en Barcelona donde, posteriormente, se licenciaria en Medicina. Durante su dilatada vida de estudiante realiza frecuentes viajes al extranjero —Alemania, Estados Unidos, Canadá, Marruecos, Francia...—, en unos años en los que nuevas formas de vida desplazan a otras secularmente arraigadas; la celeridad de estos cambios, la despoblación rural y el deseo compartido de revalorizar usos y costumbres que, por ignorancia o descuido se hallan abocados a su desaparición, le llevan a entregarse con avidez a la recuperación de melodías, bailes e instrumentos, algunos sólo presentes en la memoria popular. En Cataluña, forma parte del grupo *Aisna Grallers* y funda la *Colla de Grallers* de Sant Pere de Ribes con los que recorre numerosos pueblos tocando *matinades* o acompañando a *Ball de Bastons*, el *Drac* y los *Castells*. En 1981 se incorpora como bombardino en la *Banda Puig*, de Vilanova y la Geltrú, bajo la dirección del *mestre* Oscar Martí.

Como tantos otros, *aprende a ser aragonés*, lejos de Aragón, y, sin perder nunca de vista sus raíces, orienta el trabajo de investigación a recuperar la dulzaina aragonesa. Participa activamente en las Muestras de Folklore Aragonés y en su edición discográfica, publicando varios artículos sobre el tema. En 1982 emprende la tarea de reproducir la dulzaina de *el Teso de Alcañiz*, y, como fruto de este trabajo, durante las Fiestas del Pilar del mismo año, la Comparsa de Gigantes y Cabezudos vuelve a desfilar al son de la gaita que toca junto a Noel Vallés y José Alejos, *el Pepinero*.

La publicación de *El Libro de la Dulzaina Aragonesa* pone de manifiesto un largo y paciente trabajo de investigación llevado a cabo por el autor, que rescata del olvido un elemento cultural que parecía condenado a su extinción, y sitúa a la dulzaina aragonesa en un destacado lugar dentro del ámbito que comparte con el resto de los instrumentos populares de la Península.

Es colaborador habitual de *El Día de Aragón* en temas relacionados con la Educación Sanitaria, autor de varios artículos y comunicaciones sobre Literatura, Historia y Folklore, y ardiente defensor de la unidad cultural de la Antigua Corona de Aragón.

El libro de la dulzaina aragonesa

EL LIBRO
DE
LA DULZAINA ARAGONESA

Blas Coscollar Santaliestra

EL LIBRO DE LA DULZAINA ARAGONESA

Primera edición, junio 1987

Tirada: 1.500 ejemplares

Diseño de la portada y maquetación:

FRANCISCO RALLO

Fotografía de las dulzainas:

MIGUEL ANGEL LATORRE

La presente edición es propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza

Copyright 1987, de la obra, BLAS COSCOLLAR

Prohibida la reproducción total o parcial de la obra
sin el permiso expreso del autor

Edita:

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Servicio de Publicaciones

Area de Cultura y Acción Social

Imprime:

SAN FRANCISCO, SAE de ARTES GRAFICAS

Cervantes, 36-38 - 50006 ZARAGOZA

ISBN: 84-505-4162-X

Depósito Legal: Z-1.195/87

Escritura musical:

MONASTERIO DE SAN BENITO

Miralbueno Alto - Zaragoza

*A Carmen, mi compañera,
y a Jaume, nuestro hijo*

AGRADECIMIENTOS

Este *Libro de la Dulzaina Aragonesa* ha ido creciendo al calor del fogaril, al relente de la albada y al calibo de innumerables tertulias y sobremesas. Sus melodías han sido punto de encuentro de varias generaciones que las han hecho suyas, aportando cadencias y melismas, y las han pasado como testigo de continuidad a sus hijos. Siguiendo el mismo ritual, ponemos en manos del lector el presente trabajo que ha sido posible gracias a la memoria de gentes anónimas y al apoyo, consejo y aportación desinteresada de otras gentes, algunas desconocidas para mí antes de comenzar esta aventura, pero que hoy cuento entre mis amigos:

José ALEJOS, *el Pepinero* & Rafael ANDOLZ & Javier APARICIO & Jaume ARNELLA & Paco BOISSET & Carmen CASAMAYOR & Antonio COSCOLLAR & Josep CRIVILLÉ & Jordi CUSTODI & Gregorio GARCÉS & José Luis LAFARGA & Antonio LÓPEZ MONCLÚS, *Tonón de Balmomera fillo* & Josefina LOSTE & José MARCUELLO (†) & Toni MATARÓ & Francisco MILLÁN, *Clarí* & el señor MINGO, de Sarabillo & Pedro MIR & Xavier ORRIOLS & Pau ORRIOLS & PALMERAR & María Luisa PINTÓ & Santos PUEYO & RAMON, de San Xuan de Plan & Mestre RIUS & Francesca ROIG & Camilo RONZANO & Ramón RONZANO & Anicio RUIZ & Genoveva RUIZ & Pedro SABIRÓN & Grupo de SAN XUAN DE PLAN & Juan José SANCHO & Roberto SERRANO & José SORRIBES & STELLA & el TEJEDOR, de Serveto & José TRULLENQUE, *TIO ROSO* & Vicente TURMO & Julia VALDOVINOS & M.^a Cruz VALLÉS & Noel VALLÉS & Paco VALLÉS & Angel VERGARA & Darío VIDAL.

DELANTAL

Las cinco Muestras de Folklore Aragonés, que el Ayuntamiento de Zaragoza organizó de 1979 a 1983 coincidiendo con las Fiestas del Pilar en el estadio de La Romareda, sirvieron sobre todo para recuperar y revitalizar aspectos, bailes, modos e instrumentos de nuestro folklore que se encontraban en trance de desaparición, o que eran prácticamente desconocidos para la inmensa mayoría de los aragoneses. La dulzaina aragonesa fue uno de los principales protagonistas de las Muestras, y hoy en día ha pasado de la práctica desaparición a una prometedora pujanza.

Buena prueba de ello es este libro, fruto de largos años de trabajo e investigación llevados a cabo por Blas Coscollar, donde además de un método para aprender a manejar el instrumento, elaborado en su totalidad con melodías tradicionales aragonesas, se puede encontrar un amplio repertorio de piezas populares compuestas e interpretadas tradicionalmente por este instrumento, repertorio que ha sido fruto de una paciente labor de búsqueda de los últimos dulzaineros aragoneses vivos, de rastreo en los cancioneros populares aragoneses, de andar por pueblos y ciudades en busca de las melodías con que se acompañaban a los gigantes y cabezudos... Un trabajo con el que, en definitiva, se cierra el círculo de la recuperación de este instrumento, tan íntimamente vinculado a las señas de identidad de los aragoneses como pueblo, que ha de servir en el futuro, además, como libro de texto en la Escuela Municipal de Folklore Aragonés que sustenta el Ayuntamiento de Zaragoza.

Cuando se recuperan las propias raíces no hay trabajo anecdótico o insignificante, y este libro no lo es. Antes, al contrario: es una importante pieza en la tarea en que el Ayuntamiento de Zaragoza, desde el inicio de la andadura de su primera Corporación democrática en 1979, se ha visto inmerso. No es una pieza para el archivo o el museo, sino nuestra contribución a un elemento importante de nuestro patrimonio cultural, que llegó a nosotros todavía vivo, lo puedan transmitir nuestros hijos a los suyos con el vigor y la lozanía que siempre tienen las auténticas raíces de la cultura popular.

LUIS GARCÍA-NIETO ALONSO
Primer Teniente de Alcalde
Coordinador del Área de Cultura y Acción Social

PRÓLOGO

Pedagogía y tradición presentan, en no pocos ámbitos de la cultura, simbiosis positivas, hibridaciones reiteradas de enorme contenido didáctico avalado por la autenticidad de los materiales que, a tales fines, en dichas circunstancias se utilizan.

En el campo de la tradición oral, y en el de la música tradicional más concretamente, las contraprestaciones se han ocasionado casi de originario, debido al hecho de la transmisión. Esta conlleva, de por sí, una inexcusable carga pedagógica por parte del sujeto transmisor que, a buen seguro, buscará en las pautas de la simplificación y de la gradación de objetivos, el camino más rápido para su cometido difusor.

En este sentido apuntan determinados métodos de pedagogía musical fuertemente imbricados ya en la panorámica de la educación musical a nivel mundial; Willems, Kodály, Howard, Martenot, estudian los contenidos de la música tradicional, los esquemas básicos y los ingredientes de ancestral significación en las culturas musicales propias. Convenientemente tratados, les servirán para extraer la programación adecuada y resolver cada uno de los contenidos técnicos que se proponen.

En idéntica dirección, pero en sentido antónimo, encontramos aquellas iniciativas que, partiendo de una planificación metodológica, proponen una ordenación del repertorio tradicional intentando adecuar la sucesión del mismo a una gradación mensural y progresiva de niveles de dificultad.

A la lectura del libro que prologo, puede que haya sido precisamente esta la particularidad que más me ha interesado. Hallar una ordenación pedagógico-musical tomando como elementos de base el aprendizaje de un instrumento y de un repertorio tradicionales en origen: la dulzaina aragonesa y la música a ella dedicada.

Puede que las partes estrictamente dedicadas al repertorio, con su dualidad de contenido —tradicional y popularizado—, las destinadas a los prolegómenos históricos, de aspecto general y de semblante más localizado, y el apéndice de composiciones actuales dedicadas a la dulzaina

aragonesa, aporten valores de distinto signo, pero la propuesta pedagógica que a través del instrumento popular y de la ordenación del repertorio tradicional nos ofrece Blas Coscollar merece una atención más que común.

Acciones e iniciativas como las que comento darán, esperemos que en un día no lejano, la oportunidad de basar nuestras experiencias y metodologías en estructuraciones propias, surgidas de fundamento y de raíz de las investigaciones sobre nuestros comportamientos musicales autóctonos.

Con atención e interés debemos seguir tales realizaciones tanto los pedagogos como los etnomusicólogos, seguros de que en las sendas de estas búsquedas hallaremos el camino para una verdadera formación musical a partir de materiales e ideas genuinas.

En este sentido quisiera, finalmente, felicitar al autor por su trabajo y congratularme por el apoyo que le ha prestado el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza al hacer posible esta edición.

JOSEP CRIVILLÉ i BARGALLÓ
Catedrático de Musicología
Conservatorio Municipal de Música de Barcelona

PREÁMBULO

Ante una empresa ardua, difícil, se reacciona con valentía, con decisión de forja; ante una caricia de amistad, no cabe otra salida que inclinarse halagado.

Prologar un libro de las particulares características del presente, no sólo por la materia en sí, sino por el procedimiento pedagógico del que se sirve, resulta una tentación de horizonte abierto, a la que sólo se hace frente entregándose. Esto me ha sucedido a mí ante la insinuación de mi incomparable amigo Blas Coscollar.

El autor ha unido a una formación musical autodidacta, la vocación, inclinación, enamoramiento, especialización sobre una materia, desembocando en la publicación de una obra nueva. Conoce mejor que nadie el instrumento: la *dulzaina*. Primero su estudio, luego el tiempo invertido en investigación y recopilación de obras para el mismo, procedimientos usados para su construcción en distintos lugares y tiempos..., todos estos factores nos dan la sorpresa de la conjunción en una sola persona de artista, artesano y obra de arte.

Ha plantado su pie en Aragón, Cataluña, Baleares, etc.; ha recorrido ciudades, pueblos, villas, aldeas; ha visitado personas de edad, jóvenes, profesionales, artesanos, etc., indagando, rebuscando, preguntando, oyendo interpretaciones, grabando, transcribiendo, hasta conseguir en muchas ocasiones un objetivo trivial, sin relieve, unas ideas, noticias, melodías vagas, pero que han servido para una comparación de dónde ha salido o la verdadera o la falsa forma, historia, instrumento o costumbre; otras veces ha saltado una verdadera riqueza folklórica, una melodía que es un *filón*, un tesoro que irremediablemente se hubiera perdido si una mano tan acariciadora no la hubiera rescatado del túnel del olvido, una obra que expresaba todo el sentido de un pueblo o de una comarca entera.

Ya sé que los elogios personales no cuadran bien en el ánimo modesto de Coscollar, pero al hacer resaltar su labor de investigador, de pedagogo, infatigable, silencioso (hasta ahora muy pocos sabíamos y valorábamos los trabajos densos que estaba realizando), tenazmente organizado, eterno andariego, rebuscador de ideas musicales; digo que al hacer resaltar su labor personal, no lo hago tanto para halagar como para poner de manifiesto el trabajo en favor de la investigación y el fruto del que se aprovecharán todos los estudiosos y todos los que sienten un poco de inquietud por nuestro acervo regional.

Artesano. — Una vocación seguida hasta conseguir las consecuencias últimas, más lejanas de un principio, nos lleva a logros espectaculares, ricos en aplicaciones prácticas. Blas Coscollar ha seguido un camino encrespado de dificultades. Aprendió *dulzaina*, estudió su construcción, desentrañó pieza por pieza los elementos constitutivos, lo esencial y lo accesorio, comparó instrumentos, modelos, unos afines, otros diversos... Y surgió la idea, el sistema: construir el instrumento. Aunque no esté incluido en la presente obra, ha recogido, pieza por pieza: material, peso, figura, tamaño, uso..., todo ilustrado con dibujos preciosos y precisos. De esta forma penetra por la sensación visual en lo que es cada pieza. Luego, el ensamblaje, los agujeros... para que el sonido sea redondo, fijo, sin estridencias.

Artista. — De muy poco serviría este trabajo de artesanía para fabricar el instrumento si luego no nos diera las reglas necesarias para saber usarlo y producir la música propia, característica de la *dulzaina*, fin a conseguir. Por esto nos da el método de estudiar y de interpretar la música propia. Saber colocar la boca, labios, dedos, dirección, etc., propios de un profesional que atiende más a la calidad, al timbre, que a la producción material de sonido. Ejercicios muy prácticos, tomados del folklore: danzas, albadas, pasacalles... Estos ejercicios sirven para que el estudiante vaya saboreando ya desde el principio la esencia de las composiciones bien graduadas.

Arte. — Artista, artesano y arte se confabulan en el mismo personaje, y cada artista se retrata en las obras que elige para su repertorio. Blas Coscollar ha elegido, ya desde las primeras lecciones, el arte de la *dulzaina*. Un repertorio exquisito de obras populares que van desde los villancicos, en música religiosa, hasta las danzas más brillantes. Composiciones de todos los pueblos, estilos, comarcas en las que ahora se interpretan con otros instrumentos, por la desaparición de los genuinos, sustituidos por clarinetes, acordeón...

Auguramos un éxito creciente, rotundo, total a esta obra maravillosa, primera en su género, necesaria para que no se pierdan ni el instrumento, ni las composiciones. Hoy se están recuperando costumbres, trajes, fiestas, comidas, utensilios, juegos, composiciones, literatura, etc.; hoy era necesaria esta publicación, y la tenemos; ya no se pierde; estamos todos de enhorabuena. Tenemos un método que sirve para interpretar las melodías más genuinas compuestas precisamente para la *dulzaina*. Y con ellas, el alma del pueblo, que sabe vibrar cuando oye su música, la popular, que es la base de toda la música clásica.

GREGORIO GARCÉS
Organista del Pilar

PRELIMINAR

En el año 1979 el único conocimiento que tenía de la dulzaina aragonesa era la expresión que había escuchado de pequeño cuando me ponía pesado: «nene, no me vengas con dulzainas»; lo de *nene* lo entendía, por ser de Barbastro, pero lo de las *dulzainas* me dejaba un tanto intrigado, aunque yo lo atribuía a ser hijo de pastelero. Por aquellas fechas habían comenzado a soplar vientos de reivindicación cultural, de identidad aragonesa, de autonomía..., pero a mí me había tocado vivirlos lejos, desde Cataluña, donde me encontraba por una mezcla de azar y necesidad, empeñado en la recuperación de la música y los instrumentos populares.

La existencia de la *gralla*, la *donçaina*, la *gaita* navarra y la *dulzaina* castellana, me presentaba a Aragón como una extraña isla en lo referente a los instrumentos de doble caña, que no me resignaba a aceptar. El disco de la *Primera Muestra de Folklore Aragonés* confirmaría mis sospechas sobre la dulzaina aragonesa y me encaminaría hacia Plácido Serrano quien, conocedor de la existencia de música para dulzaina, buscaba un dulzainero valenciano para este cometido; sería Paco Vallés quien le recordara que Noel, su padre, había tocado la dulzaina cuando era un muchacho.

Tres días tardaría Genoveva, la mujer de Noel, en dar con el instrumento que, guardado en un arcón, apestaba a alcanfor y se había curvado notablemente. En Alcañiz, no resultó difícil encontrar a José Alejos, *el Pepinero*, persona resuelta y animosa, *tamborinero de solfa* y miembro de una familia mítica de constructores y sonadores de tambores para la Semana Santa del Bajo Aragón. Hubo que volver a conjuntar una dulzaina que comenzaba a desperezarse tras largos años de olvido y un tambor hecho a toques distintos de los que todavía resonaban en la memoria de Noel. Con nervios y valor encomiable, la *Primera Muestra de Folklore Aragonés* daba un paso decisivo para la rehabilitación de un instrumento que ya sólo existía en la memoria popular.

Sería en la reposición del *Dance de las Tenerías* cuando, por fin, conociera personalmente a Noel y a *el Pepinero*; tras el fugaz encuentro, surgió una entrañable amistad que nos ha permitido compartir la monomanía de la recuperación de la dulzaina, llevados más por el placer de la interpretación, que por la trascendencia que esto pudiera suponer. La dulzaina se ha convertido en una llave que nos ha abierto puertas y llevado por pueblos y ciudades tan dispares como Mirambel, San Juan de Plan o Zaragoza.

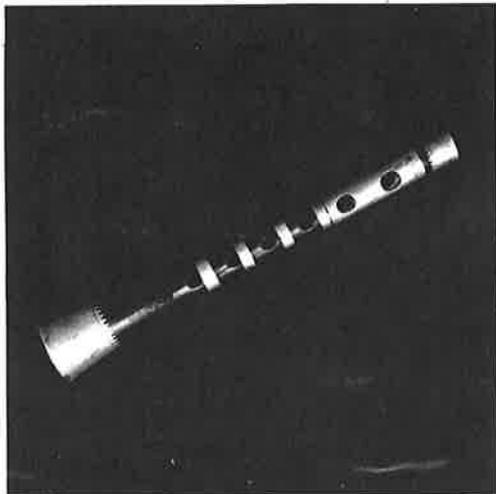
Un hito importante en este peregrinar fue la localización de la dulzaina de Julián Andolz, *el Tieso* de Alcañiz; a partir de entonces me planteé el objetivo de reproducirla, pero las dificultades técnicas y económicas me hacían dudar del resultado. La machacona insistencia de Toni Mataró y la ayuda incondicional de Xavier Orriols me permitieron terminar las dos dulzainas con las que tocamos con Noel en la Tercera Muestra; desde entonces, poco a poco, la dulzaina vuelve a sonar con nuevo vigor por las tierras de Aragón.

Debo reconocer de antemano, que un trabajo de las características del presente lleva implícitos errores de atribución, transcripción u omisión que una obra posterior y un mejor conocimiento, se encargarán de desbrozar. Son muchos los pueblos que quedan por visitar, pero mi atrevimiento está justificado por el interés que en ciertos sectores aragoneses ha suscitado la recuperación del instrumento. Un método concebido como propuesta pedagógica, y un repertorio, son imprescindibles para introducir la enseñanza de la dulzaina en las escuelas y evitar que se pierdan irremisiblemente dances y toques por falta de instrumentos e intrumentistas.

Sirva, pues, el presente trabajo como aportación abierta a posteriores revisiones, cuya premura convierte en obra de juventud la que debiera ser obra de madurez.

9 de febrero de 1986, en Santa María del Camí,
Mallorca, bajo la égida del cometa Halley

LA DULZAINA EN ARAGÓN



Dulzaina del tío Riquino, Santolea. Foto: M. A. Latorre

«E així, ab la gràcia de Deu, e ab gran brogit de trompes, e ab tabals, e ab dolçaines, e de cembes e d'altres estruments, e de cavallers salvatges, qui cridaven tots «Aragó, Aragó...».

RAMON MUNTANER, *Crónica*, núm. 297

Resulta difícil sustraerse a las múltiples y variadas hipótesis sobre el origen de los instrumentos de doble caña entre los que se encuentra nuestra dulzaina. Este grupo de instrumentos está ya presente en la antigua Mesopotamia (milenios IV y III a. C.) y en el Antiguo y Medio Egipto (milenios III y II a. C.), pero aun siendo de la misma familia, no dejan de ser parientes lejanos.

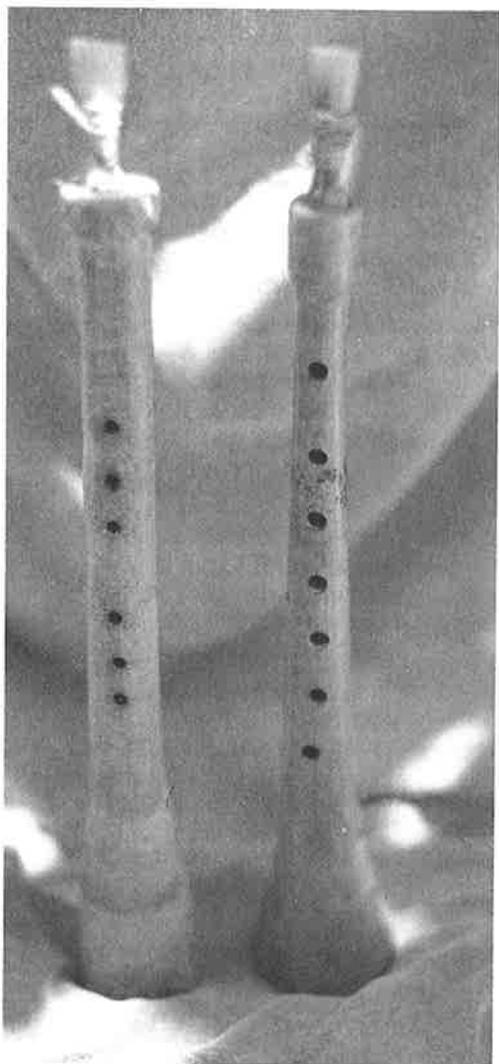
Tres son las vías a las que se atribuye la introducción de la doble caña en la península, por una parte, la invasión árabe; por otra, los cruzados —al volver con instrumentos orientales— y, finalmente, la cultura celta que atraviesa los Pirineos. La falta de estudios rigurosos e incuestionables aconseja adoptar una actitud espectante antes de decantarse por una de las hipótesis, o quizás por las tres. La cita más antigua de que dispongo sobre la dulzaina aragonesa es la que aparece en la *Crónica* de Ramón Muntaner, y en ella se describe la coronación del Rey Alfonso III el Benigno, año 1328, cuyo texto encabeza este capítulo.

El desarrollo de la música palaciega y religiosa —denominación más propia que la de música culta—, necesitada de mayores posibilidades interpretativas y mayor amplitud tonal que la que les podía aportar la dulzaina, crea nuevos instrumentos y amplía la familia con *chirimías* —que darán lugar al oboe— y *bajones* y *bajoncillos* —precursores del fagot—, de ello dan fe los tapices flamencos de la época.

La música popular por su parte seguiría aferrada a sus instrumentos tradicionales movida por una inercia de siglos que no le impediría incorporar nuevos ritmos y formas musicales. Así ha llegado hasta nosotros un instrumento cuyo repertorio ha sido hermético, en lo referente a las melodías tradicionales, y abierto a las modas de cada época a través de personajes singulares que han dado nombre a *habaneras*, *boleros* o *pasodobles*. Un cierto carácter familiar, más que gremial, en el aprendizaje, ha permitido perpetuar hasta hace pocas décadas una tradición oral cuyos matices y *melismas* son de difícil transcripción al pentagrama.

De hecho, no ha existido nunca una dulzaina aragonesa normalizada; muchas veces solían fabricarla los mismos intérpretes, que la legaban a su discípulo predilecto como testigo de continuidad; en otras ocasiones eran instrumentos comprados con motivo de viajes o ferias. Entre las escasas dulzainas a las que he podido tener acceso, destacaré las cuatro del gaitero de Las Parras de Castellote, la del *tío Riquino* que pasó al *tío Ciacero* y a José Sorribes el *Conesa*, todos ellos de Santolea, y las dos del *tío Tieso* de Alcañiz. Una de estas últimas es la que por presentar mejores condiciones musicales y de conservación, he tomado como modelo para su reproducción.

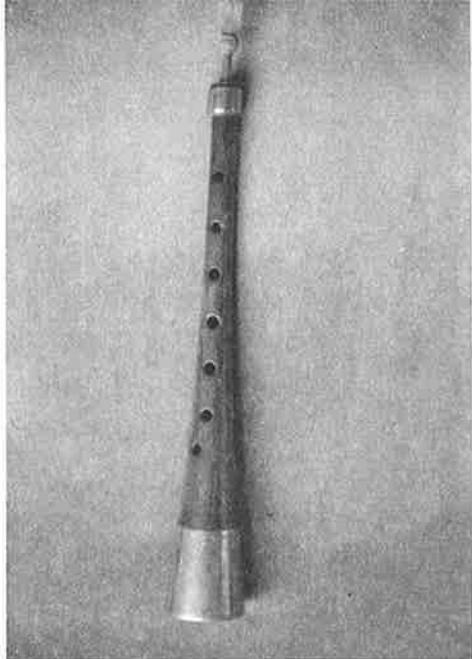
Las consecuencias de la Guerra Civil de 1936 sobre la cultura popular y una inveterada tradición de enterrarse con la dulzaina, amén de los cambios en la estética musical, los instrumentos amplificados, etc., han dado al traste con un instrumento y un personaje que honraba al pueblo de donde era hijo, daba nombre a su casa, era traído y llevado de fiesta en fiesta, alojado y tratado a cuerpo de rey. El resurgimiento de sus parientes: la *gralla*, la *donçaina* valenciana y la *gaita* navarra hace que nos podamos sentir optimistas con fundadas esperanzas.



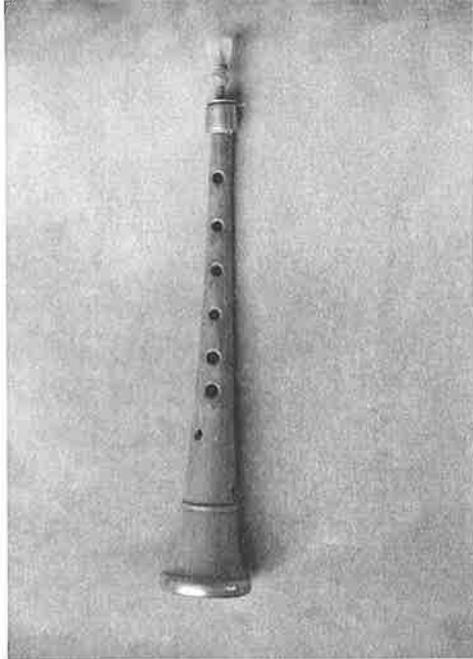
Izquierda: dulzaina pastoril fabricada en madera de pino —Santolea—. Derecha: dulzaina de José Sancho *tío Bartolo*, *tío Mostachonero*, de Las Palmas de Castellote.
Foto: B. Coscollar



«La Inesperada», orquestina formada por la familia Ronzano en Zorita del Maestrazgo.
Es una muestra de la evolución estética e instrumental del gaitero tradicional



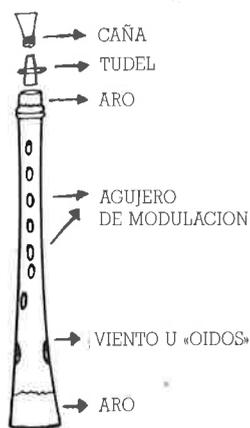
Dulzaina de Julián Andolz, *tío Tieso*, de Alcañiz, que ha usado el autor como modelo para su reproducción en 1981. Foto: B. Coscollar



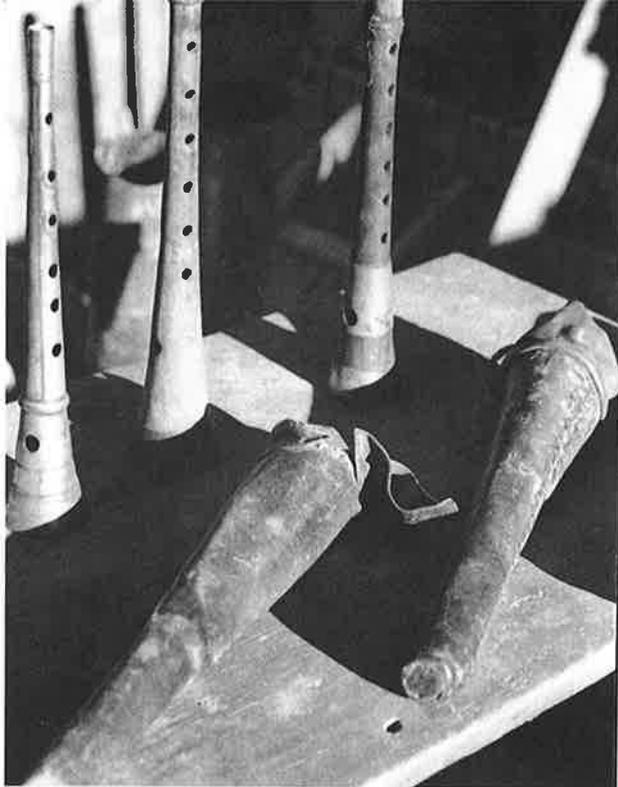
Dulzaina de Julián Andolz, *tío Tieso*, de Alcañiz. Foto: B. Coscollar

LA DULZAINA DE «EL TIESO» DE ALCAÑIZ

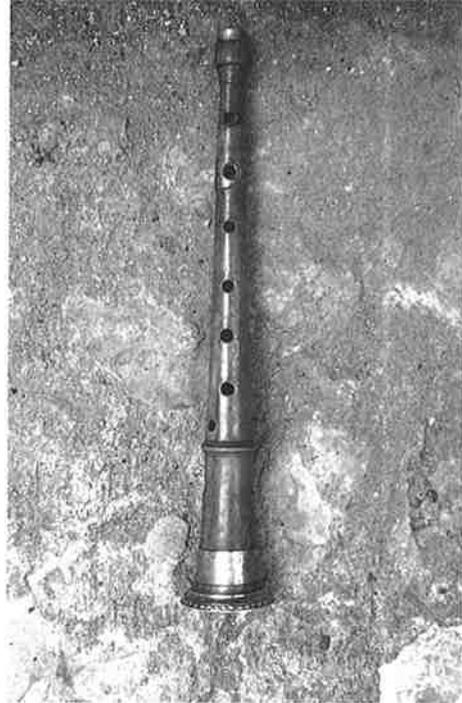
La DULZAINA o GAITA es un instrumento troncocónico de una sola pieza que mide unos 32 cm y presenta ocho orificios de modulación y dos vientos u *oidos* en la campana; en la parte superior se ajusta el tudel y a éste la caña.



Está fabricada en madera aunque el *tío Bartolo* y Camilo Ronzano, ambos de Las Parrás de Castellote, han tocado con dulzainas metálicas. Se solía utilizar la madera de *acerollo*, haciendo bueno el dicho: «la madera de acerollo sólo sirve para hacer dulzainas»; también las hay de otras maderas, generalmente de árboles frutales como cerezo, melocotonero, albaricoquero, peral y otros. De todas, la *acerollo* y el *azufaifo* —*jinjoler* o *chincholero*— son las más timbradas, amén de otras maderas armónicas comercializadas como son el granadillo, palosanto, ébano y *boixo* —*boj*—. La gaita está reforzada por dos aros metálicos que la hacen menos frágil al tiempo que realzan su estética. El TUDEL es un cono metálico que transmite las vibraciones de la caña al instrumento y se ajusta perfectamente al mismo. La CAÑA —también boquilla, *pipa* o *incha*— está formada por dos palas o lengüetas de caña que se encargan de producir la vibración inicial que después será



Dulzainas de José Sancho *tío Bartolo*, *tío Mostachonero*, de Las Parras de Castellote; la primera de la izquierda es metálica; delante aparecen dos fundas de cuero.
Foto B. Coscollar



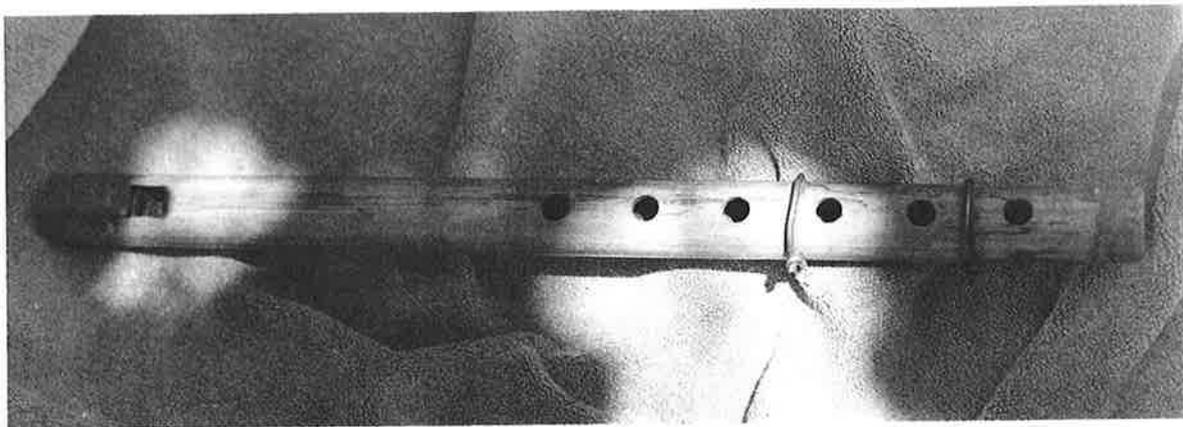
Dulzaina de los antiguos gaiteros de Tramacastilla; según J. Jiménez, *el Gato*, fabricada por ellos mismos. Foto: A. Vergara



Dulzainas de José Sancho *tío Bartolo*, *tío Mostachonero*, de Las Parras de Castellote; fundas de cuero y estuches de caña con tapón de corcho para guardar caña y tudel.
Foto: B. Coscollar

modulada y amplificada por el cuerpo del instrumento. La BOLA es un atillo de hilo y cera de abeja que sirve para ajustar la pipa al tudel. Al final del *Repertorio*, se propone un método de construcción de cañas.

Por una cuestión estrictamente didáctica y por dar acceso a repertorios de *gaita navarra* y *gralla*, se utiliza en el método una notación musical que no se corresponde con las notas que suenan realmente; esta *transposición*, que considera a las notas un tono más bajo de lo que están en realidad, permite leer partituras sin armaduras complicadas y facilita la lectura musical a los no iniciados. Las implicaciones prácticas consisten en que si estamos tocando el *do* mayor, el acompañamiento deberá hacerse en *re* mayor —que es en el que realmente se está tocando—; si tocamos en *sol*, se acompañará en *la*, y así sucesivamente. Pero volveremos a hablar de ello más adelante.



Pinfano de Francisco Espada, tío Ciacero, de Santolea. Foto: B. Coscollar

EL PINFANO

El *pinfano* —palabra llana— es una flauta de caña con embocadura de pico o bisel. Se caracteriza por corresponder su digitación a la de la dulzaina y era utilizado para poder *ensayar* sin necesidad de esforzarse ni molestar al vecindario. La dulzaina, genuina representante de los instrumentos de calle, tiene una gran intensidad sonora que está muy disminuida en el *pinfano*. El que aparece en la fotografía fue construido por Francisco Espada, tío Ciacero, de Santolea.

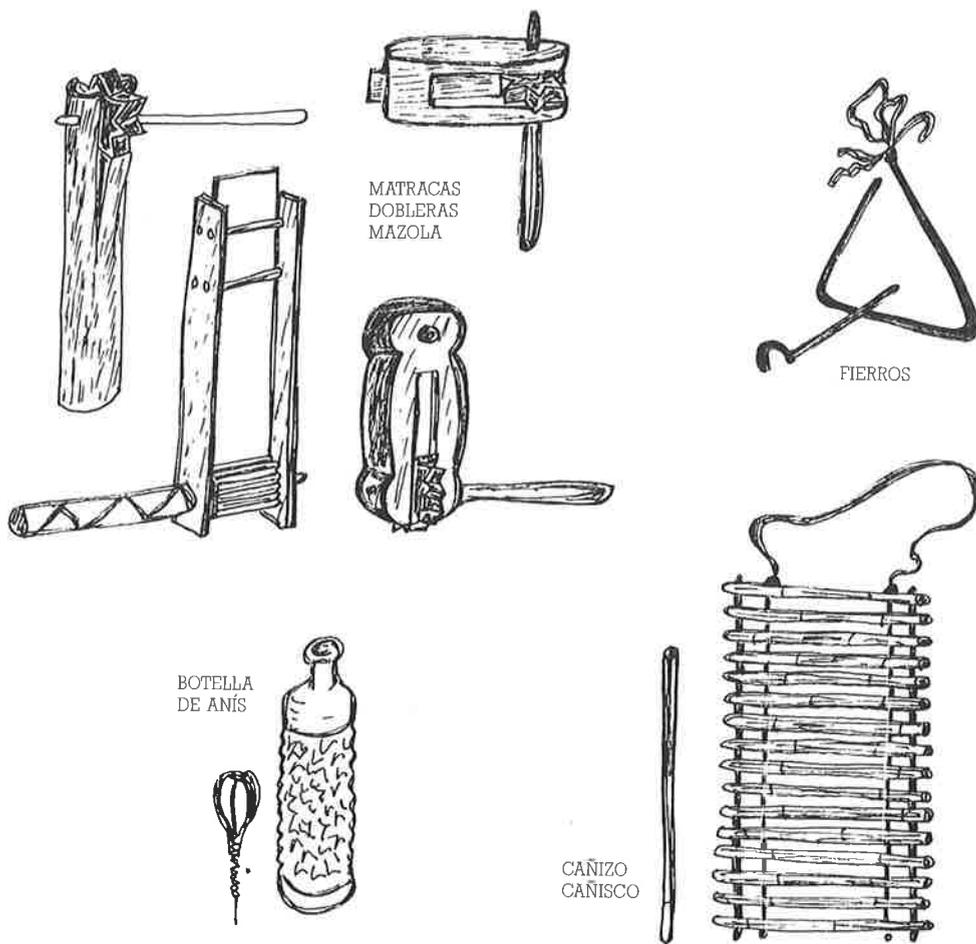
EL REDOBLANTE Y LA PERCUSIÓN

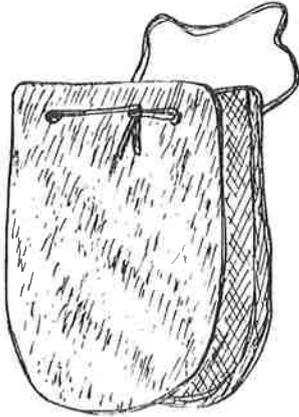
El tambor es un elemento sustancial para la *gaita*, «el tambor también es músico», dice un refrán que define con toda claridad esta simbiosis. Sin embargo, siempre ha habido una subordinación que llegaba al extremo de que el tambor era propiedad del gaitero, no del *tamborinero* quien, por otra parte, solía ser su propio hijo y candidato a ocupar el puesto del padre.

No debe caerse en el error de asociar los toques de tambor —alrededor de los que gira la Semana Santa del Bajo Aragón— con los del *redoblante* que acompaña a la *gaita*. La riqueza de ritmos y matices que caracterizaba a estos últimos se ha perdido irremisiblemente llevándose con-

sigo gran parte de su encanto; si difícil ha resultado recuperar algunas melodías, imposible parece hacer lo mismo con las estructuras rítmicas que las sustentaban. Sin embargo, la asimilación de los compases mixtos y la consiguiente uniformidad de los ritmos se presenta como una constante de las últimas décadas en toda la música popular.

En cualquier caso, la percusión no queda reducida al tambor ya que en cada pueblo, para rondas o albadas, utilizaban todo tipo de utensilios sonoros: las *tejoletas*, el *almidez*, los *zimbeles*, el *cañoto*, los *fierros*, las *pulgaretas*, los raspadores, panderos, panderetas, crócalos, sartenes, *esquilas crabuneras*, *tringoletas*, *matracas*, *espedos*, calabazas, palos, zambombas, huesos, nueces, *palets*, *palitroques* o *culleras de boixo* —cucharas— como las que acompañan al *Polinario* de Fabara.





PULGARETAS
CASTAÑUELAS



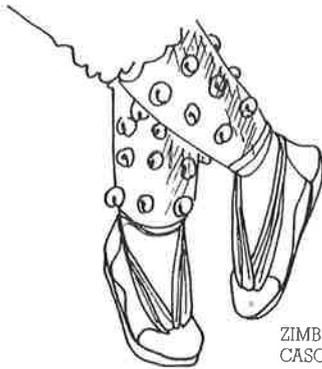
CULLERAS
DE BOIXO



AJADA
JADA



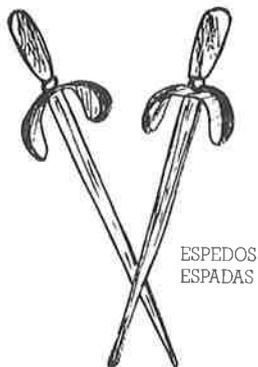
CAÑOTO
CAÑA



ZIMBELES
CASCABILLOS



NUEZ
NUAZ
NUESA



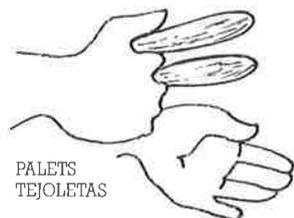
ESPEDOS
ESPADAS



ESQUILLAS CRABUNERAS
TRINGOLETAS



ARRASCADOR



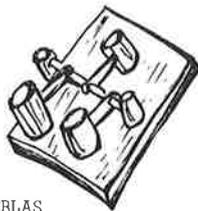
PALETS
TEJOLETAS



CALABAZAS
CARBASA



PALOS
TOTXETS



TINIEBLAS
MATAJUDIOS



SARTÉN
PADELLA

EL DULZAINERO, UN PERSONAJE SINGULAR

El dulzainero era, sin duda, un personaje singular; sereno y cabal, debía saber encarnar con dignidad lo sacro y lo profano; dignidad que había adquirido tras una azarosa vida y un costoso aprendizaje. Lo de costoso incluye los dineros, ya que debían pagar por ello al maestro, a no ser que se tratara —caso bastante frecuente— de su propio padre. Gustaban llamarle *gaitero*, lo que no debe confundirnos con el intérprete de la *gaita* —montañesa o del campo— cuyo *bot* estaba vestido con faldetas de cretona estampada y puntillas de encaje. El gaitero, pues, ya siendo un mozalbete, debía acompañar a su padre o su maestro en todos los desplazamientos; solía tocar el tambor y, poco a poco, se iba impregnando de las melodías propias de cada pueblo, respetando la transmisión oral característica de la música popular que, por razones obvias, no respeta el presente método.

En la introducción al *Repertorio de dulzaineros* se incluye un sustancioso anecdotario que habla por sí solo de la personalidad de algunos dulzaineros y tamborileros. Como rasgo común se observa un gran pundonor profesional y personal orientado a conservar la *parroquia*, puesto que debían dejar *las puertas abiertas* de cara a la fiesta del año siguiente. Ahora nos limitaremos a describir someramente el papel del gaitero a lo largo de las jornadas festivas.

Los gaiteros, requeridos por los responsables de los festejos —*mozos, quintos, mayordomos, clavarios*— eran transportados a lomos de un jumento, en caso de que el gaitero, ya sea por su fama o por su edad lo precisara; todavía se recuerda el caballo blanco que utilizaba José Sancho, *tío Bartolo*, en sus desplazamientos. La fiesta comenzaba la *Vispera*; niños y grandes salían a recibir a los gaiteros (Graus), que entraban en el pueblo tocando un pasacalles como *Anuncio de Fiesta*. Después de un refrigerio, venían las hogueras, *Encamisada* o, en su defecto, el *Baile de la Vispera* que incluía el *Baile del pollo* cuyo ganador tenía distintas prebendas, según las costumbres del lugar. Las *Albadas* hacían de puente entre la noche y el día; en La Codoñera, si no interpretaban bien el repertorio, los *castigaban* a tocar por las afueras del pueblo hasta que la ejecución satisficiera las exigencias de los responsables: ¡Un buen método para preservar la pureza de las melodías en cuestión! Los dulces, fiambres y bebidas alcohólicas hacían más llevadero este peregrinar que se prolongaba hasta el amanecer. Para que no decayera el ánimo mermado por el sueño, los *mozos* se unían a las *Auroras* o *Despertadores*, buscando con ello un toque de sobriedad que no siempre se lograba; el carácter religioso de estos cantos excluía al gaitero que por su parte, aprovechaba para hacer un breve descanso.

Ya a la luz del día, se hacía la ronda por todo el pueblo tocando las *Dianas*, una nueva ocasión para el lucimiento de los músicos que volvían a ser objeto de atenciones y agasajos. Con estos toques se iba convocando el personal para la Misa Mayor. El *Toque de procesión* adornaba más,



Toque de Procesión
en La Ginebrosa: Camilo Ronzano
y José Trullenque, *el Roso*

si cabe, el aspecto religioso de la fiesta; la sobriedad de los toques y la actividad respetuosa y solemne de los vecinos convierten al acto en uno de los máximos exponentes de la religiosidad popular. En la iglesia, durante el ofertorio, se tocaba algún pasodoble —reservado exclusivamente para este fin— y al *Alzar a Dios*, sonaba majestuosa la *Marcha Real*. A la *Salida del Oficio* se hacía un breve *Vermut* o *Refresco* amenizado por los gaiteros que a continuación iniciaban la *Llega* o la *Estola*, una nueva *Cercavila* en la que se recogían ofrendas y donaciones para el santo, es decir, para el cura, ya que era él quien pagaba los músicos en esta ocasión. Bien comidos, acometían las actividades de la tarde: *vaquillas*, *corridas* —pedestres o a caballo—, *cucañas* u otros deportes aragoneses. El *Baile de la tarde* venía a culminar la apretada jornada, sobre todo si se tiene en cuenta que las salidas incluían varios pueblos y sólo pasaban por su casa para cambiarse de ropa.

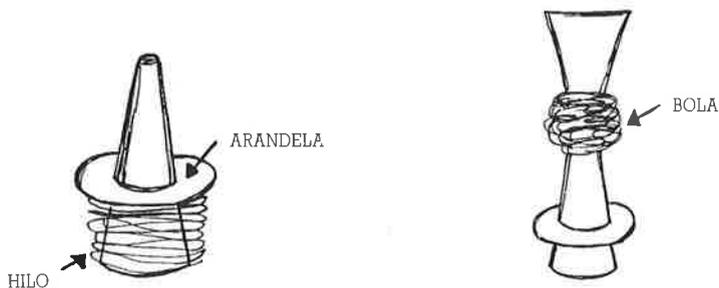
Los honorarios los apalabraban con la suficiente anticipación el alcalde, los mayordomos —*clavarios*— o el cura que, como se ha dicho, contrataba a sus expensas la música de la *Llega*. Los gastos de la fiesta se sufragaban a *escote* y el no participar era tenido a menos.

Puede quedar algo confusa esta doble vertiente sacra y profana, sobre todo si añadimos la negativa intransigente del párroco para que tocaran en la iglesia quienes hubieran propiciado con su música bailes *agarraus*; esta rigidez, subida de tono en la postguerra, dio lugar a jocosas anécdotas que después se referirán. De cualquier forma, salvadas las *Auroras*, la gaita y el tambor han dibujado durante muchos años el paisaje sonoro de la fiesta en Aragón.

CONSEJOS PARA UN CORRECTO USO Y DISFRUTE DE LA DULZAINA

A) De cómo montar el instrumento

Ya te he presentado los elementos que componen la gaita; lo primero que debes hacer es aprender a montarla. Deberás rodear con hilo la parte del tudel que queda por debajo de la arandela hasta que se adapte a la boca de la gaita. Para ajustarlo definitivamente, podrás usar cinta de teflón —de venta en tiendas de material de fontanería—, que tiene la ventaja de que no se modifica con la humedad. El tudel debe estar lo suficientemente ajustado como para que no *baile*, sin que una excesiva presión haga peligrar la integridad del instrumento al ponerlo o sacarlo. La caña conviene haberla humedecido unos minutos antes de comenzar a tocar con agua o saliva. A medida que vayas tocando, ya aprenderás a prepararte las cañas que, según su dureza, deberán ser rebajadas con lija fina —de agua— o cristal.



Coloca la caña en el tudel de manera que no deje escapar el aire. La *bola* es un artilugio que te ayudará a ajustar bien la *pipa*, y servirá de apoyo a los labios; sobre todo será de gran utilidad en la fase de aprendizaje en la que todavía, no tendrás *fuella*. La *bola* se hace enrollando hilo y cera derretida, una vez que hayas colocado la caña en el tudel; de cualquier forma no es un elemento imprescindible.

Al terminar de tocar, saca el tudel —con la *pipa*— y guárdalo en una caja que no sea hermética, para que no se *florezca* la caña y se deteriore; su interior lo puedes limpiar pasando suavemente una pluma de ave.

Secarás la dulzaina y, periódicamente, la impregnarás de aceite de almendras dulces —de venta en farmacias—, para evitar que se agriete con los cambios de humedad y así asegurarte una buena conservación.

B) De cómo embocar y emitir sonidos musicales

¡Tienes ya la gaita montada y a punto de comenzar! Moja bien la caña e introdúcela en la boca, casi hasta el atillo que sujeta las lengüetas. Apoya suavemente los labios sobre la caña, sin tocarla con los dientes. Respira hondo y saca el aire, al tiempo que golpeas con la lengua como si quisieras expulsar una brizna de tabaco, o como si pronunciaras la sílaba *TU*. ¡Nunca apoyes directamente con los dientes porque, además de que no emitirás el sonido adecuado, puedes romper la pipa! Tampoco dejes los labios libres, ya que no podrás controlar la emisión de aire. No hinchas los carrillos, el aire debe proceder del diafragma, no de la boca.

Al emitir el primer sonido habrás notado un cosquilleo en los labios que sube hacia la nariz y que es un poco desagradable. ¡No te preocupes!, esta sensación durará poco tiempo. Procura no echar saliva, aunque siempre habrá una parte de aliento que se condense en forma de agua, sobre todo en invierno y en lugares fríos.

Tú, ¡sigue soplando!, verás que si lo haces con fuerza el sonido se vuelve más agudo, hasta desaparecer: se han pegado las lengüetas. Si, por el contrario, soplas con poca intensidad, el sonido se irá haciendo más bajo o grave, hasta que *rompa* y posteriormente deje de sonar. Insiste y asegúrate de que mantienes el mismo tono con la misma intensidad de aire. Notarás que los labios se van cansando y cuesta mantener la misma presión; el aire se va por un lado o incluso, se escapa por la nariz y no puedes seguir tocando. ¡No desesperes!, hay que educar progresivamente los músculos de la boca y los que impiden que el aire se vaya por la nariz, y esta educación requiere un poco de práctica.

Los primeros días notarás una cierta molestia en los labios, incluso dolor o algo de hinchazón. ¡No desistas!, vas por el buen camino; puedes lijar suavemente ambas lengüetas por igual hasta que pierdan algo de su dureza, pero... no te excedas.

C) De cómo practicar la respiración diafragmática

Ahora puedes descansar; guarda como te he dicho el instrumento y procura practicar con estos ejercicios de respiración que te ayudarán a hacer *fuelle*. En primer lugar, ponte de pie, coloca las manos sobre el estómago y toma aire por la nariz, lenta, pero profundamente, que llegue al diafragma. Notarás que se hincha el estómago y entonces, muy despacio, vas dejando escapar el aire por la boca, al tiempo que notas que el estómago se va deshinchando. Repite este ejercicio unos minutos cada día, procurando que la expulsión del aire sea cada vez más lenta.

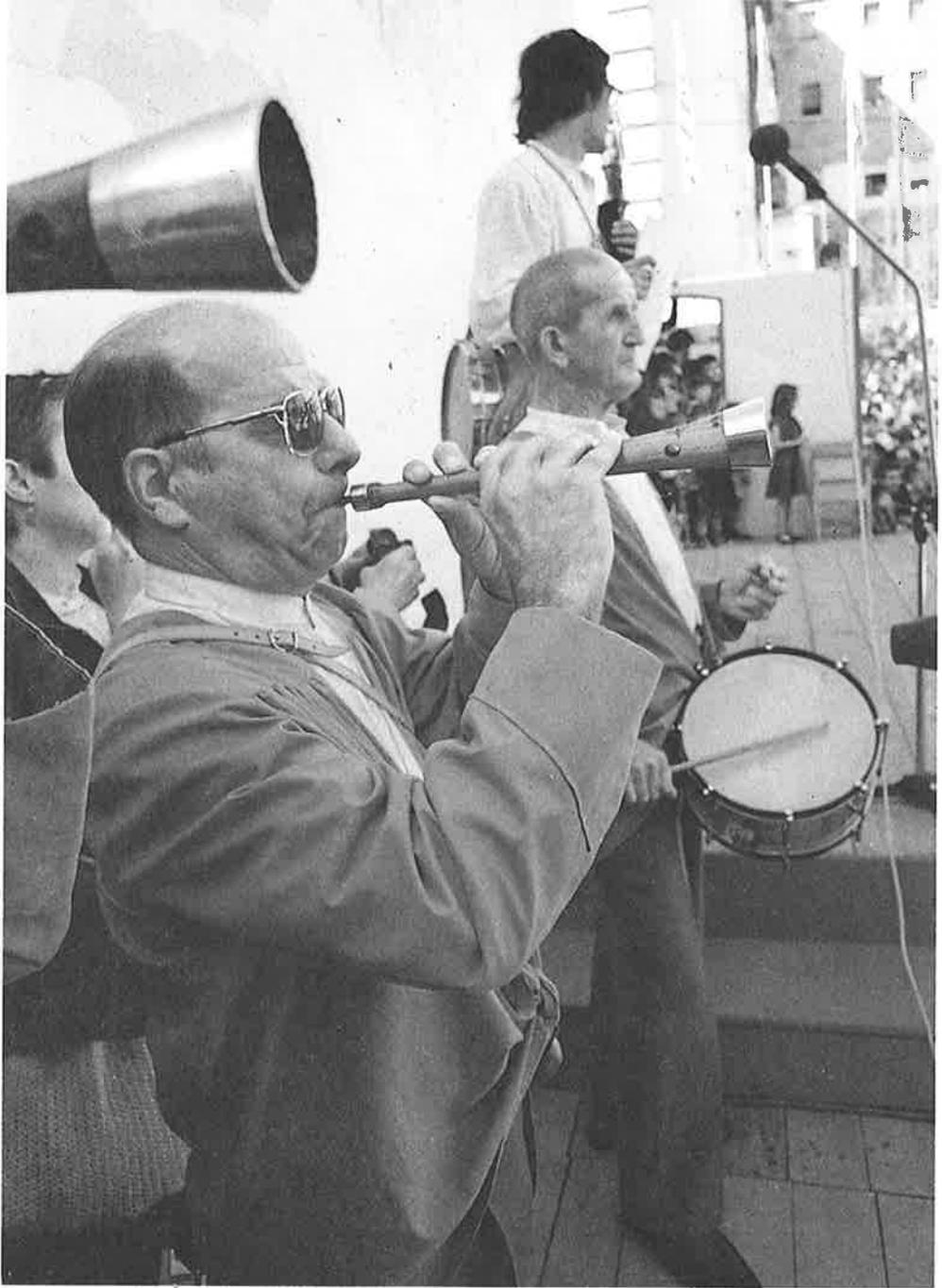
Quizás consideres innecesario tanto lujo de detalles y recomendaciones, pero si superas esta fase, tendrás ganada una gran parte de la batalla. Son muchos los que por la inseguridad que genera el desconocimiento, arrojan la toalla en esta fase del aprendizaje.

D) De cuál es la actitud correcta a la hora de tocar

En las siguientes fotografías podrás observar las posturas y la actitud del dulzainero tradicional.



(Fiesta de la Dulzaina, Zaragoza 1980)



Dulzaineros de Alcañiz en el bautizo de la Pilara

MÉTODO SILÁBICO DE LECTURA MUSICAL

MÉTODO SILÁBICO DE LECTURA MUSICAL: Una propuesta pedagógica

LAS CLAVES DEL LABERINTO: la música y los sonidos.

La música es el resultado de un proceso que se desencadena con las vibraciones sonoras; algo que se puede medir y separar porque tiene un soporte físico, se convierte en un todo vivencial e intransferible: el fenómeno musical. Su magia para suscitar las más diversas sensaciones y estados de ánimo seguirá escapando a cualquier conceptualización. Por esto, al encontrar la música *entre barrotos*, dispondremos de su cuerpo, no de su voluntad. Una partitura no es más que un guión, cuya puesta en escena siempre será distinta e imprevisible, dependiendo de la habilidad e ingenio del intérprete y de las expectativas del público. A lo largo de este método —en griego, camino— iremos desvelando las *claves* que te permitirán liberar a la *Bella Durmiente* de su cárcel de papel; el resto, deberás suplirlo con tu celo.

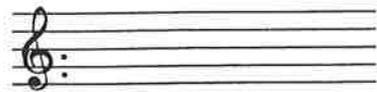
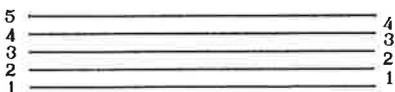
La metodología del presente trabajo se ha adaptado al sistema pedagógico desarrollado por Zoltán Kodály, que ha sido divulgado en Zaragoza de la mano de Julia Valdovinos. Un sistema semejante —al que inicialmente se aproximaba más el presente trabajo— ha sido utilizado con excelentes resultados por J. Arnella y P. Roig, en su *Métode de Gralla*.

Ateniéndonos a criterios físicos, el número de ciclos por segundo y su duración absoluta o relativa nos permiten identificar cualquier sonido. El número de ciclos/segundo lo encontramos ordenado en intervalos llamados GRADOS o NOTAS a los que corresponde una determinada posición en el pentagrama. La duración, a su vez, se expresa mediante diferentes figuras convencionales.

Mediante el oído, exquisito discriminador de sonidos, cada cultura ha ordenado de un modo diferente la distribución de los grados; esto hace que te suenen *distintas* las músicas orientales. El desarrollo de la música polifónica y orquestal impuso en Europa una determinada ordenación, a la cual se atiende la música que tú conoces y a la que colaboró decisivamente *El clave bien temperado* de J. S. Bach, cuyo tricentenario hemos celebrado recientemente. Esta consideración es definitiva a la hora de hablar de la música popular —que no ha necesitado de grandes grupos instrumentales— y que, al responder a una ordenación distinta, hace que nos suenen como *desafinadas* melodías que, en los pueblos donde se interpretaban, sin duda no lo eran. Así pues, con la notación musical colocamos a la música un asfixiante *corsé* que contrasta con la transmisión oral y vivencial que la había caracterizado. Sabiéndonos responsables de este atropello, la escasez de grabaciones genuinas unida al olvido y el deterioro progresivo de nuestro folklore, son un atenuante a tan criminal atentado.

Aquí comienza, verdaderamente, *LAS CLAVES DEL LABERINTO*.

Ahora, contando con tu complicidad, continuaremos juntos el camino. Cinco son los *barrotes* de la cárcel, aunque podemos encontrarnos otros adicionales, tanto por encima, como por debajo, ya lo iremos viendo:



Estos cinco *barrotes* son el PENTAGRAMA que está formado por cinco LÍNEAS que delimitan cuatro ESPACIOS, todos ellos numerados. La primera *clave* de nuestro laberinto es así C_2 , se llama CLAVE DE SOL EN SEGUNDA LÍNEA e indica que todas las notas allí colocadas, se llaman SOL.

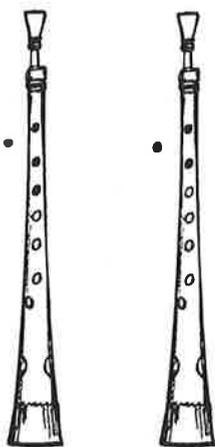
Una nueva *clave*: los grados o notas siempre seguirán el mismo orden, ascendente o descendente; por tanto, sabiendo dónde está el SOL, y subiendo o bajando una escalera de líneas y espacios —ESCALA—, sólo te falta conocer dicho orden, que es el siguiente: SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL, LA, etc.... En los países sajones, las notas se denominan por medio de letras y la secuencia sería: G, A, B, C, D, E, F, G, A... Vayamos a por ello:



Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

Este orden deberás memorizarlo porque siempre será el mismo. No es preciso que, una vez retenido, lo destruyas: nuestro secreto no pierde su encanto al ser compartido por otros, más bien al contrario.

La dulzaina es una *clave* obligada, ya que será a través de ella como conseguiremos nuestro propósito. Ya te he explicado la manera de embocarla, ahora comenzarás a descifrar e identificar los sonidos que emitas con ella cuando te explique la



DIGITACIÓN DE LA DULZAINA

Coge la parte superior de la gaita con la MANO IZQUIERDA y comienza a tapar agujeros con los dedos: el pulgar para el agujero posterior, el índice para el primer agujero superior, el dedo medio para el segundo y el anular para el tercero; el meñique quedará libre. ¡Asegúrate de que están todos bien tapados! No debes apretar, simplemente taparlos bien. Humedece la caña y comienza a soplar de la forma que te he indicado.



DO

RE

El sonido que saldrá espontáneamente al tapar los agujeros de la mano izquierda será el DO. Insisto, procura soplar con la misma intensidad todo el tiempo para que se mantenga el mismo sonido.

Si levantas el dedo anular, escucharás otro sonido un poco más agudo, es el RE —colocado en la cuarta línea—. Levantando el dedo medio, aparece el MI —colocado en el cuarto espacio—.

No sigas levantando dedos, porque se caería la gaita; así que vuelve a la posición de DO y comienza a tapar los agujeros hacia abajo. Con el índice de la mano derecha —y los de la mano izquierda tapados—, sonará el SI —colocado en la tercera línea—.

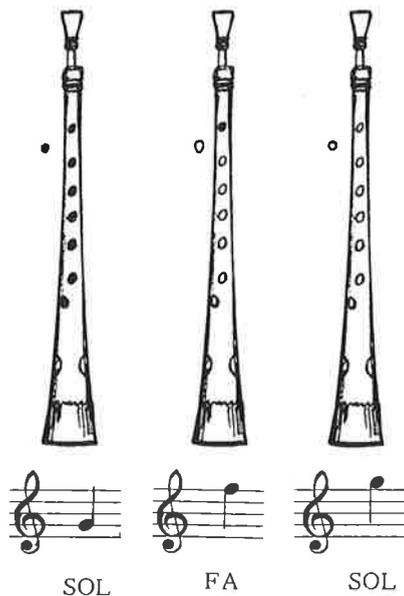
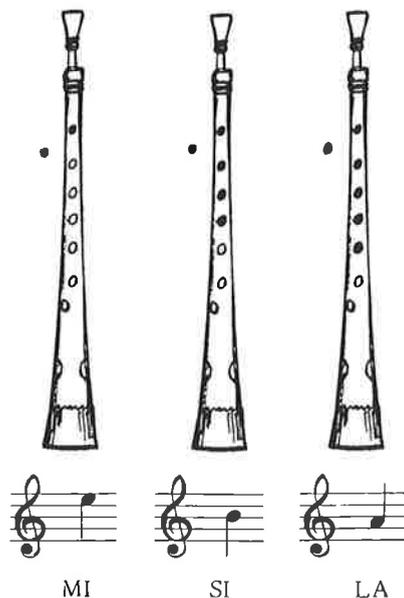
Tapando con el dedo medio, sonará el LA —que se coloca en el segundo espacio—.

El paso siguiente consiste en tapar simultáneamente —con anular y meñique derechos— los dos últimos agujeros; ya habrá tiempo de explicarte el por qué, pero mientras no te indique lo contrario, ambos debes taparlos a la vez. La nota que sonará será el SOL —colocado en la segunda línea—. Para que el SOL suene bien y no rompa la nota, deben estar bien tapados todos los demás agujeros; de lo contrario, te saldrá el sol... por Antequera...

No me olvido de las notas que nos faltaban para completar la primera octava: el FA y el SOL agudo. Quizás te preguntes por qué se llama octava cuando son siete las notas; es debido a que contamos la primera y última nota de la serie, así que de SOL a SOL agudo van ocho notas (¡cuéntalas!).

Completaremos, pues, la primera octava. Apoyando la gaita con el pulgar de la mano derecha y con los labios, ya puedes destapar el pulgár de la mano izquierda. Tendrás que soplar un poco más fuerte que con las notas graves, y sonará el FA —colocado en la quinta línea—.

Por último, y que conste que no se trata de un ejercicio acrobático, levantando el índice de la mano izquierda, tendrás el SOL agudo —colocado en el primer espacio adicional superior—.



Vamos ahora a ingeniárnoslas para descifrar la duración relativa de las notas y, con ello, habremos desvelado gran parte del enigma. Se tratará, en primer lugar, de encontrar una unidad de medida, algo que por repetirse con regularidad nos pueda servir de referencia. Para ello disponemos de los latidos que se manifiestan a través del pulso, o de los pasos al caminar; pero resultaría engorroso y cansado utilizarlos. Así que nos serviremos de la mano para golpear rítmicamente sobre la mesa. El espacio de tiempo entre golpe y golpe será nuestra unidad de medida, y, dado que antiguamente utilizaban el pulso para este cometido, a cada golpe lo llamaremos PULSACIÓN. Recuerda: *la secuencia de golpes ha de ser regular.*

Seguro que conoces el *Triquitri*, pero me gustaría que supieras identificar las pulsaciones, así que ¡canta conmigo!

PULSACIONES: ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣

MA - RI - A SE QUE E TE LLA A A MAS

Ve dando golpes y adapta la canción a tu ritmo; te he indicado una secuencia regular de pulsaciones (♣) y he puesto debajo la letra de la canción.

Ahora ya te puedo desvelar la *clave* de la UNIDAD DE PULSACIÓN, se trata de una figura ♪ que se llama NEGRA, de manera que, si sustituimos pulsaciones por negras, nos encontraremos con:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

MA RI A SE QUE E TE LLA A A MAS

Cuando una sílaba como QUE dura dos pulsaciones se representa con un múltiplo de la negra: la BLANCA (♪), que dura dos pulsaciones seguidas. Cuando —como en LLA—, sean tres las pulsaciones seguidas se añade a la blanca un puntillo, pero esto te lo explicaré a su tiempo.

Supongo que estarás interesado en conocer otras canciones a parte del *Triquitri*, así que olvidaremos la letra y a partir de ahora vamos a leer cada pulsación como «ta», siendo este el resultado:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ' ♪ ♪ ' ' ♪

ta ta ta ta ta a ta ta a a ta

Si son dos las notas que entran en cada golpe o pulsación, las encontraremos representadas así: ♪♪ o ♪♩; se llaman CORCHEAS y las leerás diciendo «ti-ti», con cada golpe. Veamos cómo encontrarías el *Chinchele* de Bielsa en notación musical. La letra dice:

«La mujer del gaitero
 tiene fortuna
 porque tiene dos gaitas,
 otras, ninguna.»

PULSACIONES:

LA	MUJER DEL-GAI-TE	RO-TIE NE-FOR TU-U NA
		
ta	ti - ti ti - ti ta	ti - ti ti - ti ti - ti ta

La letra de la canción también encierra un intencionado mensaje que, sin duda, sabrás resolver sin mi ayuda.

Sabes identificar una octava y leer negras, blancas y corcheas: ahora te haré un resumen de todos los pasos del procedimiento para que después te ejercites con la dulzaina y afiances tus conocimientos:

- 1.º Leer las notas por su nombre según su colocación en el pentagrama.
- 2.º Leer los valores por el sistema «ta», «ti-ti».
- 3.º Unir notas y valores.
- 4.º Comenzar a descifrar los ejercicios con la gaita.



Do Re Mi Re Do Si Do Re Do

Ti Ti Ti Ti

Separa bien cada nota, recuerda lo de la brizna de tabaco, dando un golpe por cada una. Las corcheas también las encontrarás separadas y siguen valiendo media pulsación cada una. La doble barra (||) separa las frases musicales o indica el final de una pieza.



A lo largo de casi todas las canciones hay momentos en los que, continuando el ritmo, se interrumpe la melodía; estos SILENCIOS, cortos o largos, también tienen su código y ocupan el espacio de una blanca, negra o corchea:

♩ = λ : este signo es un silencio que dura lo mismo que una negra, una pulsación; es pues, un SILENCIO DE NEGRA.

PULSACIONES:

	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
	NO		NO		NO-NOS	MO-VE	RAN
	♩	λ	♩	λ	♩	♩	♩
	ta	()	ta	()	ti - ti	ti - ti	ta

la pulsación correspondiente a λ, se hace en silencio.

♪ = γ : este es un silencio de CORCHEA y durará media pulsación

PULSACIONES:

	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
	ti - ti	ta	ta	ta	() - ti	ta	() - ti ta

Para la siguiente *clave* he de llamar tu atención sobre nuevos aspectos. Vamos a recordar juntos la estructura rítmica del *Villano*.

«El villano, llino, llano,
al villano, ¿qué le dan?».

PULSACIONES:	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼
	EL- VI	LLA-NO	LLI-NO	LLA-NO	AL- VI	LLA-NA	QUE-LE	DA-AN
	ti- ti	ti - ti	ti- ti					

Habrás notado que no todas las pulsaciones tienen la misma intensidad; hay unas que espontáneamente *suenan* más fuertes y otras más débiles. Si señalamos las fuertes (▼), verás que se repiten periódicamente, alternándose una fuerte y una débil, por lo que a este tipo de ritmo lo llamaremos RITMO BINARIO. TODO RITMO BINARIO TIENE UN TIEMPO FUERTE Y OTRO DÉBIL.

Hagamos lo mismo con el *Triquitri*:

PULSACIONES:	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	
	MA	RI	A	SE	QUE	E	TE	LLA	A	A	MAS
	ta	ta	ta	ta	ta	a	ta	ta	a	a	ta

También aquí hay pulsaciones fuertes y débiles, pero en este caso, a cada pulsación fuerte le siguen dos débiles. Se trata de un RITMO TERNARIO. TODO RITMO TERNARIO PRESENTARÁ REGULARMENTE UNA PULSACIÓN FUERTE SEGUIDA DE DOS DÉBILES.

Si antes de cada pulsación fuerte hubiera un indicativo, podríamos conocer rápidamente el tipo de ritmo de una melodía, y esto es lo que indican las BARRAS DE COMPÁS. La música no sólo está atrapada, sino que también está rota en pequeños fragmentos llamados COMPASES, que tendremos que aprender a unir.

Volviendo al *Triquitri*, así es como lo encontrarás, una vez señalados los tiempos fuertes mediante la barra de compás que los precede:



Todo lo expuesto sirve de iniciación a una nueva *clave*: el INDICATIVO DE COMPÁS. En todas las partituras aparece inicialmente un número quebrado, con numerador y denominador, que indica la unidad de pulsación y el número de pulsaciones que completan un compás. El *triquitrí* lo vas a encontrar definitivamente así:



El denominador 4 establece la unidad de medida o base de pulsación. Pero, ¿por qué el 4?, pues porque hay otras unidades de pulsación y el 4 representa a la unidad de negra —  — dado que vale 1/4 de otra figura que todavía no conoces, la REDONDA, la nota de mayor duración que vas a encontrar y que vale cuatro negras. Si encuentras un denominador 8, rápidamente deducirás que la figura-unidad de pulsación será la corchea, pero ya lo veremos después. Así queda asentado que el 4 del denominador indica siempre que la figura unidad de medida será la negra. El numerador resulta más sencillo de explicar ya que indica simplemente el número de unidades que completan un compás, en este caso, 3 negras. El compás de 3/4 contendrá el valor de tres negras, ni más, ni menos. En el esquema siguiente podrás apreciar el valor de las distintas figuras mencionadas, su forma de lectura y su nombre:

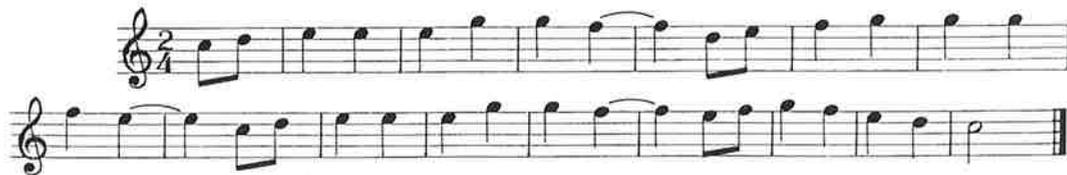
		ta — a — a — a	REDONDA
	ta — a — ta — a	BLANCA	
	ta ta ta ta	NEGRA	
	ti-ti ti-ti ti-ti ti-ti	CORCHEA	

Blancas y redondas tienen sus propios silencios:



Resumiendo, quedamos en que los COMPASES SIMPLES con base de pulsación de negra son: 2/4, 3/4 y 4/4 —o C— que se leen: dos por cuatro, tres por cuatro y cuatro por cuatro. En su momento hablaremos de los compases compuestos. En el 2/4, el compás dura dos negras, en el 3/4 serán tres y en el 4/4 o C, serán cuatro las negras que lo completan. Dentro de cada compás podrás encontrar cualquier tipo de combinación, siempre que la suma del valor de las notas y silencios sea el que indica el quebrado inicial como te he explicado.

Se va acercando el gran momento en el que vas a desvelar un código completo, devolviendo los sonidos a su medio natural, el aire. Veamos si puedes *despertar* esta *Mañana de San Juan*:

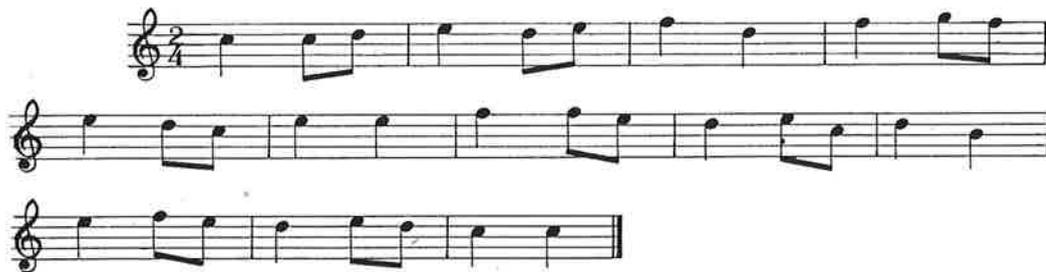


¡Tranquilo!, estoy a tu lado. Lee las notas por su nombre; los valores mediante el «ta», «ti-ti», pero esta vez fijándote en el tipo de compás —binario o ternario— que te indica el quebrado inicial. Acentúa las pulsaciones pertinentes. El primer compás está incompleto, pero no es un error, lo encontrarás frecuentemente, pero sólo en el primero. También verás que hay un signo, como un paréntesis horizontal, que une dos notas de igual sonido y, en este caso, de igual valor; ambas notas debes leerlas como si de una sola se tratara —no soples dos veces—, cuyo valor será la suma de las dos —aquí, una blanca—. De hecho no es más que una blanca partida en dos por una barra de compás y vuelta a unir por medio de la LIGADURA. En otros casos las notas ligadas serán de distinto valor.

Contén tu emoción y respeta lo que estás interpretando, haciéndolo lo mejor que puedas; ahora ya eres tú el intérprete y, en consecuencia, el responsable del resultado.

Para que no decaiga la emoción, te voy a ir presentando distintas partituras que te permitirán ejercitarte en su lectura y ejecución musical —confío que la ejecución sea sólo musical—. Estoy seguro de que te va a llamar la atención la sencillez y brevedad de estas melodías; no suelen presentar más que un solo tema, y éste poco desarrollado. Es una constante del folklore altoaragonés, que siempre me ha intrigado, y que nos habla de la antigüedad de las piezas, haciendo honor a aquello de que «si breve, dos veces bueno».

La *Albada* de Embún es una muestra de lo dicho; el tema se va repitiendo con distintas letras alusivas a la anatomía de la cortejada objeto de la ronda. Debes tocarla lentamente, recreándote en ella, ¡estás festejando a una montañesa!



Tu eres muy guapa es una breve cancioncilla para ser bailada, tremendamente sugerente y que recuerda una tonada infantil; ha sido recogida en Apíes:



Debes dar las dos pulsaciones completas que corresponden a las blancas y tocarla con un cierto desenfado.

Don Gregorio Garcés recogió esta versión de la *Polca Piqué* en Gistaín y así la transcribo:



El nombre de la pieza ya te indica que debes picar y separar bien las notas, pero vuelves a encontrarte con nuevos signos enigmáticos:  y . Las primeras son

las SEMICORCHEAS que, como su nombre indica, duran la mitad de una corchea. Siguiendo nuestra clave de lectura ahora tendrás que poner cuatro semicorcheas por pulsación; para ello puedes utilizar las sílabas: *tiri-tiri*; tomemos como ejemplo la estructura rítmica de *Al Berrugón le picaron los mosquitos...* :

PULSACIONES:

ti-ri-ti-ri ti- ti ti-ri-ti-ri ti- ti

El silencio que corresponde a una semicorchea valdrá lo mismo que ella, 1/4 de negra, y lo encontrarás así: $\text{♪} = \text{♩}$. La otra novedad son los dos puntos junto a la doble barra; se trata de un **SIGNO DE REPETICIÓN** que indica que hay que repetir desde allí hasta la otra doble barra con dos puntos o, en su defecto, hay que volver al comienzo de la partitura. Las líneas que cubren los dos últimos compases indican que, la primera vez se lee el compás o compases donde pone I; en la repetición, salta directamente al que pone II, pero omitiendo el compás o compases donde pone I; creo que resulta más difícil explicarlo que comprenderlo.

En esta *Canción de cuna* de Larrés, aprenderás a diferenciar corcheas y semicorcheas en combinación:

Te señalo con (A) y (B) las dos partes de la canción que sólo se diferencian en los grupos . No es cuestión de que para medir tengas que utilizar un cronómetro; la utilización que venimos haciendo de las sílabas nos podrá servir para este cometido. Cuando veas estos grupos los leerás así: «ti-tiri». Este *pasacalles* lo he recogido de José Marcuello, dulzainero de Albalate del Arzobispo; es creación propia y lo tocaba acompañando a la Comparsa de Gigantes y Cabezudos de Zaragoza en el Pilar de 1981:



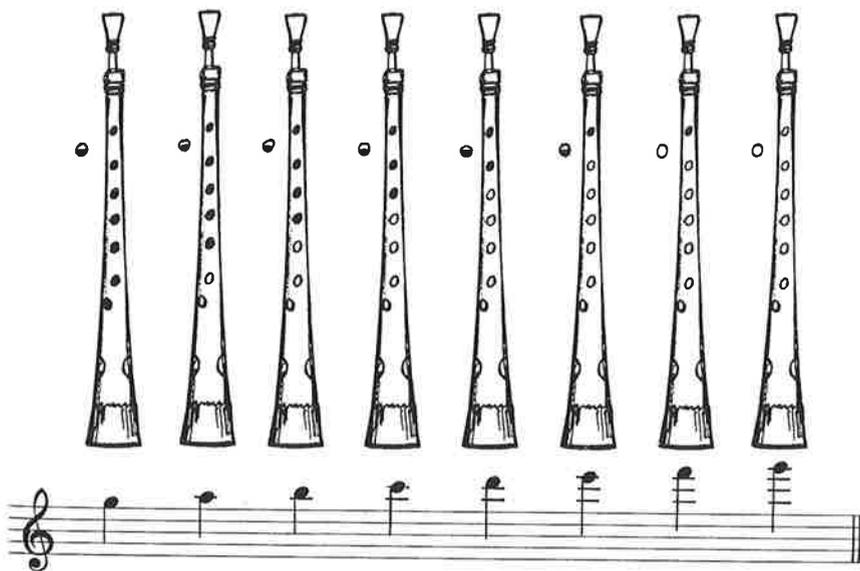
The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked with 'A'. The second staff continues the melody. The third staff continues. The fourth staff has a double bar line with 'FIN' above it, followed by a repeat sign and a section marked 'B'. The fifth staff continues with a section marked 'C'. The sixth staff ends with a double bar line and 'D. C.' to the right.

La pieza no debe presentar para ti mucha complicación; verás que hay silencios de blanca. La secuencia de las distintas partes de la pieza te la indico con letras y es como sigue: A-B-B-C-C-A. Las letras DC. significan Da Capo, o sea, que tienes que volver al comienzo —A— y continuar hasta donde ponga FIN o, en su defecto, hasta terminar nuevamente. Este ritmo ternario no es el más indicado para un pasacalles, ya que el caminar obliga a acompasar la marcha a la música, siendo el binario el ritmo más propio. El ritmo ternario, en cambio, despierta los deseos de bailar, por eso la jota y el vals son dos ejemplos de ritmo ternario.

Si has practicado pacientemente creo que estás en disposición de atacar la segunda octava. José Sorribes, *el Conesa*, gaitero de Santolea y discípulo de Francisco Espada, *tío Ciacero* —mítico bailaror de jota y dulzainero—, confesaba que la segunda octava era patrimonio exclusivo de los músicos *de solfa*. A pesar de mi insistencia, no he podido conseguir que superara este prejuicio, teniéndoselas que arreglar para poder tocar todas las melodías con estas ocho notas; como te puedes imaginar, los resultados eran de lo más pintoresco.

Atacar las notas agudas no requiere de grandes filigranas; las posiciones son las mismas que para las notas graves, pero hay que atacar —soplar— un poco más fuerte y apretar un poco más los labios, al tiempo que destapamos ligeramente el agujero posterior, el que cubre el pulgar de la mano izquierda.

Esta es la DIGITACIÓN DE LA SEGUNDA OCTAVA:



El SOL agudo puedes conseguirlo con dos posiciones. Al principio, no debes atacar las notas agudas directamente; será mejor que comiences a hacer escalas a partir de notas más graves y vayas ascendiendo progresivamente mediante ejercicios como los que te propongo a continuación. No te resultará fácil completar toda la octava, si llegas al DO agudo puedes darte por satisfecho —de momento—. Sólo cuando domines bien la embocadura y si tienes una buena caña y un buen instrumento conseguirás que salgan *limpias* y afinadas las notas más agudas. Por ahora, te voy a dar suficiente faena como para que te entretengas:





Como es más agradable ejercitarse con melodías conocidas, aunque tengan menos misterio, aquí tienes la *Valsurriana de las Flos* que se baila en Xistén:



El compás, aunque nuevo, ya debes saber interpretarlo. La unidad de medida será 1/8 de redonda, es decir, cada pulsación valdrá una corchea y viceversa. Se trata de un compás ternario formado por tres pulsaciones de corchea. Los otros compases simples con base de pulsación 8 son: 2/8, 3/8 y 4/8. Si hemos dicho que cada unidad de pulsación la leerás como «ta», en este caso leerás cada corchea como «ta», y las semicorcheas como «ti-ti». El vals tiene un aire propio que le da la secuencia del ritmo ternario: un tiempo fuerte seguido de dos débiles. Asegura bien el LA agudo hasta que lo hagas limpio y sin perder el ritmo.

Esta *Sobremesa* de Jasa te va a resultar muy familiar:



Debes tocarla pausadamente, sin prisa; fíjate en el valor resultante de las ligaduras.

Antes de continuar, quiero explicar una peculiaridad del ritmo binario que aparece en el compás de 4/4 —que se suele representar con una C—. La intensidad de las pulsaciones sigue este orden: fuerte-débil-intermedia(λ)-débil. Con un ejemplo conocido lo entenderás mejor, se trata de la canción *Frère Jacques*:

PULSAC.: $\underline{\quad}$ \uparrow λ \uparrow $\underline{\quad}$ \uparrow λ \uparrow $\underline{\quad}$ \uparrow λ \uparrow $\underline{\quad}$ \uparrow λ \uparrow

Terminaré los compases simples hablando del compás de 2/2 que aparece en el *Repertorio*; en este caso, la unidad de pulsación es la blanca, por lo que la leerás como «ta».

Supongo que comenzarás a estar satisfecho con los resultados: ya puedes descifrar partituras sencillas, aunque no por ello menos hermosas. Te he dejado en la *Sobremesa* de Jasa un puntillo como señuelo para tu curiosidad; así que ya nos toca ponernos con él. Un PUNTILLO colocado justo después de una nota le añade la mitad del valor que corresponde a su figura. Por ejemplo, una negra con puntillo: $\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown$; el compás de la *Sobremesa* donde aparece el puntillo se complementa con una sola corchea, en lugar de dos. Pero, ¿cómo leer las notas con puntillo?, pues haciéndolas durar la suma de los valores que representan; hagamos un poco de aritmética musical:

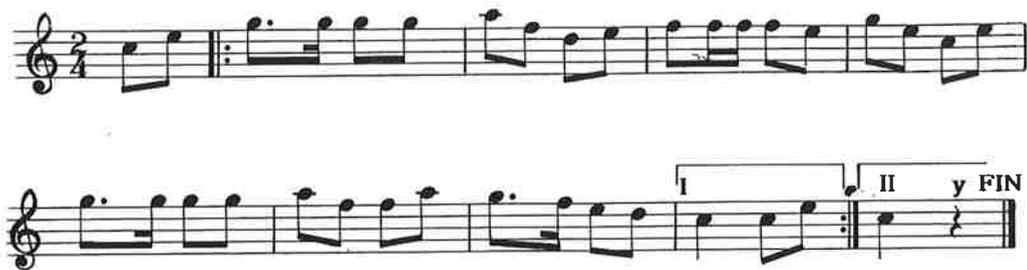
PULSACION = \blacktriangledown (4)

$\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown$;	$\blacktriangledown. = \blacktriangledown\blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown.$	→ $\begin{matrix} \uparrow & \uparrow & \uparrow \\ \text{ta} & \text{a} & \text{a} \end{matrix}$
$\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown$;	$\blacktriangledown. = \blacktriangledown\blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown.$	→ $\begin{matrix} \uparrow & \uparrow \\ \text{ta} & \text{ti} \end{matrix} ()$
$\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown$;	$\blacktriangledown! = \blacktriangledown\blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown\blacktriangledown = \blacktriangledown!$	→ $\begin{matrix} \uparrow \\ \text{tiri} & \text{ti} \end{matrix} ()$

Como puedes ver, la regularidad de las pulsaciones convierte a la música en un problema matemático resuelto con gracia. El puntillo es una figura *maliciosa* que *desbarata* los compases y puede hacerte perder el sentido de la melodía que estás recreando; por esto te irá muy bien proceder utilizando sílabas que te permitan leer automáticamente los *grupos de figuras* que puedas ir encontrando.

El grupo $\blacktriangledown\blacktriangledown$ puedes leerlo como «tim-ri». Este grupo da a la melodía un aire saltarín, como si fuera a trompicones apoyándose en la \blacktriangledown y pasando rápidamente por la \blacktriangledown para volver a caer

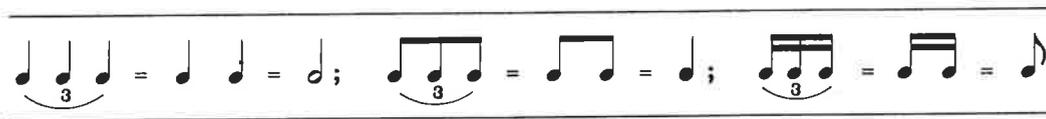
sobre la nota siguiente. Veamos cómo el *Villano* que se baila en Bielsa y Xistén consigue un ritmo saltarín mediante esta figura. Te advierto que este *Villano* no es idéntico al que te he puesto antes como ejemplo, aunque ambos son de ritmo binario, ¡a ver si sabes apreciar la diferencia!



«Donde comen dos, bien pueden hacerlo tres»; algo parecido sucede con el TRESILLO, que aposenta en una pulsación que contendría dos notas iguales, a tres, y además las acomoda por igual. Habrá que colocar en el espacio de dos notas (), un tresillo (), es decir, tres notas de idéntico valor. Se suele indicar con una ligadura que contiene el número 3, o con solo este número:



Volvamos a las equivalencias:



El tresillo lo puedes leer como «tríola». Comienza a probarlo con este canto dedicado al *Morico*:



El más frecuente es el grupo ; los otros dos los encontrarás en menos ocasiones.

Continuaremos con una serie de ejemplos de dificultad progresiva que te obligarán a refrescar las *claves* que has ido aprendiendo; al final de la serie tendrás ocasión de ejercitarte con los tresillos. Comenzamos con la *Mazurca de las Flores* que se baila en Xistén y Bielsa:



Como ves, hay muchas blancas y negras; se trata de una melodía pausada a la que debes dar el aire de mazurca que le es propio, picando bien las notas. ¡No por su fácil lectura resulta también fácil su interpretación!

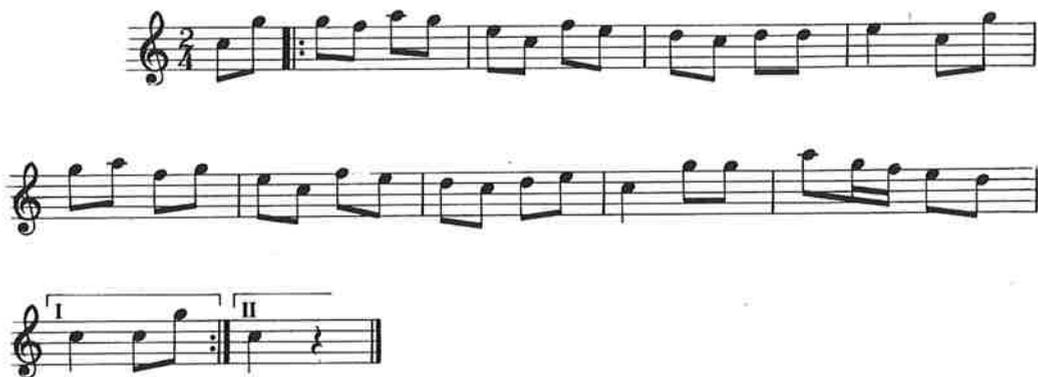
Mariné forma parte de los *Paloteos* de Apiés:



Danza de Moros y Cristianos, de Cabolafuente:



Este *paloteado* del *Dance* de Leciñena te resultará conocido. En el disco de la *Cuarta Muestra de Folklore Aragonés*, interpretado por *Hato de Foces*, aparecen los grupos de corcheas (♩) con puntillo (♩.), ¡a ver si sabes diferenciarlos!



Esta *Canción del mes de mayo* y la que le sigue, contienen una figura en la que se combinan corchea-negra-corchea, por lo que la segunda pulsación *arrastra* la nota de la pulsación anterior. La leerás como «ti-tá-ti» (♩ ♩ ♩). La sílaba «ta» dura una pulsación entera, mientras que las «ti» duran sólo media; la duración total serán dos pulsaciones completas:



Si estoy enamorada, de Lanaja:

Three staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line.

Un anillo, danza de palos de Pallaruelo de Monegros:

Three staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a repeat sign. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line.

Dime, dime, danza de palos de Apiés:

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a repeat sign. The second and third staves continue the melody, with the third staff featuring first and second endings marked with 'I' and 'II' above the notes, ending with a double bar line.

La hoja de pino, recogida en Apiés, pero que también aparece como villancico (A. Mingote) en Daroca y como canción en Barluenga:

Musical score for "La hoja de pino" in 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat signs, and includes first and second endings marked with 'I' and 'II'.

La liebre, danza de palos de Yebra de Basa. En este arreglo que he preparado para dulzaina —ya que originalmente se tocaba con *chillo* y *chicotén*— encontramos notas agudas que llegan al SI, insiste hasta que te salgan afinadas:

Musical score for "La liebre" in 3/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat signs.

Cuatro campanas había, danza de Almudévar:



Esta es una *Danza*, de Tardienta:



Vamos a terminar el *repaso* con cuatro danzas de Aragiés del Puerto; todas ellas tienen en común el estribillo final que, con variaciones, encontramos en toda esta zona. Dejo para la última una en la que aparece un DO agudo; insiste, pero si no lo consigues con limpieza, no desesperes y ármate de paciencia.

Cuando los mancebos, de Aragiés del Puerto:

Musical score for 'Cuando los mancebos' in 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the first phrase. The second and third staves continue the melody, including a triplet of eighth notes in the second measure of the second staff and a triplet of eighth notes in the first measure of the third staff. The piece concludes with a double bar line.

Segaban las damas, de Aragiés del Puerto:

Musical score for 'Segaban las damas' in 2/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody. The fourth staff features a triplet of eighth notes in the second measure and another triplet in the fifth measure. The fifth staff concludes the piece with a triplet of eighth notes in the first measure and a double bar line.

Quando el Rey, de Aragués del Puerto:



Danza de espados, de Aragués del Puerto. Los *espados* son espadones metálicos o de madera que cumplen dos funciones bien diferenciadas. Por una parte, sirven para ensartar en ellos las *tortetas*, *chiretas*, *morcillas* u otros dulces y fiambres con los que se obsequia a los rondadores. La otra función es la de ser un elemento de percusión en las danzas, siendo un sustituto *de lujo* de los palos en las ocasiones solemnes.



Hemos hablado de compases simples con negra —denominador 4— o corchea —denominador 8—, como unidades de pulsación. Los COMPASES COMPUESTOS, en lugar de tener 2, 3 o 4 pulsaciones en cada compás, tienen 6, 9 o 12. La base de pulsación más frecuente será el 8

—corchea—, aunque también puede ser el 4 —negra—. El resultado es que parece que hiciéramos un tresillo por cada una de las pulsaciones que integran los compases simples. Se establecerá, pues, la siguiente relación matemática:

$\frac{2 \times 3 = 6}{4 \times 2 = 8}$	$\frac{3 \times 3 = 9}{4 \times 2 = 8}$	$\frac{4 \times 3 = 12}{4 \times 2 = 8}$
---	---	--

El numerador lo multiplico por 3 porque son tres las notas que entran en cada pulsación del compás simple. El denominador lo multiplico por dos porque, como te he dicho, la mayoría de los compases compuestos tienen base 8 —corchea—. Este será el resultado:

2/4 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | → 6/8 | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ ||

3/4 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | → 9/8 | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ ||

4/4 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | → 12/8 | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ ||

Si hemos dicho que el resultado final viene a ser colocar un tresillo en cada pulsación, puedes leer cada grupo de tres corcheas (♪♪♪) como «tríola»:

6/8 | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ |

trí o la trí o la trí o la trí o la.

De cualquier manera, vamos a encontrar otra vez múltiples combinaciones que dan como suma un total de tres corcheas. Pasaremos a los ejemplos con una *mudanza* del *Dance* de Quinto de Ebro, llamada *El Jilguerillo*:

6/8 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

6/8 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |



La figura $\overset{\cdot}{\text{c}}\text{c}\text{c}$, la leerás como «tá-teti» y el grupo $\overset{\cdot}{\text{c}}\text{c}$, como «tá-ti»; fijate que en ambos casos acentúo la primera sílaba, para indicarte que es más larga que las siguientes:

El *Cuadro* es una de las mudanzas del *Ball dels Totxets* de Benabarre; de él forman parte otras como *La Cardelina*, *El Rápido*, *El Arrastrat* y *El Cruce*, que actualmente se toca con instrumentos de metal (disco de la *V Muestra de Folklore Aragónés*).



La figura $\overset{\cdot}{\text{c}}\text{ccc}$ puedes deducirla con lo que ya te he explicado; y te propongo que la leas como «tá-titiri». La lectura de los primeros compases sería algo parecido a esto:

«Tríola, tá-ti / tá-titiri, tá-titiri / tá-titiri, taaa!»

También de Benabarre, *El Arrastrat* es una de las melodías más hermosas de nuestro folklore; en el *Repertorio* aparece arreglado para dos dulzainas:



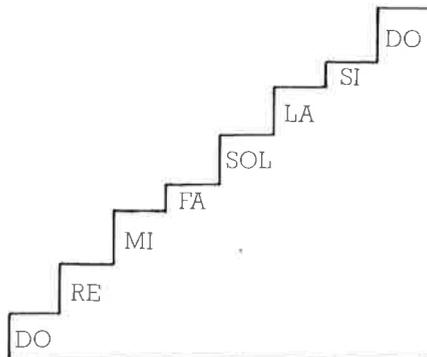
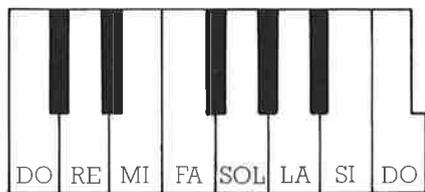
Aquí puedes ver dos nuevos indicativos; el signo X sirve para indicar un lugar de la pieza a partir del que hay que repetir; el otro signo es O y es el indicativo de Coda, es decir, el grupo de compases con el que, tras las repeticiones pertinentes, deberás terminar la pieza.

Hablando de Coda, terminaremos este apartado con un villancico de Berbegal, *A las doce de la noche*:

The image shows a musical score for a villancico in 6/8 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The score includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

En este villancico aparecen las dos últimas combinaciones que te voy a explicar y que sólo se diferencian entre sí por un silencio de corchea; son las de los compases números 7 y 11. Vayamos por pasos y recordemos que estamos ante un compás compuesto (6/8) formado por dos pulsaciones que contienen tres corcheas cada una; siguiendo con nuestro método silábico, el compás número 7 se leería «ti-ta á-titi» y el número 11, «tí-ta á-()ti». Te acentué las primeras sílabas de cada pulsación para que no pierdas de vista las características del ritmo base:

The image shows a musical notation for the syllabic rhythm. It consists of a single staff in 6/8 time with a treble clef and a key signature of one flat. The notation shows two measures. The first measure contains a quarter note with an accent mark above it, followed by a dotted quarter note with an accent mark above it, and an eighth rest. The second measure contains a quarter note with an accent mark above it, followed by a dotted quarter note with an accent mark above it, and an eighth rest. Below the staff, the syllables are written: 'ti- ta á- ti ti' under the first measure and 'tí ta á () ti' under the second measure. The accent marks correspond to the syllables 'ti' and 'ta' in both measures.



Te he dibujado sobre estas líneas una octava del teclado de piano. Si te fijas bien, verás que no todas las teclas blancas tienen su tecla negra intercalada, lo cual indica que las *distancias* entre las teclas blancas, unas veces son más grandes —un tono entero—, y otras más pequeñas —1/2 tono, un semitono—. Es importante que entiendas con toda claridad que en la escala diatónica siempre se respetan las mismas distancias tonales.

Hasta ahora hemos estado trabajando sobre los sonidos que corresponden a las teclas blancas, pero si *subimos* una quinta —cinco notas o grados— una determinada melodía, y tenemos que respetar necesariamente las distancias que hay entre las notas de la escala, nos veremos obligados a utilizar uno de estos semitonos —teclas negras—.

Pongamos un ejemplo esclarecedor: el *Triquitri*; si lo tocas como te indiqué al principio, será así:



Por el contrario, si lo *transportas* una quinta, el SOL inicial se convertirá en RE y para poder respetar las distancias tonales tendrás que subir el FA un semitono:

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff shows a melody starting on G4, with a repeat sign and a fermata over the final G4. The second staff shows the same melody transposed to D4. The third staff shows the melody transposed to A3. The fourth staff shows a simplified version of the melody with first and second endings.

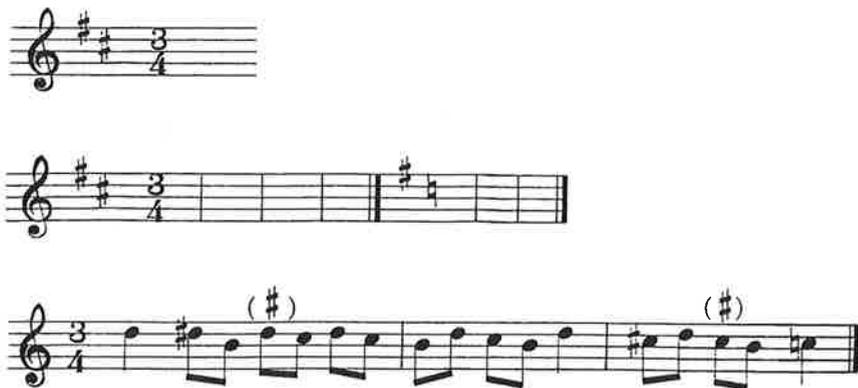
El SOSTENIDO (#) que precede a una nota, la *sube* un semitono, mientras que el BEMOL (b), la *baja* un semitono. EL BECUADRO (□) vuelve a su estado natural una nota que estuviese alterada —afectada por un sostenido o bemol—.

Según esto, y volviendo al teclado, un LA sostenido sonaría igual que un SI bemol, y un MI sostenido, igual que un FA natural, ya que entre estas dos notas naturales, sólo hay un semitono; lo mismo sucede con el DO bemol, que sonará igual que el SI natural. De todas formas, esta explicación peca de simplista, pero es suficiente para nuestros fines. No continúes hasta que lo hayas entendido bien, utilizando el teclado de piano.

Cuando por las razones que te he explicado, todas las notas que aparezcan o puedan aparecer en una pieza vayan a estar alteradas, se indica al comienzo —inmediatamente después de la clave de SOL— y a esta *información*, se le llama ARMADURA; si estas *modificaciones* aparecen ocasionalmente a lo largo de una melodía se llaman ALTERACIONES. Así, pues, cada escala tendrá su armadura: la de DO mayor —en la que hemos estado moviéndonos— no tiene ninguna alteración, pero la de SOL mayor —mira las dos versiones del *Triquitri*— tendrá un sostenido en su armadura, el FA.

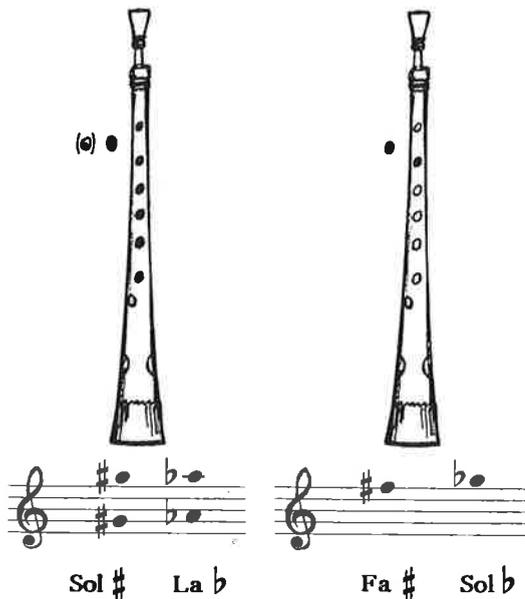
Los sostenidos, bemoles o becuadros que aparecen en la armadura obligan a todas las notas cuyo nombre sea igual al de la colocación de dichos signos, mientras que no haya un becuadro que indique lo contrario. Las alteraciones, por su parte, solo tienen efecto sobre la nota a la que preceden y sobre las notas del mismo nombre del resto del compás. Fíjate que digo *nombre* dado que afectarán tanto a las notas graves como a las agudas.

Unos ejemplos lo ilustrarán con más claridad:



1. La armadura indica que todos los FA y DO que aparezcan en la pieza, si no se indica lo contrario, serán sostenidos.
2. A partir de la doble barra, los FA seguirán siendo sostenidos, pero los DO serán naturales.
3. La alteración sólo afecta desde el momento en que aparece, hasta que termina el compás.

Todo esto, que resulta difícil de explicar, te resultará fácil de comprender si le dedicas un poco de atención y practicas; así que pasaré a indicarte las posiciones de las alteraciones más frecuentes:



La dulzaina aragonesa tiene un agujero específico para el SOL sostenido, por esto te decía que debías tapar ambos simultáneamente, para que salga la nota natural. Para la segunda octava, ya conoces el procedimiento.

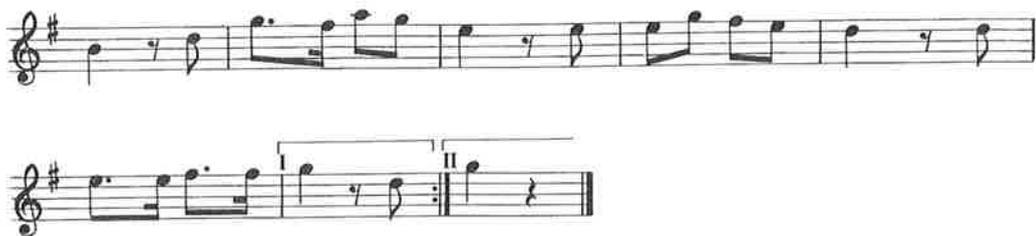
El FA sostenido requerirá de tu buen *oído musical* para dar una correcta afinación; por esto, en los ejercicios siguientes verás cómo el oído te *pide* que ajustes bien la nota mediante la embocadura y la intensidad del ataque.

Esta sencilla canción *Romería de San Beturián* se la oía cantar de niño a Isabel Castellón, mi abuela, y creo que puede ser un buen comienzo para practicar el FA sostenido:

Musical score for *Romería de San Beturián*. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The sixth staff ends with a double bar line and the instruction "D. C."

La letra habla de los estragos digestivos que un puchero de judías propició durante una romería a *San Beturián*. Otra melodía muy popularizada es *La punta y el talón* y así me la cantaba Juan José Sancho, el tamborilero:

Musical score for *La punta y el talón*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line.



El agricultor pertenece al Dance de Sariñena y ¡cómo no!, se toca con gaita, pero de fuele. Gracias al entusiasmo apasionado y tenaz de Pedro Mir, Martín Bleuca y todos los componentes del Dance, ha vuelto a sonar la gaita monegrina al igual que lo hacía con el más famoso gaitero de Sariñena, Vicente Capitán, allá por los años 50; su buena memoria y la gran área geográfica que cubría con sus toques, permitió a don Gregorio Garcés recoger muchas melodías de esta comarca:



La Española es una hermosa danza que se baila en Bielsa; procura picar bien las notas:





La Cardelina es una mudanza del Dance de Lanaja, que también interpretaba Vicente Capitán:



Esta *Copla festiva* de Berbegal presenta la peculiaridad de que teniendo en FA sostenido en la armadura, las dos ocasiones en que surtiría efecto, está anulada, dando lugar a una hermosa cadencia:



Probablemente bailara este *Villano* Pedro Saputo, ya que es el que siempre se ha bailado en su pueblo, Almodévar. Si te fijas, quizás consideres innecesaria la armadura, ya que no aparece ningún FA. Pero la armadura sirve también para indicar el tono en el que está la pieza, por tanto, debe estar presente ya que si al acompañar la melodía apareciera algún FA, éste sería sostenido. De todas formas, créetelo, aunque no lo termines de comprender, ya que escapa a las pretensiones de este informal método de solfeo.

Terminamos el recorrido con el FA sostenido como protagonista y lo haremos con este *Palo-teado* que se bailaba en Naval y en Torla.

En la segunda parte, el becuadro nos indica que cambiamos la tonalidad de base ¡fíjate que suena *distinta* a la primera!:

En este *Canto de Navidad* de Teruel aparece el SOL sostenido:

D. C.

Si echas una ojeada al teclado, quedan por explicarte tres alteraciones todavía; hay gaiteros que las consiguen modificando la intensidad del *soplido*. En los dibujos aparecen las posiciones que considero más *seguras* basadas en el sistema de la *horquilla*.

Si \flat La \sharp Mi \flat Re \sharp Do \sharp Re \flat

En cualquier caso, te explicaré las tres formas de hacer las alteraciones:

1. En los sostenidos, destapando la mitad del agujero inmediatamente superior; en los bemoles, tapando la mitad del agujero correspondiente a la nota natural inferior.
2. Sistema de la *horquilla*: si tapas dos agujeros por debajo de la nota natural —dejando ésta destapada— bajará un semitono aproximadamente.
3. Modificando la intensidad del ataque: si soplas más fuerte, la nota sube; si lo haces más flojo, la nota baja. Este sistema, aunque aparentemente sea más sencillo, te ofrecerá más dificultades de afinación.

La *Albada* de Beceite consta de tres coplas, ésta es la primera de ellas, las restantes aparecen en el *Repertorio*.



Dadas las características de la dulzaina para afinar correctamente entran en juego varios factores: la posición de los dedos, la caña, la embocadura y la intensidad de ataque. Insisto en ello porque tu *oído* será el que indicará la mejor manera de conjuntar dichos factores. Has de ir a buscar la nota, no a encontrarla, de lo contrario, y en expresión dulzainera, las notas te *mentirán*. El signo \frown se llama CALDERÓN e indica que puedes alargar a voluntad la nota sobre la que está colocado.

Despedida de la *Albada* de Pitarque:



Albada de Toril:





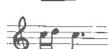
Las grabaciones permiten captar con mucha exactitud el *aire*, la *intención* de una melodía, al tiempo que reproduce con fidelidad los adornos o MELISMAS. Un buen tenor nunca cantaría bien una jota si la aprendiera exclusivamente de una partitura; el estilo de la jota se aprende empapándose de él, escuchando y cantando. De la misma manera, cada comarca y cada intérprete tienen sus *melismas* propios que sólo podrás aprender tras una atenta escucha y un firme deseo de hacerlos tuyos. Este conjunto de elementos, difícilmente expresables en un pentagrama, forman parte del alma de la música y harán que una misma melodía pueda ser gallega, navarra, valenciana, castellana... o aragonesa.

Existen, sin embargo, algunos signos que intentan comunicar estos matices al intérprete, aunque sea groseramente y, como aparecerán en el *Repertorio*, te los voy a descifrar.

1. **Signos que indican el *aire* de una melodía.** — Suele tratarse de palabras italianas colocadas al inicio de la partitura:

- ADAGIO = Lento
- ANDANTE = Paso de marcha
- MODERATO = Medio
- ALLEGRETTO = Medio
- ALLEGRO = Rápido
- VIVACE = Vivo
- PRESTO = Muy rápido
- ♩ = 60 = 60 negras por minuto
- ♪ = 80 = 80 corcheas por minuto

2. **Signos que indican los *melismas***

FIGURA	NOMBRE	EQUIVALENCIA
	apoyadura breve	
	apoyadura	
	adorno	
	mordente	
	redoble continuo de tambor	

GUÍA SUCINTA DE LAS CLAVES MUSICALES DEL MÉTODO



PENTAGRAMA: líneas y espacios.



CLAVE DE SOL EN SEGUNDA LÍNEA.

SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL: ORDEN DE LAS NOTAS

G, A, B, C, D, E, F, G: ORDEN DE LAS NOTAS, notación sajona



Orden de las notas y colocación en el pentagrama de la primera octava.



Orden de las notas y colocación en el pentagrama de la segunda octava.



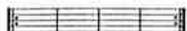
ARMADURA.



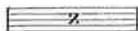
INDICATIVO DE COMPÁS: 3/4, 4/4 y 2/2.



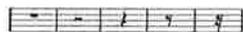
BARRA DIVISORIA, DOBLE BARRA (de final de sección, cambio de armadura o de compás) y DOBLE BARRA de repetición o final de pieza.



SIGNOS DE REPETICIÓN.



REPETICIÓN DEL COMPÁS ANTERIOR.



SILENCIOS DE REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA Y SEMICORCHEA.



PUNTILLO: Alarga la nota la mitad de su valor.

= SOTENIDO: Eleva un semitono la nota natural.

b = BEMOL: Baja un semitono la nota natural.

♮ = BECUADRO: Anula el efecto de una alteración.



LIGADURA: Une dos notas en una sola cuyo valor es la suma de ambas.



LIGADURA EXPRESIVA: Las notas se han de ejecutar atacando solamente la primera, es decir, ligadas.



TRESILLO: Es un conjunto de tres notas que deben *repartirse* al espacio de dos.



ACENTO FUERTE: La nota ha de tocarse con fuerza.

MÉTODO SILÁBICO. ADAPTACIÓN DEL SISTEMA KODÀLY

Compases simples

♪ : «ta»

♪ : «ta-a»

♪♪ : «ti-ti»

♪♪♪ : «tríola»

♪♪♪ : «tíri tiri»

♪♪ : «tím-ri»

♪♪ : «tí-tiri»

♪. ♪ : «tá-ati»

Compases compuestos

♪. : «ta»

♪. : «ta-a»

♪ ♪ : «tá-ti»

♪ ♪ : «tá-tei»

♪♪♪ : «tríola»

♪♪♪♪ : «tíritiritiri»

♪. ♪ : «tá-teti»

♪. ♪♪ : «tá-titiri»



Gaiteros de Caserrás. Subida a la Virgen de la Peña, de Graus, hacia 1910. Reproducción de placa fotográfica cedida por Tborón de Baldomera, fillo - Graus

**REPERTORIO
DE DULZAINA ARAGONESA**



CONSIDERACIONES PREVIAS

A la hora de decidir el contenido de un Repertorio con las características del presente se plantean una serie de problemas relativos a la transcripción musical, la tonalidad, la atribución y otros semejantes cuya forma de resolverlos puede ser cuestionada; brevemente intentaré exponer los criterios que he seguido para la elaboración del mismo.

No todas las melodías incluidas son repertorio exclusivo de la dulzaina; la casi totalidad de las músicas del Alto Aragón y algunos dances se interpretaban con gaita de bot o chiflo y chico-tén. Sin embargo, he arreglado las que, por sus características, se adaptan a la dulzaina sin grandes dificultades de ejecución; es una buena manera de darlas a conocer.

La notación musical aparece transportada un tono entero por debajo del sonido real; de esta forma se facilita la lectura musical ya que se simplifica la armadura. También da acceso directo a repertorios de gralla, gaita navarra y dulzaina castellana. Habrá que tenerlo en cuenta a la hora de tocar juntamente con otros instrumentos no transpositores.

Para atribuir el origen a una melodía, he preferido citar solamente el lugar en el que la he encontrado, aun a sabiendas de que también forma parte del patrimonio cultural de otros pueblos o comarcas. De igual manera se ha procedido al dar título a piezas que no lo tenían, o éste es muy genérico —*Pasodoble* de Albalate—.

He preferido dejar a criterio del intérprete las segundas voces en las melodías recogidas como homófonas, no así las *Composiciones Actuales* o las polifónicas.

En la cabecera de cada partitura aparece un símbolo (Δ) seguido de un número entre 1 y 5 que da una idea aproximada del grado de dificultad.

ALBADAS, AURORAS
Y DIANAS



Dulzaineros de Alcañiz: Noel Vallés y José Alejos, *el Pepinero*. Foto: Pomarón

ALBADAS, AURORAS Y DIANAS

Este apartado incluye melodías y canciones en las que interviene la dulzaina y que tienen en común el hecho de ser interpretadas por la noche o en las primeras horas del día. No es preciso ir a buscar orígenes extraños para explicar el deseo de prolongar la actividad festiva a partir de sus inicios, en la *Víspera* de la Fiesta. No olvidemos que la Fiesta es un hecho, aunque ineludible, excepcional en las sociedades agrarias. Este deseo, por sí solo, explicaría la omnipresencia de albadas y similares en toda la geografía aragonesa, sin excepción. La justificación puede tener contenido galante —*Rondaderas, Enramadas, Mayos*— o religiosos —*Auroros, Despertadores*—, según predomine la influencia cultural de comarcas próximas, modas o peso sociocultural de la Iglesia. Ante esta diversidad se impone aclarar algunos conceptos:

1. **Albadas.** — Melodías cantadas —apoyadas o no por dulzaina, tamboril u otros instrumentos de percusión— que es interpretada por un grupo de cantores —generalmente hombres jóvenes— la noche de víspera y madrugada de la Fiesta, antes de romper el día. Dado que se cantaban y eran repetidas por la dulzaina, he creído oportuno incluir la letra que permita volverlas a interpretar en su doble faceta músico-vocal. Por otra parte, he respetado el carácter homófono —a una sola voz— en la mayoría de ellas dado que las segundas voces, si proceden, deberán obedecer al buen criterio estético de los intérpretes. La *ronda* se inicia cantando al Santo delante de la Iglesia —por algo es la justificación de la Fiesta— para continuar después por todas las esquinas del pueblo y así honrar al alcalde y festejar a las casadas y casaderas. El carácter religioso o profano, en ocasiones, sólo dependerá del momento y lugar en que son interpretadas. El Santo es el motivo necesario para aglutinar a la población y hacer posible el ritual colectivo de la Fiesta; a ello se debe que las *Albadas* contengan alusiones a San Antonio Abad, San Sebastián u otros santos que los antropólogos asocian a divinidades grecorromanas y que están muy afianzados en la religiosidad popular. A lo largo del recorrido se suele obsequiar a los cantores y músicos con lo más exquisito de la dulcería, el *mondongo* y los embutidos locales —*coquetes, roscas, chiretas, longaniza, chullas, huevos, madalenas, bizcochadas, mostachones*—, de las que hacen gala las cortejadas. Todo este derroche gastronómico deberá regarse con bebidas alcohólicas: anís, coñac, *mistela*, *macabeo* y vino de la tierra. Los que hemos sido objeto de tales atenciones podemos dar buena fe de ello dado que cualquier negativa se convertía en un desprecio rayano en la ofensa personal.

2. **Auroras.** — Son cantos religiosos interpretados antes de amanecer que convocan a los feligreses para el rezo del Rosario de la Aurora. Están íntimamente ligadas a la difusión del rezo del Rosario, predicada por los Dominicos ya en el siglo XVII. Se suelen acompañar de una campani-

lla o *zimbel* que introduce las avemarías o los misterios del Rosario. También se las llama ROSARIERAS, DESPERTADORES, AUROROS o COFADRES y es una práctica muy difundida por toda la geografía española. En Torrecilla de Alcañiz y en otros pueblos se acompañan de trabucos que con sus detonaciones obligan a que los *perezosos* se unan a la comitiva. Son interpretadas por hombres y mujeres, y parece que lo intempestivo de la hora incomodaba a las personas más *notables* del pueblo, y se nutrían fundamentalmente de gente humilde.

3. **Dianas.** — Toques, originalmente de dulzaina o gaita, que se interpretan para despertar a los trasnochadores rendidos por el cansancio de la *Víspera*. Es ya de día y sirven de llamada, junto con los tres toques de campana, para el acto religioso que centra la Fiesta: la Misa Mayor llamada de *eterno* —por terno—. Sirven de lucimiento a los gaiteros que, por segunda vez, y esta vez solos, vuelven a ser obsequiados con dulces y bebidas.

En la actualidad muchas de las melodías que aparecen en este *Repertorio* y que, junto con otras, fueron recogidas por Miguel Arnaud a primeros de siglo, ya han dejado de estar no sólo en la calle, sino también en la memoria popular; algo semejante ha sucedido con las transcritas por A. Mingote y G. Garcés. He incluido aquellas que presentan un mayor valor musical y las que explícitamente aparecen como interpretadas con dulzaina. Todo el conjunto religioso de *Rosarieras*, *Auroras* o *Despertadores*, algunas de las cuales —como el caso de Torrecilla de Alcañiz, donde se han recuperado gracias al entusiasmo de sus gentes— no considero que formen parte del repertorio dulzainero.



Portell de Morella: Camilo Ronzano y José Trullenque, *el Roso* preceden a los mayores que repartirán el «Pan Bendito» a la salida de misa, el día de la Virgen de la Esperanza. Foto: J. Bono

ALBADAS DE AGUAVIVA (Δ4)

24 de diciembre, después de la misa del gallo.

25 de diciembre, por la mañana.

Recogidas de C. Ronzano; transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Tambor

etc.

1

Ultima y DESPEDIDA

ALBADAS DE ALCAÑIZ (Δ4)

25 de julio, Santiago Apóstol.

Segundo domingo de septiembre, Santo Domingo.

8 de septiembre, Virgen de los Pueyos.

Recogidas por M. Arnaudás; arreglo, B. Coscollar.

1

Allegro 

Gra- cias a Dios que hay lle- ga- do, —————



Ya no pen- sa- ba lle- gar, ————— A dar- te



los bue- nos dí- as, ————— } Ma- nue- la, ¿có- mo te
Ma- rí- a,



va? ————— Ba- jar tor- te- tas, ba- jar tor- te- tas dea-



que-llas que se es- conden por las ta- ble- tas. Ba- jar ros- co- nes,



ba- jar ros- co- nes dea- que- llos que se es- conden por los rin- co- nes.

2 DESPEDIDA Solo

Allegro 

Que va la des-pe- di- da, que me des- pi- do, que me des-



pi- do, Ro- si- ta co- lo- ra- da, cla- vel flo- ri- do, cla- vel flo-



ri- do. Que va la des-pe- di- da que me des- pi- do.

Coro

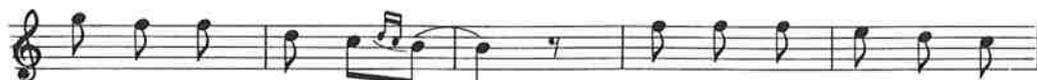
ALBADAS DE ALCORISA (Δ2)

San Antonio Abad y otras fiestas.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

Allegro 

A quia tu puer-tahe ve- ni- do ————— Ma- nue- la



de mis a- mo- res, ————— Aob- se- quiar- te con mis



can- tos, ————— Me- jor que los rui- se- ño- res. ———



————— Me- jor que los rui- se- ño- res. —————

ALBADAS DE ATEA (Δ1)

Recogidas por A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Andante

Solo.



A- só- ma- te, Sol do- ra- do, y ve- rás la



ca- lle lle- na de mo- ci- tos que han lle- ga- do a dar- te la en-

Coro.



ho- ra- bue- na. De mo- ci- tos que han lle- ga- do a dar- te la en-



ho- ra- bue- na.

ALBADAS DE BECEITE (Δ4)

San Antonio Abad.

San Bartolomé.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Alleg.^{to}

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Alleg.^{to}'. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The second staff contains the lyrics 'En un ca-ba-llo blan-co, Lle-no de flo-res. ¡Ay de la per-diz,'. The third staff continues with 'ma-dre! ¡Ay de la per-diz! ¡Qué se la lle-vó el ga-to,'. The fourth staff starts with 'El ga-to yel mis!' and includes the instruction 'Estribillo. Piu mosso.' above the notes. The fifth and final staff concludes with 'cá, — mis, mis, Mis, mis, ven a- cá con e- sa — per- diz.'

Ca-mi- no de Va- len- cia, Van mis a- mo- res,
En un ca- ba- llo blan- co, Lle- no de flo- res. ¡Ay de la per- diz,
ma- dre! ¡Ay de la per- diz! ¡Qué se la lle- vó el ga- to,
El ga- to yel mis! Mis, mis, ven a- cá, Ven a-
cá, — mis, mis, Mis, mis, ven a- cá con e- sa — per- diz.

2

Allegro

Ya s'ha rom- put la vai- na, De la dol- sai- na. Del
dol- sai- ne- roy del dol- sai- né: Mu- cha-chas be- sei-
ta-nas, ¿No te- néis vai- na, Pa la dol- sai- na, Del dol- sai- né?

Traducido al castellano, quiere decir:

Ya se ha roto la vaina
De la dulzaina.
Del dulzainero y del dulzainero.
Muchachas de Beceite,
¿No tenéis vaina
Para la dulzaina
Del dulzainero?

3 ESTRIBILLO

Alleg.^{ttto}

Al ár- bol, ar- bo- re- si- to, Al ár- bol, ar- bo- re-
sí, Al ár- bol, ar- bo- re- si- to, Del be- llo jar- dín.

ALBADAS DE BELMONTE DE SAN JOSÉ (Δ4)

19 de marzo, San José.

25 y 27 de septiembre, Santos Cosme y Damián.

Recogidas por M. Arnaudás; arreglo, B. Coscollar.

1

Allegro



Gra-cias a Dios que hay lle- ga- do, ————— Pen- sé



que no ————— lle- ga- rí- a, ————— A la puer- ta de es- ta



da- ma, ————— A dar- le los ————— bue- nos dí- as, —



————— A dar- le los bue- nos dí- as. —————

2

Allegro



Bai- xeu les cas- que- tes, Bai- xeu lo vin



blanc, Bai- xeu la { Ma- rí- a, Sen- ta- da en un banc.
Joa- qui- na,

Traducido al castellano, quiere decir:

Bajad las tortas,

Bajad el vino blanco,

Bajad la { María.
Joaquina.

Sentada en un banco.

3

Allegro

Lo ma- tí de San Jo- an, ————— Tres ho- ras
 a- vans del dí- a ————— Pu- xa- ba pel ca- rréa- mun, — Con la
 gui- tia- rra guar- ni- da, ————— Pu- xa- ba pel ca- rréa
 mun, — Con la — gui- tia- rra guar- ni- da. —————

En castellano significa:

La mañana de San Juan,
 Tres horas antes del día,
 Subía calle arriba,
 Con la guitarra guarnecida.

4

Allegro



A la puer-tae lai-gle-sia Ca-í de na-
 riz, Ca-í de na-riz, Por mi-rar a-quel Cris-to, Que estáen
 el cá-liz, Que estáen el cá-liz. A la puer-tae lai-
 gle-sia, Ca-í de na-riz.

5

Allegro

Solo



Si quie-res que yo te quie-ra, ———
 Ha de ser con con-di-ción ——— Que lo tu-yoha de ser
 mí-o, Y lo mí-o, tu-yo no, ———
 Coro
 Y lo mí-o, tu-yo no. ———

6

Allegro



¡Cuán-do se- ráa- quel dí- a, Cuán- do se-



ráa- quel mo- men- to, Que nos ca- sa- re- mos los dos, —



Con a- le- grí- ay con- ten- to! ¡Cuán- do! —

7

Allegro



Quí- ta- te dee- sa ven- ta- na, — No me



se- as ven- ta- ne- ra, — Que la cu- ba de buen



vi- no, — No ne- ce- si- ta — ban- de- ra, —



— No ne- ce- si- ta ban- de- ra. —

ALBADAS DE CALANDA y LAS PARRAS DE CASTELLOTE (Δ3)

12 de octubre, Virgen del Pilar.

19 de enero, Santos Fabián y Sebastián.

Recogidas de C. Ronzano por B. Coscollar.

Arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Tambor etc.

DESPEDIDA

ALBADAS DE CAMARILLAS (Δ2)

San Antonio Abad.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Solo

Allegro

Sa- cra- men- to, ——— i- cuán- to bri- llas ——— En el
cen- tro del al- tar! ——— Sa- cra- men- to, ——— i- cuán- to
bri- llas ——— En el cen- tro del al- tar! ——— El pri-
me- ro en mi can- tar, ——— Y el pue- blo de Ca- ma-
ri- llas ——— El pri- me- ro en ——— a- do- rar ——— Y el pue-
blo de Ca- ma- ri- llas ——— El pri- me- ro en ——— a- do- rar. ———

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'Solo' and 'Allegro'. The second staff is marked 'Coro'. The third staff is marked 'Solo'. The fourth staff is marked 'Coro'. The fifth and sixth staves are marked 'Solo'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece ends with a double bar line.

2

**Allegro
moderato**

Voces solas la 1ª vez



A San An- to- nioy Pa- tro- nos Voy es- tea- ñoa ce- le-



brar, A San An- to- nioy Pa- tro- nos Voy es- tea ñoa ce- le-

**Repite la
dulzaina sola** voces solas la 1ª vez



brar. Y si que-reis es- cu- char, Des-pués de chis-to- sos



to- nos, Voy con { tris- te- za
pres- te- za^a can- tar.

ALBADAS DE LA CAÑADA DE VERICH (Δ3)

26 de julio.

3 de febrero, San Blas.

Recogidas de N. Vallés; transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Bai- xeu les co- que- tes bai- xeu lo vi
blanc bai- xeu la Ma- rí- a sen- ta- da en un banc, sen-
ta- da en un banc, sen- ta- da en un banc bai- xeu les co-
que- tes bai- xeu lo vi blanc. **FIN**

D.C. 1-2 FIN

Baixeu les coquetes
baixeu lo vi blanc
baixeu la María

sentada en un banc (ter)
baixeu les coquetes
baixeu lo vi blanc.

ALBADAS DE LA CODOÑERA (y otros pueblos) (Δ3)

29 de enero.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Saludo
Allegro



Gra-cias a Dios que he lle- ga- do, Pen- sé que



no lle- ga- rí- a, A la puer- ta dees-ta



da- ma, A dar- le los bue- nos dí- as.

2 Saludo
Allegro



A tu puer- ta hemos lle- ga- do, Cua- tro- cien-



tos en cua- dri- lla, Si quie- res que te can- te- mos,



Ba- ja cua- tro- cien- tas si- llas, Si quie- res



que te can- te- mos, Ba- ja cua- tro- cien- tas si- llas.

3

Canción

Allegro

Ma- rí- a — mehi-zou-na tor-ta, — Ma-
 rí- a — me la pin- tó, — Ma- rí- a — me la echó al
 hor- no, — E- saes la — que quie-ro yo, —
 — E- saes la — que quie- ro yo. — Ma-
 rí- a — mehi-zou-na tor- ta. —

4 Despedida

Allegro

La que dan los ca-rre- te-ros, — Te dá- ré la —
 — des- pe- di- da, — La que dan los ca-rre- te-ros, —
 — ¡Oh! i pa- saa-llá, — pe- le gri- na! — Qué-da- te

con Dios sa- le- ro, ————— Qué- da- te con ————— Dios, sa-

le- ro. ————— Te da- ré la des- pe- di- da. —————

5 Despedida

Allegro

Cor-don-ci- llo se ca- sa, ————— Con la

ten- de- ra. ¡Pí- ca- ro Cor- don- ci- llo! —————

¡Qué chi- ca lle- va, Cor- don- ci- llo, sí!

ALBADAS DE EL POBO (Δ3)

23 de junio, San Juan Bautista.

25 de junio, San Juan y San Pablo, mártires.

24 de diciembre, Nochebuena.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

**Allegro
Moderato**

Uno solo



A San Juan va-ti-ci-na-ron, Los Pro-

Todos



fe-tas con fer-vor,— A San Juan va-ti-ci-na-ron, Los Pro-

Solo



fe-tas con fer-vor.— Hi-jos de El Po-bo, pia-do-sos, A-la-

Todos



bar al Re-den-tor,— Hi-jos de El Po-bo, pia-do-sos, A-la-



bar al Re-den-tor.

2
Allegro
Moderato



Los her- ma- nos Juan y Pa- blo, Her- ma-



nos, már- ti- res, son — Ce- le- bra- dos por Pa- tro- nos, En El



Po- bo de A- ra- gón. —

3
Allegro
Moderato



Los her- ma- nos Juan y Pa- blo, Her- ma- nos, már- ti- res,



son, — Ce- le- bra- dos por Pa- tro- nos, En El Po- bo de A- ra- gón. —

ALBADAS DE FONFRIA (Δ4)

13 de septiembre, Exaltación de la Santa Cruz
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Andante

Solo



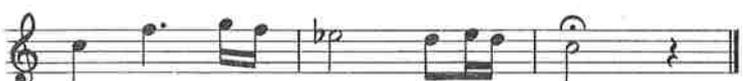
En la puer- ta de lai- gle- sia ————— He de plan-



tar un guin- dal, ————— Que lle- gue la co-paal· cie- lo, —



————— Y las guin- das al al- tar, ————— Y las guin-



das al al- tar. —————

2

Alleg. tto

Solo



Me des- pi- do de lai- gle- sia, Tam- bién de



Nues- tro Se- ñor, De la Vir- gen, de los San- tos —



Y los án- ge- les de Dios, ————— Y los án- ge- les de Dios.

Me despido de tu puerta
Y también de tu balcón,

Hasta mañana a las ocho,
Que vendremos por roscón.

ALBADAS DE FUENTESPALDA (Δ2)

29 de septiembre, San Miguel Arcángel.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



A los due- ños de- es- ta — ca- sa Los qui- sie- ra



co- ro- nar — De ro- si- tas y cla- ve- les,



En la glo- ria ce- les- tial, — En la glo- ria



ce- les- tial. —————

ALBADAS DE GRAUS (Δ2)

San Vicente Ferrer.

Recogidas de *Tonón de Baldomera*, por G. Garcés.

Recogidas de V. Turmo, *Pallás*, por B. Coscollar.

Arreglo, B. Coscollar

1

Lento

Ya se quees- tás en ——— la ca-
- ma, ————— Ya se que no duer-
- mes — no ————— Ya se
quees- tás — es- cu- chan- - do, —————
— can- cio- nes que — can- - to yo. —
—————

Ya se que estás en la cama,
ya se que no duermes, no
ya se que estás escuchando,
canciones que cantó yo.

Tiene Graus cosas muy bellas,
y de sus hijos amadas
como son nuestras doncellas,
y el canto de las albas.

La albada que yo te canto,
es la albada de mi pueblo
que la cantaba mi padre,
y se la enseñó mi abuelo.

2 DESPEDIDA - Adios Marieta

Allegro

A- dios Ma- rie- ta del al- ma que me
voy a mi re- ti- ro, y ma- ña- na me ha- lla-
rás de tus a- mo- res cau- ti- vo, de tus
a- mo- res cau- ti- vo.

Adios Marieta del alma
que me voy a mi retiro,
y mañana me hallarás
de tus amores cautivo. (bis)

ALBADAS DE LA FRESNEDA (Δ3)

5 de febrero, Santa Agueda.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Allegro



San- ta A- gue- da her- mo- sa, ¿Y qué ve- ní- a



Por la ca- lle de a- ba- jo, Qué re- lo- cí- a?

2

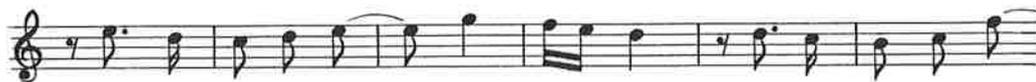
Alleg.^{ttto}



A tu puerta hemos — lle- ga- do, A tu puerta hemos



— lle- ga- do To- da nues- tra cua- dri- lli- ta,



Con el tam- bor y — la gai- ta, A dar- te los bue-



- nos dí- as, A dar- te los bue- nos dí- as.



A tu puer- ta he- mos — lle- ga- do. —

Por las paredes subo
Como la yedra,

Sólo por ver la cara
De esa morena.

LA MAÑANA DE SAN JUAN, LANAJA (Δ3)

Recogida por G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



La ma- ña- na de San Juan — al tiempo que al-bo-re-



a- ba, es- tá la Vir-gen Ma- rí- a de ro- di-llas en el a- gua,



la- van-do sus lin-dos pies — y sus ma- nos con-sa-gra- das y



des-pués que se ba- ñó — e- chó ben-di- ción al a- gua. —

La mañana de San Juan
al tiempo que alboreaba,
está la Virgen María
de rodillas en el agua,
lavando sus lindos pies
y sus manos consagradas,
y después que se bañó
echó bendición al agua.

ALBADAS DE LITAGO Y LITUÉÑIGO (Δ2)

Recogidas por A. Mingote; arreglo, B. Coscollar

The musical score is written in 2/4 time and begins with a drum part labeled 'Tambor' and 'Allegretto'. The drum part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part starts with a 'Solo' section, followed by 'Todos' (all) and another 'Solo' section. The lyrics are: 'A la pu- li- da Joa- qui- na ——— A la pu- li- da Joa- qui- na ——— le di- ré que le di- ré ——— que nos ba- je buen vi- ní- co ——— pa- ra qui- tar- nos la sed ———'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

SE CANTAN CADA AÑO NUEVAS COPLAS, AL TENOR SIGUIENTE

María sé que te llamas,
El apellido no sé;
asómate a la ventana
y te lo preguntaré.

La reina Santa Isabel
puso los ojos en Francia,
y yo los he puesto en ti
porque te llamas Venancia.

ALBADAS DE EL MAS DE LAS MATAS (Δ3)

San Antonio Abad y San Sebastián.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar

1

Allegro

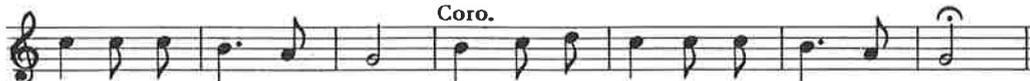
Solo.



Sí quie-res que te can-te- mos, Las al-ba- das va-len-



cia- nas, Sa- ca pri- me- ro las tor- - tas, Y des-pués



Coro.

las a- ve- lla- - nas, Y des-pués las a- ve- lla- - nas.

2

DESPEDIDA

Allegro

Solo.



A- llá va la des- pe- di- da, Que me



Coro. des- pi- do, Que me des- pi- do, **Solo.** Ro- si- ta co- lo-



Coro. ra- da, Cla- vel flo- ri- do, Cla- vel flo- ri- do..

3

Allegro

En nom-bre de Dios co- mien-zo, ————— Y de la

Vir- gen Ma- rí- a, ————— Ha- re- mos co-mo el cris- tia- no, —

— Lo pri- me- ro — se san- ti- gua, ————— Ha- re- mos

co-mo el cris- tia- no, Lo pri- me- ro — se san- ti- gua. —

— A-quí vie- nen tus co- fa- dres, ————— Con jú- bi-

loy con pla- cer, ————— A dar- te la en- ho- ra- fue- na —

— Y tam- bién el — pa- ra- bién, ————— A dar- te

la en- ho- ra- fue- na, Y tam- bién el — pa- ra- bien, —————

4 DESPEDIDA

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The tempo marking 'Allegro' is placed to the left of the first staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a dotted quarter note in the third measure. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff includes a fermata over a dotted quarter note in the first measure and another in the fourth measure. The fourth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

ALBADAS DE MONROYO (Δ2)

15 de agosto, Asunción de la Virgen.

San Roque.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

Allegro
Moderato



Los bue- nos dí- as te doy,— Los bue- nos dí- as te



doy,— Te los doy por la ven- ta-na, Que por la puerta no pue-do, Queestá



tu ma-dreasen- ta-da, Queestá tu madreasen- ta-da. Los buenos dí- as te doy.—

2

Allegro



Cuan-do vie- nes del cam-po,— Vie-nes ai- ro- sa. ———



Vie-nes co-lo- ra- di- ta ——— Co-mou- na ro- sa. ——— Cuan- do



vie- nes del cam-po,— Vie- nes ai- ro- sa, ——— Vie- nes



co- lo- ra- di- ta,— co- lo- ra- di- ta,— Co-mou- na ro- sa. ———

3

Allegro

De tu ca-saa la mí- a, Vau-na ca- de- na,

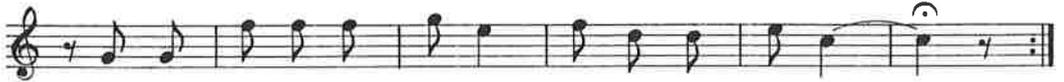
Ten- di- da por el sue- lo, De flo- res lle- na.



¿Cla- ve- les? En tu ca- sa los tie- nes Mo- ra- dos, Ver- des



y co- lo- ra- dos, Ya- zu- les, Del co- lor de las nu- bes,

¡Ca- ram- ba! Con las mu- las yel co- che, Del con- deA- ran- da,Con las mu- las yel co- che Del con- deA- ran- da. ———

ALBADAS DE OLVÉS (Δ3)

19 de enero, Santos Fabián y Sebastián.

Recogidas por A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Allegreto

Se- ñor Al-cal- de pri- me- ro, _____
con li- cen- cia — del se- gun- do _____
ron- da- re- mos — es- ta no- che _____
Sin ha- cer mal — a nin- gu- no _____ Co-
géd-me las man-za- ne- ti- llas de- ba- jo del man-za- ne- tar, co-
géd-me las ya- rro- jád-me- las y vol- véd-me- las a ti- rar.

ALBADAS DE LAS PARRAS DE CASTELLOTE y LÚCO DE BORDÓN (Δ1)

San Antonio Abad y San Sebastián.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

**Allegro
moderato**

Por en- ci- ma en- ci- ma de_u- nos } ro- me-
ro- sa-

ros, de_u- nos } ro- me- ros, Ten- dí au- na da- ma ri- cos
les, les, ro- sa- les,

{ pa- ñue- los, ri- cos { pa- ñue- los, por en ci- ma en-
pa- ña- les, pa- ña- les,

ci- ma de_u- nos } ro- me- ros.
ro- sa- les.

ALBADAS DE TERRIENTE (Δ2)

Virgen del Rosario.

Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

Alleg.^{to}

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a tempo marking of 'Alleg.^{to}'. The vocal line consists of six staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'En me-dio el al-tar ma-yor Hay un pu-li-do guin-dal, Las ra-mas lle-gan al sue-lo Y las guin-das al al-tar, Y las guin-das al al-tar.' The fourth staff of the vocal line is followed by a section of music for the dulzaina, indicated by the text 'Dulzaina sola.' above the staff. This section consists of two staves of music. The final staff of the score ends with a double bar line.

En me-dio el al-tar ma-yor Hay
un pu-li-do guin-dal, Las ra-mas lle-
-gan al sue-lo Y las guin-das al al-
tar, Y las guin-das al al-tar.
Dulzaina sola.

ALBADAS DE VALDERROBLES (Δ4)

5 de febrero, Santa Águeda.

8 de mayo, Aparición de San Miguel.

15 de agosto, Asunción de la Virgen.

Recogidas por M. Arnaudás; arreglo, B. Coscollar.

1
Allegro

Se ha ca-ba-do el ro-man-ce, — De-ba-jo de tu bal-
cón, — Túe-res la flor del ro-me-ro, — Ma-rí-a, flor de A-ra-
gón. — Ma-rí-a, flor de A-ra-gón. — Se ha ca-ba-do el ro-
man-ce, — De-ba-jo de tu bal-cón. —

2
Allegro

A-rró-ja-me las na-ran-ji-tas, Por en-
ci-ma de tu ven-ta-na, A-rró-ja-me-las vi-da —
mí-a, A-rró-ja-me-las, lin-da da-ma. —

3

Allegro



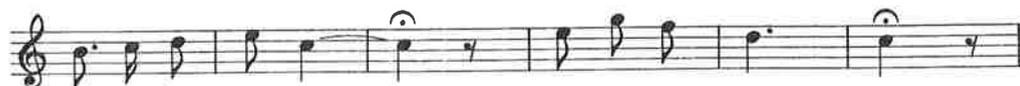
Cuan-do esta ma- da- mi- ta, re- tum- ba, tum- ba, re-



tum- bay re- tum- bi- lla, ——— Va por el mon- te, ———



Con el brí- o que lle- va, re- tum- ba, tum- ba, re- tum-



bay re- tum- bi- lla, ——— To- do lo rom- pe.

4

Allegro



Sa- le la no- via de ca- sa, Sa- le el ga-



lán y la ve, Se po- ne co- lo- ra- di- ta,



Ro- sa, ro- si- tay cla- vel.

5

Allegro



Dón- de vas, vi- da mí- a, Que yo no va- ya? ——— Al Pi-



lar que es- tá en Za- ra- go- za, Y en Ma- drid, A- to- cha, ——— Y en Va-



len-cia, la ca- ra, De mi pe- no- sa, ——— Yen Va- lencia, la ca- ra



de mi pe- no- sa. ——— AO- lo- rón, Se- vi-lla y Bor- dón, Bor-



dón de la I- ta- lia. ¿A- dón- de vas, vi- da mí- a, Que yo no va- ya? —



—— ¿A- dón- de vas, vi- da mí- a, Que yo no va- ya? ———



6 Allegro

Es- ta por- taes de ca- rras- ca, Yes- taatra es de no-



gué; Ya no can- ta- rém au- ba- des, Que no si- gue t'añ — que vé.

Traducción castellana de la precedente copla:

Esta puerta es de carrasca
y esta otra es de nogal;
Ya no cantaremos albadas,
Que no sea el año que viene.

7

Allegro



Joa-qui-ni- to, Joa-qui- ni- to, Y ¿Quién te en-joa-qui- ni-



to? — De joa-qui- ne- ros, Joa- qui- nes, Y el Joa- qui-



ni- to soy yo. —

8

Allegro



A-llá arri-ba, arri- ba, Jue- gan a las ar- mas,



Las a- ra- go- ne- sas, Y las va- len- cia- nas: Las que me- jor las



jue- gan, Son las ca- ta- la- nas, Que co- gen los mem- bri- llos, Pe-



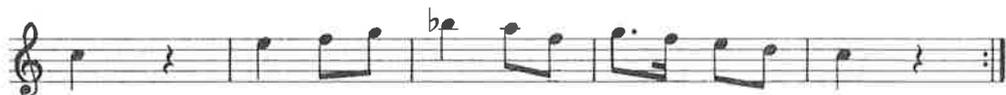
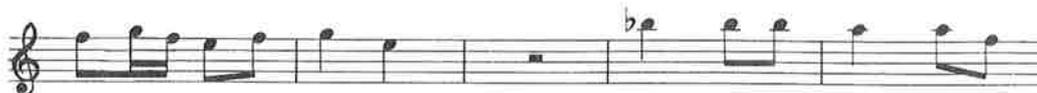
pi- tas y man- za- nas, Que co- gen los mem- bri- llos, Pe-



pi- tas y man- za- nas. —

ALBADAS DE VILLARLUENGO (Δ3)

Recogidas de N. Vallés por B. Coscollar.
Arreglo, B. Coscollar.



ROSARIERA, LA CAÑADA DE VERICH (Δ2)

12 de octubre, Virgen del Pilar.

Recogidas de N. Vallés por B. Coscollar.

Arreglo, B. Coscollar.

Lento

El Ro-sa-rio de la ma-dru-ga-da de la ma-dru-
que los ri-cos es-tán en la ca-ma es-tán en la
ga-da es pa-ra los po-bres que no tie-nen
ca-ma pa que la se-re-na no les ha-ga
pan
mal no les ha-ga ma- - - al.

El Rosario de la madrugada
de la madrugada
es para los pobres
que no tienen pan;
que los ricos están en la cama
están en la cama
pa que la serena
no les haga mal. (bis)

BAILES Y DANCES



Comparsa antigua de Zaragoza, por las calles, con el dulzainero José Marcuello

BAILES Y DANCES

En esta sección, de contenido un tanto irregular, se encuentran bailes y mudanzas de diversas comarcas aragonesas. Aparecen piezas del Alto Aragón que, aún a sabiendas de que muchas de ellas se interpretaban con gaita de fuelle, he creído conveniente adaptarlas para la dulzaina con la sana intención de que puedan ser divulgadas y conocidas. Entre las más popularizadas se encuentran el *Chinchechele*, el *Cadril*, la *Chinchana*, el *Tin, tan*, o el *Baile de Mayordomos* o *Ball de Marradetes* que, en su mayoría son fruto del trabajo realizado por don Gregorio Garcés a lo largo de años de intensa dedicación. Otras menos conocidas como el *Ball Pla*, los *Boleros* de Ballobar o la *Habanera* y la *Habanera* y la *Mazurca* de Gurrea de Gállego, han sido rescatadas del *Cancionero de la Provincia de Huesca*, del mismo autor, cuya publicación sigue incomprensiblemente congelada desde hace muchos años. Otras se han podido transcribir gracias al interés de Josefina Loste y los miembros del grupo de San Xuan de Plan con los que tuve la inmensa suerte de participar en alguna de sus actuaciones; Josefina, Ramón, el señor *Mingo* y el resto de las mujeres que han hecho posible este milagro de vestidos, danzas y músicas gozarán siempre de mi respeto, cariño y admiración.

El mencionado *Baile de Mayordomos* en la *Bal' de Xistau* o *Ball de Marradetes* en la *Bal de Benás* tiene una relevancia especial ya que como *Himno de Riego* llegó a ser Himno Nacional durante la República. Su paternidad, disputada arduosamente desde el sur de Francia hasta Galicia, hace a esta pieza merecedora de un profundo estudio que aclare definitivamente sus orígenes. La *Chinchana* de Campo, en su segunda parte, incluye una de las pocas melodías que se encuentran presentes en toda la extensión geográfica peninsular; para los musicólogos, la antigüedad de un tema guarda relación directa con la extensión geográfica del mismo. De los *Villanos* hay muestras abundantes en todo Aragón.

En los *Gigantes y Cabezudos*, el carácter de baile está muy relegado en la actualidad a pesar de que hay documentos cinematográficos que demuestran su vigencia a primeros de siglo. El poder de convocatoria de la *Comparsa* es tal, que puede afirmarse que se trata del acto más multitudinario de las Fiestas del Pilar de Zaragoza. Los intentos de algunos sectores de opinión de sustituir a los gaiteros por una banda de música, serían considerados como una ofensa imperdonable en otros lugares —como Pamplona o Tudela— en los que, por conocimiento y por respeto, han sabido conservar hasta nuestros días una tradición secular; para ser *Gigantes*, no es preciso que seamos *Cabezudos*, por mucho que diga la copla.

Entre los *Bailables* es preciso destacar la antigüedad de los dos *Boleros* de Ballobar que, a pesar de ser bailados exclusivamente por hombres, fueron recordados para su transcripción por

dos venerables ancianas del lugar. La *Mazurca* de Esterciel se tocaba con ritmo binario, ya que se utilizaba como pasacalles, por lo que se precisó de un detallado estudio para recuperar su carácter original.

El título de *Geringosa* parece provenir de las *Gerigonzas* que, al igual que *Villanos*, *Jácaras* y otros bailes del siglo xvii, nos sitúan en las melodías populares que inspiraron las *Piezas para Guitarra* del calandrino Gaspar Sanz. *El Ball del Poll* habla por sí solo del premio que recibía el que mejor ejecutara este baile; en algunos pueblos, el ganador podía entregarlo a la moza que fuera más de su agrado y, a cambio, esta sería su pareja durante la Fiesta. Los *Roldes* son bailes de rueda muy popularizados; la música era generalmente una jota.

En lo referente a los *Dances*, sólo aparecen seleccionadas algunas *mudanzas* dado que no se ha pretendido, por las características de la presente obra, agotar un tema sobre el que han estudiado en profundidad Ricardo del Arco y Arcadio de Larrea. Remito al lector al *Apéndice 3*.



Grupo de Las Parras de Castellote con Camilo y Juan José Sancho durante un viaje a Teruel en 1952



Dance de Villarluengo: Camilo Ronzano y José Trullenque, *el Roso*, en 1957

BALL DEL POLL (Δ3)

Recogido en Aguaviva, de Juan Francisco Millán, Clarí.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

1 II FIN

Repetir muchas veces.

LA GERINGOSA (Δ2)

Recogida en Albalate del Arzobispo.

Transcripción, M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

Allegro



D.C.

MAZURCA (Δ2)

Recogida en Albarracín.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

The image displays a musical score for a Mazurca in 3/4 time, arranged in seven staves. The notation is in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with a measure containing a dotted quarter note. The fourth staff includes a measure with a dotted quarter note and a quarter rest, followed by eighth notes. The fifth staff continues with eighth and sixteenth notes. The sixth staff features a measure with a dotted quarter note and a quarter rest, followed by eighth notes. The seventh staff concludes the piece with a final measure containing a dotted quarter note and a quarter rest, followed by a double bar line.

PROCESION (Δ3)

Recogida en Alcalá de Moncayo.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Andante

Al %

BOLERO I ($\Delta 3$)

Recogido en Ballobar (1957), de María Miró, de 82 años.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above a bracket. The score concludes with a double bar line and repeat signs, with first and second endings labeled 'I' and 'II' respectively.

BOLERO II (Δ3)

Recogido en Ballobar (1957), de Cipriana Urrea, de 72 años.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. It is marked 'Allegro'. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest. The second staff continues with quarter notes C5, B4, A4, and G4, followed by a quarter rest. The third staff continues with quarter notes F#4, E4, D4, and C4, followed by a quarter rest. The fourth staff concludes with quarter notes B3, A3, G3, and F#3, followed by a quarter rest.

EL ARRASTRAT ($\Delta 3$)

Recogido en Benabarre.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Pausado

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A repeat sign follows, leading to a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. The bottom staff is in bass clef and mirrors the melody of the top staff, starting with a whole rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. It also contains a repeat sign and the same eighth-note sequence as the top staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. It then repeats the eighth-note sequence: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. The bottom staff continues the bass line, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by the eighth-note sequence: G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3. A first ending bracket labeled 'I' spans the final two measures of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by the eighth-note sequence: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. The bottom staff continues the bass line, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by the eighth-note sequence: G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3. A second ending bracket labeled 'II' spans the final two measures of the system.

D. C
repetir varias
veces

BALL DE LA GAITA (Δ2)

Recogido en Bielsa.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in a single treble clef and 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and a 3/8 time signature. The third staff continues the melody with some phrasing slurs. The fourth staff concludes the piece with a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures, which end with a double bar line.

CADRIL (Δ3)

Recogido en Bielsa.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Musical notation for the Allegro section, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The piece is marked "Allegro". The notation includes a quarter rest followed by a quarter note G4, then a repeat sign. The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The piece concludes with a first ending (I) and a second ending (II).

Andante

Musical notation for the Andante section, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece is marked "Andante". The notation includes a quarter rest followed by a quarter note G4, then a repeat sign. The melody consists of quarter notes: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The piece concludes with a first ending (I) and a second ending (II).

CHINCHECLE (Δ4)

Recogido en Bielsa.

Transcripción, G. Garcés.

Andante

Vivace

The musical score is written in a single treble clef. It begins in 3/4 time with a tempo marking of 'Andante'. The first line contains the first measure. The second line starts with a repeat sign, followed by two first endings marked 'I' and 'II'. After the second ending, the tempo changes to 'Vivace' and the time signature changes to 3/8. The score continues with eight more lines of music, ending with a double bar line.

PALOTEADO (Δ3)

Recogido en Boltaña.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Allegro

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with the same rhythmic pattern as the first system, ending with a double bar line and repeat dots.

The third system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with the same rhythmic pattern as the first system, ending with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with the same rhythmic pattern as the first system, ending with a double bar line and repeat dots.

D. C.

D. C.

BAILE DE LA GAITA ($\Delta 3$)

Recogido en Bujaraloz.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

D. C.

LA CHINCHANA (Δ3)

Recogida en Campo.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Presto

I II FIN

al 3/4 hasta FIN

BOLERO ($\Delta 4$)

Recogido en Caspe.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Allegretto

Tamboril

sigue el tamboril

Allegretto 

 A

 B

 de A a B y
salta a la
jota.

Jota 







BALL PLA (Δ3)

Recogido en Castellón de Sos.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

1ª parte ·
tiempo de
Vals



2ª parte
Andante



CONRADANZA (Δ1)

Recogida en Cetina.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Moderato

I, etc. FIN

VILLANOS (Δ3)

Recogidos en Daroca.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

1

Allegretto

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth notes with slurs. The second staff features a first ending (I) and a second ending (II) with repeat signs, and includes a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various triplet markings. The fifth staff concludes with a triplet and the instruction "D. C." (Da Capo).

2

Allegretto



MAZURCA (Δ3)

Tocada como pasacalles de la *Encamisada* de Esteruel.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system includes the instruction "(al repetir)" in the piano part. The score features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes repeat signs in the third system.

System 1:
Piano: Treble clef, 3/4 time. First measure: quarter rest, eighth note triplet (G4, A4, B4), quarter note (C5), eighth note (B4), quarter note (A4). Second measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Third measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Fourth measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4).
Guitar: Bass clef, 3/4 time. First measure: whole rest. Second measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter note (B2). Third measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter note (B2). Fourth measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter note (B2).
Instruction: "(al repetir)"

System 2:
Piano: Treble clef, 3/4 time. First measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Second measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Third measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Fourth measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4).
Guitar: Bass clef, 3/4 time. First measure: eighth note triplet (G2, A2, B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2). Second measure: eighth note triplet (G2, A2, B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2). Third measure: eighth note triplet (G2, A2, B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2). Fourth measure: eighth note triplet (G2, A2, B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2).

System 3:
Piano: Treble clef, 3/4 time. First measure: quarter note (G4), quarter note (A4), quarter rest. Second measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Third measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Fourth measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4).
Guitar: Bass clef, 3/4 time. First measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter rest. Second measure: quarter rest. Third measure: quarter rest. Fourth measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter note (B2).

System 4:
Piano: Treble clef, 3/4 time. First measure: eighth note (G4), quarter note (A4), quarter rest. Second measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Third measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4). Fourth measure: eighth note (G4), quarter note (A4), eighth note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4), quarter note (A4).
Guitar: Bass clef, 3/4 time. First measure: quarter note (G2), quarter note (A2), quarter rest. Second measure: eighth note (G2), quarter note (A2), eighth note (B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2). Third measure: eighth note (G2), quarter note (A2), eighth note (B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2). Fourth measure: eighth note (G2), quarter note (A2), eighth note (B2), quarter note (C3), quarter note (B2), quarter note (A2).

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with a few notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff features a melodic line with eighth notes and accents. The lower staff contains a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation. The upper staff begins with the instruction "salto a Coda" above the first measure. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Al repetir Coda
D.C. Coda

DANZA DE LA ROSCA-BAILE CRUZADO (Δ2)

Recogido en Gistaín.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a repeat sign. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff ends with a repeat sign and the word 'al' above it.

DANCE DE GRAUS, La Culebreta (Δ3).

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

LA LLEGA DEL CRISTO, Palitroques ($\Delta 2$)

Recogida en Graus.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Lento

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It is marked 'Lento'. The melody is composed of quarter and eighth notes across three staves. The first staff contains the first five measures, the second staff contains the next five measures, and the third staff contains the final five measures, ending with a double bar line.

HABANERA (Δ3)

Recogida en Gurrea de Gállego.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



MAZURCA (Δ3)

Recogida en Gurrea de Gállego.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



DANZA DE LAS ESPADAS (Δ3)

Recogida en Huesca.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Al

BOLERO ($\Delta 2$)

Recogido en Larrés.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Tiempo
de bolero



ROLDE (Δ2)

Recogido en Mirambel.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Tiempo de jota

Al 3
y FIN

PALOTEADO ($\Delta 3$)

Recogido en Naval y Torla.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Allegro

DANCE DE NOVILLAS, 3.^a Mudanza (Δ2)

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Allegretto

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and the tempo marking 'Allegretto'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The second staff continues the melody with a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The third staff continues the melody with a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, a quarter note A0, a quarter note G0, a quarter note F0, a quarter note E0, a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The piece ends with a double bar line.

EL CALAVERA (Δ3)

Habanera popularizada.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The melody in the top staff is characterized by a series of eighth notes, while the bass line provides a steady accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music maintains the rhythmic pattern established in the first system, with a mix of eighth and sixteenth notes and rests.

The third system of musical notation continues the piece with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. A flat (b) is visible above the second measure of the top staff. The music continues with the characteristic rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation concludes the piece with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece ends with a final cadence.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with slurs indicating phrasing. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with similar eighth-note patterns and rests.

The second system continues the musical piece. It features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. Slurs are used to group notes together, and there are some rests in both staves. The overall texture is rhythmic and melodic.

The third system concludes the piece. It starts with a repeat sign (double bar line with dots) and includes the word "I" above a slur. The word "FIN" is written above the final notes of the upper staff. The lower staff ends with a final cadence, marked with a fermata and a final note.

JOTA DEL ÚLTIMO TORO (Δ3)

Popularizada.

Transcripción, R. Borobia; arreglo, B. Coscollar.

Jota

sólo la 2ª vez al repetir

I

II

First system of musical notation, consisting of two staves in G major. The upper staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a melody with some slurs and a bass line with a sharp sign indicating a key change or specific fingering.

Third system of musical notation, similar to the second, with a melody and accompaniment. The bass line again includes a sharp sign.

Fourth system of musical notation, which includes first and second endings. The first ending is marked "I" and the second "II". The text "D. C. al 3/4" is written in the middle of the system.

BAILE DE MAYORDOMOS (Δ3)

Recogido en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro' and contains two triplet markings over groups of three notes. The second staff continues the melodic line. The third staff is marked with 'FIN' above the first measure, indicating the end of the piece. The fourth and fifth staves complete the piece with a final double bar line and repeat sign.

EL CASCABILLO ($\Delta 2$)

Recogido en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Airosso

I II

3

I II

D. C.

DOMINGO DE CARNAVAL (Δ2)

Recogido en San Xuan de Plan, de Josefina Loste.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Sincopado

The musical score is written in a single system with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is characterized by syncopation, with notes often starting on the off-beat. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with a dotted quarter note in the third measure. The second staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter rest and a dotted quarter note. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes, including a dotted quarter note. The fourth staff concludes the piece with a triplet of eighth notes and a final quarter note, ending with a double bar line.

LA MAZURCA (Δ2)

Recogida en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Aire de
bailable

Musical score for "LA MAZURCA (Δ2)". The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is labeled "Aire de bailable". The second staff contains the first measure of the piece. The third staff contains the second measure, with first and second endings marked "I" and "II" respectively. The fourth staff contains the third measure, ending with a double bar line and the text "y FIN".

LA PASAVILLA ($\Delta 2$)

Recogida en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains a repeat sign followed by six measures of music. The second staff continues with six more measures. The third staff continues with six measures, ending with a double bar line and repeat sign. Above the final two measures of the third staff are first and second endings, labeled 'I' and 'II' respectively.

POLCA BIBÍ (Δ3)

Recogida en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Movido

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a first ending bracket over the final two measures, marked with a '1'. The fourth staff begins with a second ending bracket marked with a 'II'. The fifth staff concludes the piece with a first ending bracket marked with a '1' and a second ending bracket marked with a 'II', followed by the instruction 'D. C.' (Da Capo).

EL TIN, TAN ($\Delta 3$)

Recogido en San Xuan de Plan.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Pausado

Picado y crescendo

I II

EL TÍNTEMELE (Δ1)

Recogido en San Xuan de Plan.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

y última

EL CICUTÁN ($\Delta 2$)

Recogido en Serveto, de *el Tejedor*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Ritmo
saltarín



D. C. varias veces

JOTA DE RONDA (Δ3)

Recogida en Serveto, de *el Tejedor*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



This page of musical notation consists of eight staves, all in the key of G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like *f* and *fz*. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff features a repeat sign. The third staff also includes a repeat sign. The fourth staff has a dynamic marking of *fz*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff has a dynamic marking of *fz*. The seventh staff has a dynamic marking of *fz*. The eighth staff has a dynamic marking of *fz* and a first ending bracket.

The image displays seven staves of musical notation in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. The first staff begins with a second ending bracket labeled 'II' and contains several triplet markings. The second staff continues with more triplet markings. The third staff features a repeat sign. The fourth staff includes first and second ending brackets labeled 'I' and 'II'. The fifth staff contains a fermata over a note. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff concludes with first and second ending brackets labeled 'I' and 'II', and a fermata over the final note.

POLCA PIQUÉ ($\Delta 2$)

Recogida en Serveto, de *el Tejedor*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



EL TIN, TAN (Δ2)

Recogido en Serveto de *el Tejedor* .
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

FIN

D. C. al

DANCE DE TAÛSTE, Espadas (Δ3)

Transcripción, A. Mingote; arreglo, Maestro Royo.

1^a
Parte

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a repeat sign with first and second endings. The third staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The fourth staff features a repeat sign with first and second endings. The fifth staff concludes the piece with a final cadence and a double bar line.

2^a
Parte

The musical score consists of five staves of music, all written in treble clef and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and continues with eighth and sixteenth notes. The second staff features a similar melodic line with a repeat sign at the end. The third staff continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The fourth staff includes a repeat sign and a double bar line. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

REPATÁN-PALOTEADO (Δ3)

Recogido en Torla.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Con garbo

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction 'Con garbo' and contains a melodic line with a repeat sign and several slurred eighth-note patterns. The second staff continues the melody with a first ending bracket labeled 'I'. The third staff starts with a second ending bracket labeled 'II' and includes a repeat sign. The fourth staff concludes the piece with a first ending bracket labeled 'I', a second ending bracket labeled 'II', and ends with the initials 'D. C.'.

MUDANZAS DEL DANCE DE VERA DE MONCAYO (Δ3)

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

1

Tiempo
de Vals

3

3

3

3

3

3

3

Al ∞

2

Moderato

Musical score for Moderato, measures 1-12. The piece is in 3/4 time. The notation consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth staff concludes the phrase with a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece ends with a double bar line.

3

Andante

Musical score for Andante, measures 1-12. The piece is in 2/4 time. The notation consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth staff concludes the phrase with a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece ends with a double bar line. The word "FIN" is written above the second staff. The word "Al" is written below the fifth staff, followed by a symbol resembling a stylized 'S' or a similar character.

MARCHA DE GIGANTES y BAILE DE CABEZUDOS (Δ3)

Recogidos en Zaragoza.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

1 MARCHA DE LOS GIGANTES

Andante

Tambor

sigue igual

Sigue el tambor

2 BAILE

Allegro

Musical score for "2 BAILE" in 3/4 time, marked Allegro. The piece consists of three staves of music. The first staff contains six measures of eighth-note triplets. The second staff contains six measures, with the first two being quarter notes and the last four being eighth-note triplets. The third staff contains two measures of quarter notes.

3 MARCHA

Andante

Musical score for "3 MARCHA" in 2/4 time, marked Andante. The piece consists of three staves of music. The first staff contains six measures, with the first two being quarter notes and the last four being eighth-note triplets. The second staff contains six measures, with the first two being quarter notes and the last four being eighth-note triplets. The third staff contains two measures, with the first being a quarter note and the second being a quarter note with a fermata. The word "CODA" is written above the second measure of the third staff.

4 BAILE DE LOS CABEZUDOS

Allegro

Tambor

sigue igual

CODA

TOQUES DE DULZAINA
Y REPERTORIO DE DULZAINEROS



Basilio Carbí, tío *Basilio*, de la Fresneda (1883-1962).

REPERTORIO DE DULZAINEROS

Antes de pasar al *Repertorio* he creído oportuno ordenar, en la medida de lo posible, datos y apuntes referentes a los pocos dulzaineros que, gracias a la colaboración de diversas personas, se han podido rescatar del olvido. La información está muy sesgada y, en algunos casos, sólo nos ha permitido conocer nombre y apodo.

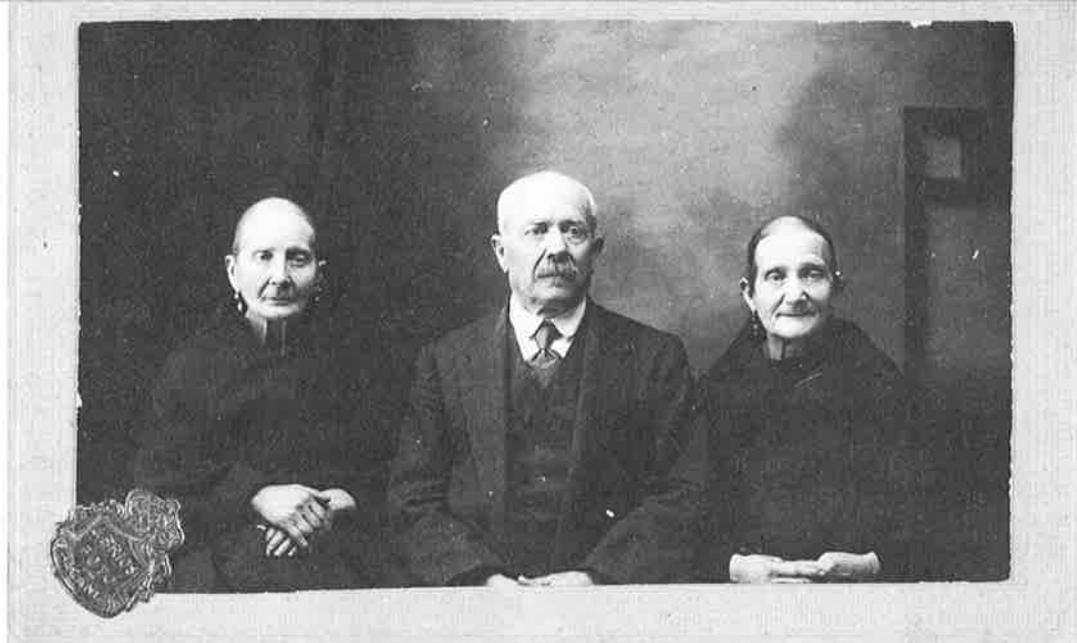
JULIÁN ANDOLZ MORA, TÍO TIESO, de Alcañiz (1844-1917)

JOAQUÍN ANDOLZ BARDAVÍO, hijo, TÍO TIESO, de Alcañiz (1870-1956)

Julián Andolz, padre, tocó por la comarca de Alcañiz la segunda mitad del siglo pasado. Carpintero de profesión, es muy probable que se hiciera él mismo las dos dulzainas a las que da nombre. Temperamental e intransigente fue apodado *el Tieso*. Para unos, el apodo le venía de su *pose* a la hora de tocar, no exenta de amor propio y talante altivo; para otros, se debía a las secuelas de una herida en el dedo meñique que él mismo curó con una pócima a base de barro y ungüentos logrando salvar un dedo que los médicos daban por perdido; su osadía casi le cuesta la mano, sin embargo, cicatrizó el proceso y el dedo meñique —supongo que el de la mano izquierda— quedó para siempre *tieso*.

Gustaba llevar consigo al mismo nieto para que le acompañara con el tambor, pero si el *desgraciado* se equivocaba, le pisaba con tal ensañamiento que al pequeño, sin perder el ritmo, le caían las lágrimas sobre el parche del tambor. Carlista radical, al anoecer se le oía interpretar con aire burlesco los himnos liberales, y para algunos, esta actitud fue la causante de su misteriosa herida. Haciendo honor a su apodo, después de actuar en las fiestas de Torrecilla de Alcañiz, apostó a que subiría a la Virgen de los Pueyos sin dejar de tocar, y ganó. De su repertorio sólo ha llegado hasta nosotros el espléndido *Bolero*, la *Habanera* y el *Pasodoble* con el que termina el *Reinau* de Villarluengo; lamentablemente escaso, pero suficiente para darnos una idea de su buen gusto musical.

Joaquín, su hijo, continúa la tradición y el apodo paternos. Persona mucho menos controvertida, recordaba que las dos gaitas de su padre fueron lo único que le dejó como herencia.



Julián Andolz, *tío Tieso*, de Alcañiz. Foto: J. Brios, Alcañiz



Joaquín Andolz, *tío Tieso* (hijo), de Alcañiz. Foto: Atenas

JOSÉ SANCHO, TÍO BARTOLO y TÍO MOSTACHONERO de Las Parras de Castellote (1882-1941)

Con gran facilidad para la música, si quiso aprender a tocar la gaita tuvo que acompañar durante seis meses a un gaitero de Zorita del Maestrazgo —*el Abuelo*— con el que anduvo pidiendo limosna de pueblo en pueblo. También destacaba por su *alzapúa* con el laúd que haría exclamar al *tío Manolín* de Aguaviva: «la mano te robaría, gaitero». El *tío Cristóbal* sería su primer *tamborinero* hasta que su hijo, Juan José Sancho, lo pudo acompañar. La Guerra Civil le obligó a buscar a José Trullenque, *tío Roso*, con el que haría sus últimos desplazamientos. Un hecho decisivo fue su paso por el Ministerio de la Guerra donde se encontró con un dulzainero, probablemente segoviano, que le dijo: «si quieres aprender a tocar, olvida todo lo que sabes»; a él le compró una dulzaina en 1902, que ya era vieja, y con ella comenzó a amenizar los bailes de oficiales. Este encuentro es crucial dado que, a su regreso, sería imitado por otros gaiteros mejorando notablemente la técnica de interpretación.



José Sancho, *tío Bartolo*, *tío Mostachonero*,
acompañado por su hijo, Juan José,
en Las Parras de Castellote, año 1930



Las Parras de Castellote, casa natural de José Sancho,
tío Bartolo, *tío Mostachonero*. Foto: B. Coscollar

El mote de *mostachero* le venía dado porque, al igual que sus padres, se dedicaba a fabricar *mostachones*, una de las excelencias de la pastelería tradicional de la comarca. En 1929 participa, junto con el grupo de La Codoñera, en la Exposición Internacional de Barcelona; un cura, hijo de dicho pueblo y organista, le enseñó un bolero, un fandango y una jofa que no sólo sería bailada por el grupo, sino que también en Barcelona las interpretarían con órgano y dulzaina; parece que fueron temas del Padre Soler. Persona cabal y discreta, era más partidario del entendimiento que de la disputa, sin embargo siempre supo guardar su sitio. Reservaba siempre un pasodoble para tocarlo exclusivamente *al alzar a Dios*, al hacerlo, el cura de la Cuba los increpó diciendo: «¡gaiteros, qué es eso de tocar bailables en la iglesia!»; ofendido, abandonó el templo, pero la siguieron los vecinos y el cura se quedó con la palabra en la boca. Siempre eligió ir a tocar a las fiestas de Zorita —en La Balma— sobre cualquier otro compromiso, y la coincidencia de las fechas le impidió tocar en Alcañiz; según dice su hijo, lo hacía por respeto a la memoria de *el Abuelo*, su primer maestro. Como suya he podido recoger de Camilo Ronzano la *Jota de la Dulzaina*, auténtica joya en su género por la originalidad de sus cadencias y su estructura rítmica.

CAMILO RONZANO, CAMILO, de Las Parras de Castellote (nació 1913)

Comienza a tocar a los 14 años sin que pudiera encontrar a nadie que le enseñara. Según parece, José Sancho no sólo se negó a ser su maestro, sino que pagó a otro gaitero más de lo que podía pagarle Camilo para impedir que le enseñara. Esta conducta, en la que se adivina un cierto temor a la competencia dentro del mismo pueblo, dificultaría las relaciones entre ambos. Empezó a tocar con un *tamborinero* del Mas de las Matas, pero después lo acompañaría el hijo de Francisco Espada, *tío Ciacero*, de Santolea. Persona de una extraordinaria bondad y educación, por sus ideas políticas fue recluido unos años a lo largo de los que pudo aprender solfeo y mejorar su técnica interpretativa; como consecuencia de este período de su vida, arrastró durante un tiempo ciertos problemas respiratorios que limitaron sus facultades. Volvió a Las Parras con la imposición expresa de no salir del pueblo; en estas condiciones, sin patrimonio ni trabajo, era imposible sobrevivir. Fue entonces cuando Juan José Sancho, una vez muerto su padre, se ofreció a responder por él delante del alcalde, teniéndolo que acompañar en sus desplazamientos. A partir de aquí, rápidamente se hizo con la parroquia de *el tío Bartolo*, con cuyo hijo fue recorriendo los pueblos de la comarca.

En cierta ocasión, antes de la misa, el cura de La Todolella sentenció: «pa asunto de baile... ¡ni una pitada!»; los mozos, haciendo gala de una cierta insolencia, no sólo bailaron, sino que lo hicieron *agarraus*; el mayoral se excusó con el cura: «mire que a pesar de tocar jotas las bailan *agarraus*»; el cura: «pues, ve a parar el baile»; el mayoral, subido de tono: «pues si quiere parar el baile, vaya usted»; ni que decir tiene que el cura dio por zanjado el asunto, por el momento. A la hora de la misa, los gaiteros no pudieron tocar dentro de la iglesia por orden expresa del *mosén* que no se avino a razones. Sancho, dado el carácter y especial situación de Camilo, terció en el asunto y preparó las cosas para marchar mientras murmuraba entre dientes: «ahora, jódete y da la vuelta con esquillas», porque sabía que el cura no tendría músicos para la *Llega de la Estola*. Al percatarse el párroco de que se quedaba sin colecta para el Santo —y él era su depositario—, acudió presto a Sancho para impedir su marcha: «en otro pueblo nos dan 500 pese-

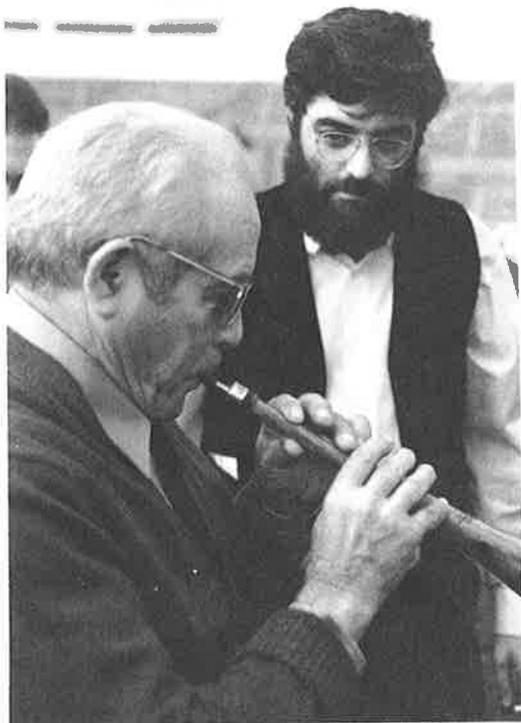


Camilo Ronzano y José Trullenque, *el Roso*, en Zaragoza, mayo de 1953. Foto: Arroyo

tas, si iguala la oferta nos quedamos, si no... ¡nos vamos!», le replicó el *tamborinero*, echándose un farol. La cantidad era exorbitante, pero ante las perspectivas el reverendo no tuvo más remedio que aceptar a regañadientes.

Por encontrarse enfermo, un año Camilo tuvo que ser sustituido en la fiesta de Palanques; Sancho, al ver a los chavales que le salían a recibir preguntó: «¿esperáis al gaitero?, pues aquí llega la mitad de la orquesta, si no viene la otra mitad yo la haré entera». Con Sancho fue a Madrid donde bailaron *el Pilé* —música del *Dance* de Villarluengo— con el grupo de Las Parras de Castellote.

Pero quien más acompañó a Camilo fue José Trullenque Gil, *tío Roso*, de Las Parras quien, como era frecuente, nunca tuvo tambor, ya que el tambor siempre era propiedad del gaitero. Con *el Roso* fueron a Zaragoza en 1955 acompañando al grupo de Castellote; también estuvieron en Valencia, Barcelona y Madrid. Los dos viajes a esta última ciudad tuvieron como motivo, uno la primera Fiesta del Trabajo —la Demostración Sindical en el Santiago Bernabéu—, el otro, la primera Feria del Campo en la que *el Roso*, ante la falta absoluta de agua, no tuvo más remedio que



Camilo Ronzano toca con una reproducción de la dulzaina de *el Tieso*, en La Romareda, antes de participar en el homenaje que se le tributó en la IV Muestra de Folklore Aragonés.
Foto: T. Mataró



Las Parras de Castellote, casa natal de Camilo Ronzano
Foto: B. Coscollar

afeitarse con vino. En uno de estos dos viajes tocaron delante de Franco y de la emperatriz Soraya y quedaron muy dolidos cuando un general, al preguntarles de dónde eran, confundió Castellote con Castellón.

Forman parte del repertorio de Camilo, la flor y nata de las melodías que han podido recuperarse: el *Reinau* de Villarluego, *Toques de Caballerías*, *Anuncio de Fiesta*, *Dianas*, *Pasacalles de la Llega*, la *Llega*, *Jota de la Dulzaina*, *roides*, *albadas*, *mazurcas*, *polcas*, *pericones*, e incluso una *rumba*. Ha sido durante muchos años el músico de las fiestas de La Balma y de las fiestas Sexenales de Morella.

NOEL VALLÉS LABANDA, de La Cañada de Verich (nació 1923)

Nació en la Cañada de Verich, pero pasó una parte de su infancia en Francia de donde volvería en 1932, hablando francés y con una escolarización muy superior a la de sus compañeros, que le dejaría tiempo libre para desarrollar su natural ingenio. Manuel Centelles Navarro, *tío Cal*, le estimularía su afición por la música, y en concreto por la dulzaina ya que era un enamorado del *redoblante* y nunca había tocado con ningún dulzainero. Una dulzaina traída de Buenos Aires fue su primer instrumento y con ella aprendió a tocar algo parecido al *Baile del Pollo* y la *Procesión* que le enseñaba *de oído* el *tío Cal*, y a los que poco a poco iría dando un aire personal y característico. A pesar de la diferencia de edad —58 y 16 años, respectivamente— que tradicionalmente había estado a favor del gaitero, el día 19 de enero de 1940 tomaban la *alternativa* en Castelserás con *el Rodat*, *el Toque de Procesión* y algunos pasacalles. Tres años duró su azarosa vida de músico que le dio sus primeras pesetas a cambio de interminables veladas festivas. Aquí se abriría un gran paréntesis musical de 36 años de duración, que se cerraría con su participación en la *Primera Muestra de Folklore Aragónés*.

El resto está ampliamente documentado a través de los cinco discos de las *Muestras* y un álbum de reciente recopilación. Ha sucedido, junto con José Alejos, *el Pepinero*, a José Marcuello en la *Comparsa de Gigantes y Cabezudos de Zaragoza*; colaboró en la recuperación del *Dance de las Tenerías* y el *Polinario* de Fabara; ha actuado en las fiestas de San Isidro, en Madrid y en Europalia —Bruselas—, y son muchos pueblos de Aragón y Cataluña testigos de su buen hacer. Pero su labor más importante la está llevando a cabo en Alcañiz donde ha creado una Escuela de Dulzaina que asegura el futuro del instrumento. Con Noel Vallés y Camilo Ronzano, la dulzaina aragonesa ha recuperado la entidad y la identidad de sus épocas de esplendor.

VICENTE TURMO RAMI, PALLÁS, de Barasona y Graus (nació 1892)

Nacido en Barasona, desarrolló en Graus su actividad musical. Aprendió a tocar solo, con una flauta de caña; cuando ya dominaba todo el repertorio de Graus, fue al teniente de alcalde y le dijo: «ya toco todo lo que es menester, si me apoyan comprando los instrumentos, yo saldré adelante con las músicas de la fiesta»; viendo su decisión y firmeza, le autorizaron a comprar dos dulzainas, ya usadas, que provenían de Pedro Guitar, gaitero de Ciscar. Hombre afable y comunicativo, vivió unos años en Francia, viajó por infinidad de pueblos de la comarca llegando incluso a Caserrás y Albelda. Interpretó el *Dance* de Graus, la *Mojiganga*, las *Albadas* y algunos bailables como el *Vals* francés que aparece en el repertorio.

FRANCISCO ESPADA, *TIO CIACERO*, de Santolea

Más famoso como bailarador que como gaitero y músico, hizo pareja con las mejores bailadoras de la comarca, llegando a bailar delante de Alfonso XIII, en la Exposición Internacional de Barcelona. Tocaba la gaita del *tío Riquino*, también de Santolea. De él se conoce un *Vals-Jota* semejante a la *Jota de la Dulzaina* de J. Sancho.

JOSÉ SORRIBES, de Santolea

Discípulo del *tío Ciacero*, cuya gaita, ya mencionada, heredó. Sin alcanzar el éxito de Camilo, hizo pareja con algún que otro tamborilero y recorrió numerosos pueblos de la comarca hasta que emigró a Cataluña. Repertorio: *Pasodoble* y *Encamisada*.

JOSÉ MARCUELLO, de Albalate del Arzobispo

Repertorio: *Pasodoble*, *Roque de Procesión*, *Corridas*, *Vuelta de Romería* y *Pasacalles*.

BENITO PÉREZ, de Fonfría

Su dulzaina se encuentra en el *Museu de la Música* de Barcelona, y es un hermoso ejemplo de artesanía popular.



Teresa Salvo, Francisco Espada, *tío Tieso* y su hija, acompañados por Julián y Joaquín Andolz, *Tiesos*, de Alcañiz. Foto cedida por A. Cester



José Trullenque, *el Roso* —redoblante—, José Sorribes, *el Conesa* —clarinete— y Antonio de Abenfigo —acordeón diatónica, también llamada «mele-saca»

JORGE TENA, *TIO SALAO* de Urrea de Gaén

Tocó durante muchos años el *Dance* de Híjar y el de su pueblo natal, al igual que albasas, jotas y bailables.

SIMEÓN PÉREZ VIZCARRA, de Terriente

Iba a tocar con los Gigantes y las procesiones de Teruel.

BENITO PUJALA, de Villar de los Navarros

Tocaba una dulzaina de seis agujeros. Aprendió de *Manuel* en Santa Cruz de Nogueras con el que formó pareja durante unos años.

ANTONIO PUJALA LÁZARO, de Villar de los Navarros

Hijo de Benijo Pujala, fue redoblante con su padre. Sale en 1917 hasta los años 50. Repertorio: *Toque de procesión* y bailables.

MANUEL, de Santa Cruz de Nogueras
GAITEROS DE CASERRÁS

Acudieron durante muchos años a las fiestas de Graus y por toda la comarca. De ellos es la foto más antigua que se conserva de gaiteros —1910—; estaba formado el grupo por gaita de bot, dulzaina y clarín.

GAITEROS DE LA HOZ DE LA VIEJA

GAITEROS DE VALDECONEJOS

BASILIO CARBÍ, TÍO BASILIO, de La Fresneda (1883-1962)

TÍO BARTOLET, de La Fresneda

TÍO PIJAITO, de Las Parras de Castellote

TÍO MADRILLA, de Caspe

ANTONIO BARGALEJO, GAITERO DE SANTOLARIA, de Santolaria

EL BELCHITANO, de Belchite

EL COJO CHUPERO, de Herrera de los Navarros

CASIMIRO ANADÓN, TÍO CARAMBA, de Cutanda

TÍO TARDANO, de Las Parras de Castellote

TÍO ZARZUELA

GAITEROS DE TORRALBILLA

DULZAINEROS DE CALATAYUD

GAITEROS DE LUMPIAQUE

TÍO GARITAS, padre, de Mas de las Matas

EL MASINO, de Las Parras de Castellote

TÍO ANTONIO, de Monroyo

FRANCISCO MOLINOS, de Castelserás

JOSÉ JIMÉNEZ, EL GATO, de Albarracín

GAITERO DE TRAMACASTILLA

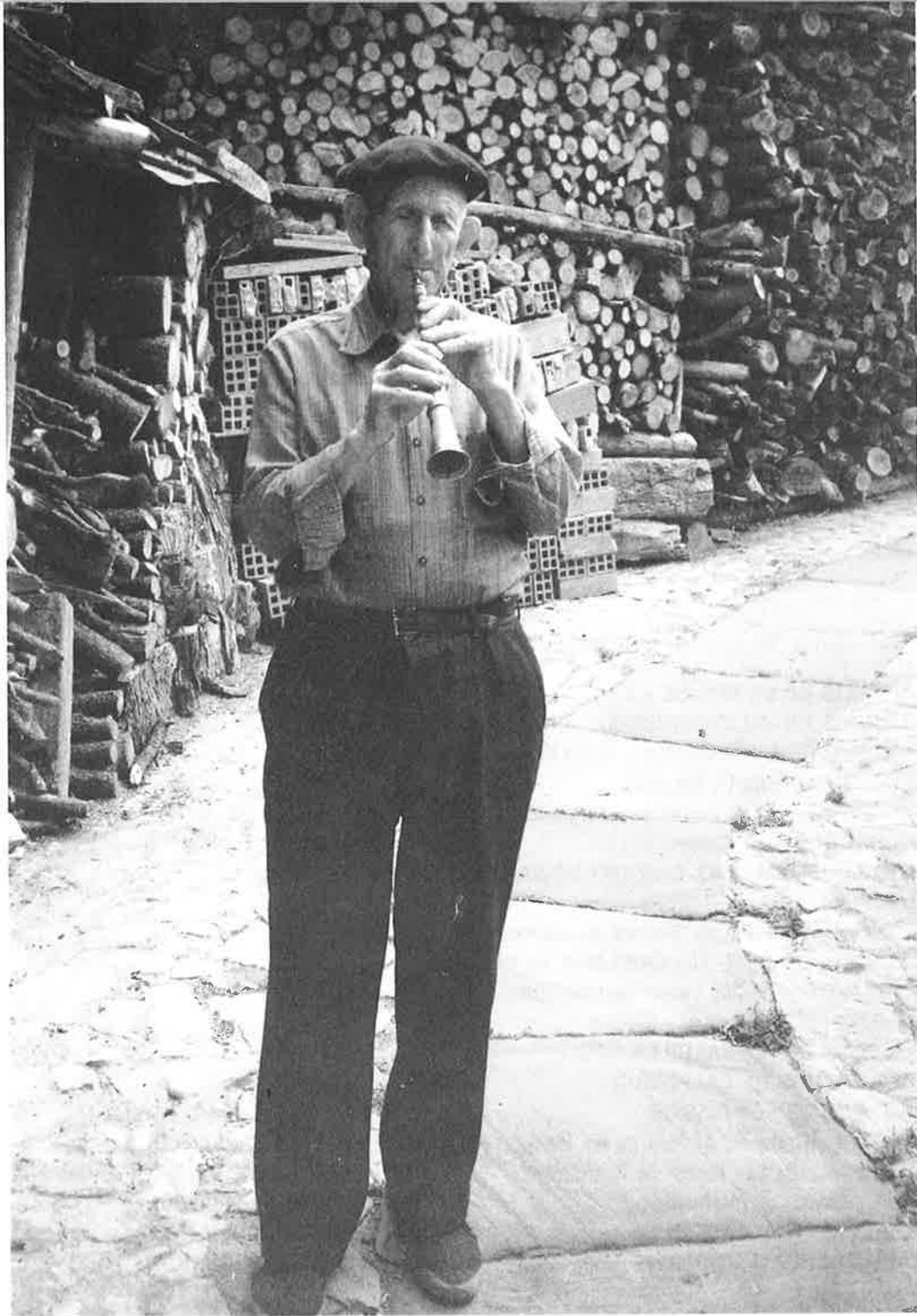
GAITEROS DE TORRIJO DEL CAMPO

MIGUEL SERRANO MARTÍN, de Cutanda

PEDRO GUITAR, de Ciscar

GAITEROS DE CALADRONS

GAITEROS DE TABUENCA



José Jiménez, *el Gato*, de Albarracín, 86 años en 1986. Foto: A. Vergara

TAMBORINEROS

JOSÉ ALEJOS SALVO, *EL PEPINERO*, de Alcañiz (nació 1916)

Su vida gira en torno al tambor y la Semana Santa del Bajo Aragón. Ha fabricado cientos de tambores, en una época en la que había que curtir las pieles para los parches y hacer a mano todos los procesos de fabricación. Destacan sus excelentes cualidades de sonador que ha puesto de manifiesto en las procesiones y en la Banda Municipal de Alcañiz. Ha acompañado a Noel Vallés en todos sus desplazamientos y grabaciones con el nombre de *Dulzaineros de Alcañiz*, y ha cambiado bajo su supervisión el estilo *procesional* por el de *redoblante* de dulzainero. El alias le viene de los excelentes pepinos que cosechaba uno de sus antepasados.

MANUEL CENTELLES SERRANO, *TÍO CAL*, de La Cañada de Verich (1882-1964)

Tras emigrar a Argentina y Francia, antes de 1932 ya estaba en Cañada y fue entonces cuando conoció a Noel, como ya he referido. El alias le viene de una *muletilla* que según dicen adquirió en Francia: «cal fer...», «cal que...». Le gustaba tanto tocar el tambor que hacía desfilar a los chavales mientras decía: «cal fer ram, pataplán...». Pasados los años, cuando se enteró de su apodo, no veía la relación con su persona, y pasó de la indignación al desconcierto: «cal saber per qué...».

ACEROLLÓN, de Caspe

JOSÉ TRULLENQUE GIL, *EL ROSO*, de las Parras de Castellote

JUAN JOSÉ SANCHO, de Las Parras de Castellote

RAMÓN RONZANO MORELLÓ, de Zorita del Maestrazgo

***TÍO GARITAS*, hijo, de el Mas de las Matas**

VICENTE TORELLÓ, acompañó a Camilo



Toque de Procesión: Camilo Ronzano y José Trullenque, *el Roso*. Fiestas de San Mateo de 1947

BAILE DE SAN ROQUE, de Calamocha (Δ2)

Transcripción y arreglo, A. Vergara.

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes. The second staff includes repeat signs and first/second endings. The third staff contains a complex rhythmic passage with sixteenth notes and a 3/4 time signature change. The fourth and fifth staves continue with a melodic line of quarter and eighth notes. The sixth staff concludes with a double bar line and the instruction 'd.c.'.

PASACALLES (Δ4)

Recogido en Gurrea de Gállego.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The first staff contains the first two measures, followed by a repeat sign. The second staff continues with measures 3-4. The third staff contains measures 5-6. The fourth staff contains measures 7-8. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, including a fermata and a double bar line.

PASACALLES (Δ3)

Recogido en Gurrea de Gállego.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

I II

Al ♩

PASACALLES-DANZA (Δ3)

Recogido en Gurrea de Gállego.

Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

Allegro.

The musical score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro.' The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A repeat sign with a double bar line and a sharp sign (Δ) is placed at the end of the first staff. The second staff continues the melody. The third staff features a dotted quarter note. The fourth staff includes a double bar line with repeat dots and a sharp sign (Δ). The fifth staff contains a sixteenth-note triplet. The sixth staff continues the rhythmic pattern. The seventh staff concludes with a double bar line and the text 'Al Δ'.

RONDA DE SAN PEDRO, de Mora de Rubielos ($\Delta 2$)

Recogido por Paco Burillo; transcripción y arreglo, A. Vergara.

1

2

3

4

BAILE DE SAN ROQUE, de Cutanda ($\Delta 2$)

Repertorio Casimiro Anadón, tío Caramba, y Miguel Serrano.
Transcripción y arreglo, R. Serrano.

Allegro

The musical score is written in a single system with nine staves. It begins in 2/4 time with a treble clef. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff contains the initial melody. The second staff continues the melody with a repeat sign. The third staff continues the melody. The fourth staff features a key signature change to three flats (B-flat major) and a time signature change to 3/8. The fifth staff continues the melody in 3/8 time. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody and ends with a first ending bracket labeled 'I'. The ninth staff begins with a second ending bracket labeled 'II' and concludes the piece.

CHOTIS DEL TÍO CARAMBA (Δ2)

Repertorio Casimiro Anadón, tío Caramba, y Miguel Serrano.
Transcripción y arreglo, R. Serrano.

Allegro
Molto

The musical score is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It begins with a repeat sign. The tempo markings 'Allegro' and 'Molto' are positioned to the left of the first measure. The score consists of eight lines of music, each containing several measures of notes, rests, and accidentals. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as various rests and dynamic markings.



TOQUE DE PROCESIÓN (Δ3)

Repertorio Casimiro Anadón, tío *Caramba*, y Miguel Serrano.
Transcripción y arreglo, R. Serrano.

Solemne

D.C.

TONADAS DEL GAITERO DE TORRALBILLA ($\Delta 5$)

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Musical score for the first system of 'Tonadas del Gaitero de Torralbilla'. It consists of four staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Allegro

Musical score for the second system of 'Tonadas del Gaitero de Torralbilla'. It consists of four staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

CORRIDAS DE POLLOS, de Pancrudo (Δ1)

Repertorio Gaiteros de Torrijo del Campo.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.

Vivace

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second staff continues the melody with quarter notes C5, B4, A4, and G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The third staff continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4, followed by a quarter rest and a quarter note C4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

JOTA HURTADA, de Albarracín (Δ2)

Repertorio José Giménez, *el Gato*.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.

Introducción libre de expresión

Tambor

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes G2, A2, and B2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the music from the first system. The upper staff features a melody of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The lower staff continues the bass line with quarter notes G2, A2, and B2. The system ends with a double bar line.

LAS CORRIDAS (Δ2)

Repertorio José Marcuello.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

3

3

3

FIN

Volver al %

PASODOBLE DE ALBALATE (Δ3)

Repertorio J. Marcuello.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The first system of music is in 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a repeat sign and a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff has a bass clef and contains a whole rest, a repeat sign, and a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

The second system continues the melody in the upper staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff contains a whole rest, a repeat sign, and a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

The third system continues the melody in the upper staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff contains a whole rest, a repeat sign, and a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

The fourth system continues the melody in the upper staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff contains a whole rest, a repeat sign, and a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, all beamed together. The third measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter rest. The sixth measure contains a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter rest.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter rest. The third measure contains a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6, all beamed together. The sixth measure contains a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6, all beamed together.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter rest. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, all beamed together. The fourth measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5, all beamed together. The fifth measure contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6, all beamed together. The sixth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter rest. The word "FIN" is written above the final measure of the upper staff.

D. C.

TOQUE DE PROCESION (Δ3)

Repertorio J. Marcuello.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Andante

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in C major and 2/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of seven staves. The first staff contains the first four measures, starting with a triplet of eighth notes. The second staff continues with measures 5-8, featuring a quintuplet of eighth notes. The third staff contains measures 9-12, with a half note and a triplet. The fourth staff contains measures 13-16, where the key signature changes to D major (indicated by a sharp sign on the F line) and includes a quintuplet. The fifth staff contains measures 17-20, with a triplet and a repeat sign. The sixth staff contains measures 21-24, with triplets. The seventh staff contains measures 25-28, also with triplets. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



VUELTA DE ROMERIA (Δ3)

Repertorio José Marcuello.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



JOTA DE CASTELSERÁS ($\Delta 2$)

Repertorio Francisco Molinos.

Transcripción y arreglo, A. Vergara.

Allegro

The musical score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A repeat sign with first and second endings is present in the sixth staff. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN'.

FIN

D.C. hasta FIN

EL RODAT DE CASTELSERÁS (Δ3)

Repertorio Francisco Molinos.

Transcripción y arreglo, A. Vergara.

INTROD. LIBRE

The musical score consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a 6/8 time signature and contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a series of eighth notes. The second staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 6/8, and continues with eighth notes. The third staff is in 2/4 time and includes a repeat sign. The fourth staff features a 6/8 time signature, a 2/4 time signature, and a triplet of eighth notes. The fifth staff shows a 6/8 time signature and a 2/4 time signature. The sixth staff concludes with a 6/8 time signature and a triplet of eighth notes.

JOTA ($\Delta 2$)

Repertorio Simeón Pérez Vizcarra.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Tiempo
de jota

The musical score consists of seven staves of music in 3/4 time, key of D major. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and the word "FIN".

PROCESION DE LOS SANTOS MÁRTIRES, de Teruel (Δ4)

Repertorio Simeón Pérez Vizcarra.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Lento

Tambor

FIN

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign, followed by a whole rest, then a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. The final measure contains a quarter note A4, an eighth note G4, and a quarter note F#4. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It begins with a repeat sign, followed by a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. The next measure contains a whole rest, a quarter note G#3, and a whole rest. The final measure contains a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The following measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quintuplet of eighth notes: G4, A4, B4, A4, and G4. The final measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and a quintuplet of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, and E4. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It begins with a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest. The next measure contains a whole rest, a quarter note G#3, and a whole rest. The following measure contains a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest. The next measure contains a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest. The final measure contains a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a whole note G4. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It begins with a whole rest, a quarter note G3, and a whole rest. The next measure contains a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3.

al $\frac{3}{8}$ y FIN

VALS ($\Delta 2$)

Repertorio Simeón Pérez Vizcarra.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Tiempo de vals

3

3

ANUNCIO DE FIESTA (Δ5)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The tempo is marked 'Allegro'. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several technical markings: a '5' above a group of five notes in the first and second staves, and '3' above groups of three notes in the fourth, fifth, sixth, and seventh staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

DIANA (Δ5)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and triplet markings. The third staff is marked with a 'II' and a repeat sign, indicating a second ending. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff shows a change in the melodic line with more complex rhythmic figures. The sixth staff continues the piece. The seventh staff shows a change in the key signature to two flats (B-flat and E-flat). The eighth and final staff concludes the piece with a triplet of eighth notes and a fermata, followed by the word 'FIN'.

HABANERA DE EL TIESO (Δ5)

Repertorio Julián y Joaquín Andolz, tío Tieso, Camilo Ronzano, Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Con gracia

The musical score is written in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a key signature change to one flat (B-flat). The first staff starts with a triplet of eighth notes. The second staff continues with eighth and sixteenth notes. The third staff features a first ending bracket (I) and a second ending bracket (II). The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a sixteenth note with an accent. The fifth staff has a triplet of eighth notes and a quarter note with an accent. The sixth staff contains a triplet of eighth notes and a quarter note with an accent. The seventh staff features a triplet of eighth notes and a quarter note with an accent. The eighth staff concludes with a triplet of eighth notes and a quarter note with an accent.

JOTA DE LA DULZAINA (Δ5)

Repertorio José Sancho, tío Bartolo, y Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Presto

The musical score is written on seven staves in treble clef, 3/4 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Presto'. The score contains several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.



Tambor

Copla



LA LLEGA (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Tambor

I para terminar II CODA

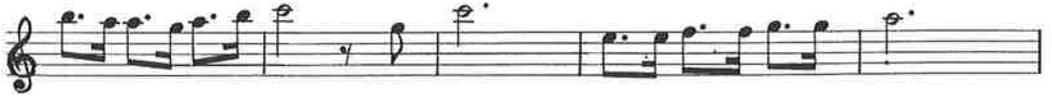
CODA FIN

MAZURCA (Δ4)

Repertorio José Sancho, tío Bartolo, y Camilo Ronzano.
Versión recogida de Juan Francisco Millán, *Clarí*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The fourth staff includes the word 'FIN' above the staff. The score concludes with a final cadence on the seventh staff.



MAZURCA I ($\Delta 4$)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The piece consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and the tempo marking. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The key signature has one sharp (F#). The score concludes with a final measure containing a fermata over a half note.



MAZURCA II (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and the tempo marking 'Allegro'. The music features a series of eighth-note patterns, often grouped in threes (trios) and marked with a '3' above the notes. The key signature has one sharp (F#). The second staff continues the melodic line with some rests and a sharp sign above a note. The third staff shows more rhythmic complexity with eighth-note groups and a triplet. The fourth staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The fifth staff continues the eighth-note patterns with some rests. The sixth staff concludes the piece with a final triplet and a double bar line.

PASACALLES DE LA LLEGA ($\Delta 4$)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written on seven staves in treble clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and a final triplet with an accent (>). The score concludes with a double bar line and the word 'FIN'.

EL REINAU DE VILLARLUENGO (Δ4)

Repertorio Julián y Joaquín Andolz, tío Tieso, y Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Baile

Tambor

The 'Baile' section consists of two staves. The upper staff is in 3/4 time and features a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff, labeled 'Tambor', provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes and rests.

Jota

etc.

The 'Jota' section begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in the upper staff, and the bass line in the lower staff features chords and eighth notes. The piece concludes with the word 'etc.'.

A single staff of music continuing the melody from the previous section.

A single staff of music continuing the melody from the previous section.

A single staff of music continuing the melody from the previous section, ending with a double bar line and repeat dots. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Pasodoble

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 2/4. The piece starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. A repeat sign follows, with the first ending marked 'I' and the second ending marked 'II'. The melody is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A five-finger fingering (5) is indicated above a sixteenth-note run in the second measure of the first ending. The piece concludes with a final double bar line.

EL ROLDE y la JOTA FINAL, de Mirambel ($\Delta 2$)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Repetir
muchas veces.

Jota

1

2

3

4

5

6

I II FIN

RUMBA (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, common time (C). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Allegro'. The piece consists of several measures of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A first ending section (I) features two measures of triplet eighth notes. This is followed by a second ending section (II) with two more measures of triplet eighth notes. The score then continues with several measures of eighth notes, leading to a section marked 'a CODA'. The final section is the CODA, which includes two measures of triplet eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb), marked 'al ♯'.

I

II

a CODA

al ♯

CODA

TOQUE DE CABALLERÍAS I, Sanantonada (Δ3)

Repertorio José Sancho, tío Bartolo, y Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Tambor

TOQUE DE CABALLERÍAS II, Sanantonada (Δ3)

Repertorio José Sancho y Camilo Ronzano.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score consists of seven staves of music in 6/8 time. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A fermata is placed over a dotted quarter note in the second staff. The fourth staff contains the word 'FIN' above the music and 'Tambor' above a drum staff with a '12' below it. The sixth staff also has 'Tambor' above the drum staff. The seventh staff features a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ENCAMISADA DE SANTOLEA (Δ2)

Repertorio J. Sorribes, Conesa.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a repeat sign, and a series of eighth and quarter notes. A repeat sign with a double bar line and a sharp symbol (♯) is placed above the staff. The second staff continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign and a sharp symbol (♯) above the staff, with the word "FIN" written above the staff. The third staff begins with a repeat sign and a double bar line, followed by a series of eighth and quarter notes. The fourth staff continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign and a double bar line, with the text "Al ♯ y FIN" written to the right of the staff.

PASODOBLE (Δ2)

Repertorio José Sorribes, Conesa.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written on six staves in treble clef with a 2/4 time signature. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The fourth staff contains the word 'FIN' above the staff. The sixth staff concludes with a double bar line and the instruction 'D. C.' (Da Capo).

POLCA (Δ3)

Repertorio José Sancho, tío Bartolo, Camilo Ronzano y José Sorribes, Conesa.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system continues this pattern with some melodic development in the right hand. The third system features a more complex rhythmic texture with sixteenth notes in the right hand. The fourth system concludes the piece with a double bar line and the word 'FIN' above the staff. The final notes are marked with accents.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The lower staff contains a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, followed by a quarter rest.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The lower staff contains a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, followed by a quarter rest.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The lower staff contains a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, followed by a quarter rest.

D. C.

ANTIGUA POLCA DE LAS CINTAS, de Graus ($\Delta 2$)

Repertorio Vicente Turmo, *Pallás*.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The second staff contains a double bar line, followed by a 3/4 time signature change, and two triplet markings over eighth notes. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

VALS FRANCÉS (Δ2)

Repertorio Vicente Turmo, *Pallás*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The third staff contains the word 'FIN' above the staff. The seventh staff ends with the marking 'D.C.' (Da Capo). The score is a single melodic line.

FIN

D.C.

BALL DE POLL (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Con garbo

The musical score is written on six staves in treble clef with a common time signature (C). The piece is characterized by a fast, rhythmic melody. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by the text 'Con garbo'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and triplets throughout the piece, indicated by the number '3' above the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

BOLERO DE ALCAÑIZ (Δ4)

Repertorio Julián y Joaquín Andolz, tío Tieso, y Noel Vallés.
Arreglo, B. Coscollar.

Allegro

Gaita

Introducción o Prevención

Tamboril

The musical score is written in 3/4 time and consists of seven staves. The first staff is for the Gaita, starting with an 'Introducción o Prevención' section. The second staff is for the Tamboril. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'FIN' marking is present at the end of the fourth staff. The tempo is marked 'Allegro'.

ENCAMISADA DE ESTERCUEL (Δ3)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

LA LLEGA

Allegro

Musical score for 'LA LLEGA' in 5/8 time. The piece is marked 'Allegro'. It consists of four staves of music. The first two staves feature a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The third staff begins with the word 'FIN' above the first measure, followed by a melodic line with dotted notes and eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

EL REINAU

Tempo
de Jota

Musical score for 'EL REINAU' in 3/4 time. The piece is marked 'Tempo de Jota'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A double bar line with a repeat sign is present. The second staff continues the melody. The third staff concludes the piece with a final cadence, marked with a '1' above the final measure.

II Para terminar - CODA

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The first seven staves contain the main body of the piece, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The eighth staff concludes with a double bar line and the instruction 'al ♩ 2 veces', indicating a repeat of the preceding measure. The final staff is labeled 'CODA' and contains a short melodic phrase with a triplet of eighth notes and a final cadence.

BAILE DE CORONAS

Tempo de Jota

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is labeled "Tempo de Jota". The music is composed of eighth and quarter notes, with some triplet markings. The fifth staff includes first, second, and third endings, labeled "I y II", "III", and a final measure with an accent (>).

JOTAS (Δ3)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Tiempo
de jota



Para terminar
al \oplus





PASACALLES (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A five-fingered scale-like passage is marked with a '5' above the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN' written above the final measure.

POLINARIO DE FABARA (Δ4)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of eight staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The second staff contains first and second endings, with a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled 'II'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The third staff continues the melody. The fourth staff features a change in time signature to 2/2. The fifth staff includes a section marked '4 veces' (4 times) above a bracketed phrase. The sixth staff is marked '5a' (5th ending) above a bracketed phrase. The seventh and eighth staves conclude the piece with a double bar line and the word 'FIN' above the final note.

EL RODAT DE CASTELSERÁS (Δ4)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Con decisión
Allegro

Tambor

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of five staves. The first staff contains the piano melody, starting with a series of eighth notes and a quarter note, followed by a five-measure rest. The second staff is the tambora accompaniment, marked with a wavy line and divided into two sections labeled 'I' and 'II'. The third staff continues the piano melody with a five-measure rest. The fourth staff continues the piano melody with a quarter note and a half note. The fifth staff concludes the piece with a five-measure rest and a final quarter note.

TOQUE DE PROCESIÓN (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.

Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

Lento



Tambor



TOQUES DE CHIRIMÍAS



TOQUES DE CHIRIMÍAS

La música está presente en todas las culturas primitivas, pero con la complejidad social y el refinamiento de la estética musical, *otra música* se va desarrollando a partir de la música popular, para ocupar nuevos espacios: los palacios y las catedrales. La cantidad de sonido se sacrifica en aras de la calidad, y para ello se crean instrumentos que permitan interpretar música polifónica y respondan a las exigencias de afinación de compositores e intérpretes.

En la procesión del Corpus Christi en 1512, en Zaragoza, ya se describen —además de los *danzantes— rabiteros o rabiqueteros, juglares, tamborinos de cuerdas —chicotén—, tañedores de arpa, atabaleros, cascabeleros, trompetas, músicos negros y músicos ciegos, pandereles, vihuelas de arco, guitarras, charameleros, gaitas, atambores, pífanos, timbales, ruiseñores, trompas y cajas hasta completar un total de *cient y diecisiete tanyedores*. «Conforme los instrumentos de los juglares y demás músicos se fueron conjuntando entre sí, fue surgiendo un nuevo grupo de *ministriles* que con sus *flautas, chirimías, muttas, cornetas, sacabuches y bajones* formaban conjunto polifónico, primeramente, junto a los cantores de las capillas de música, supliendo su voz o doblándola. Posteriormente se les añadirá el *arpa* y algunos nuevos instrumentos como el *violón* y el *violín*, llegando a construirse en la época del barroco musical en grupo polifónico distinto del de las voces de la Capilla de Música». (Pedro Calahorra).*

El darrocense Angel Mingote, recogió los *Toques de Chirimías* y los *Pasacalles y Pasaclaustros* que siguen a continuación y que todavía se interpretan en la actualidad con el órgano; cuando él era infante de coro de la Seo, las chirimías se habían transformado en clarinetes, pero seguían fieles a una tradición secular. En su *Cancionero musical de la Provincia de Zaragoza*, también incluye las *Sonatinas* de las Colegiatas de Santa María y del Santo Sepulcro, de Calatayud.

Termina la sección con las *Marchas Fúnebres del Santo Entierro para dos Chirimías*, de la Iglesia del Santo Sepulcro de Huesca. Aunque las melodías parecen ser más antiguas, la armonización corrió a cargo del maestro Villa, en 1858. Su arreglo para dulzaina devolverá a estos toques un timbre muy semejante a aquel para el que fueron creadas; en el medio rural, los *Toques de Procesión* del Bajo Aragón han venido cumpliendo estas mismas funciones religiosas hasta la actualidad.

Como documentación fonográfica remitimos al disco de Música Antigua Aragonesa III: *Pasacalles y Pasaclaustros* editado con motivo del tricentenario de otro darrocense, Pablo Bruna, el *Ciego de Daroca*.

CHIRIMÍA FINAL (Δ3)

Colegiata del Santo Sepulcro, Calatayud.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

Musical score for Chirimía Iª, Chirimía IIª, and Continuo. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. Chirimía Iª and Chirimía IIª are in treble clef, and Continuo is in bass clef. The music features a melodic line in the chirimías and a rhythmic accompaniment in the continuo. The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system contains four measures, and the second system contains two measures. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for Chirimía Iª, Chirimía IIª, and Continuo. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. Chirimía Iª and Chirimía IIª are in treble clef, and Continuo is in bass clef. The music features a melodic line in the chirimías and a rhythmic accompaniment in the continuo. The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system contains four measures, and the second system contains two measures. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for piano, consisting of three staves (two treble clefs and one bass clef) and six measures. The notation includes various note values, rests, and trills. A trill is explicitly marked above a note in the fifth measure of both the top and middle staves.

CHIRIMÍAS O PASTORELAS (Δ3)

Que se interpretan en los *Pasa-Claustros* del S.T.M. del Salvador
—la Seo— de Zaragoza.

Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

1

Chirimías I^a y II^a

Bajo "ad libt."

The image displays a musical score for a piece titled "Chirimías O Pastorelas (Δ3)". The score is written in 3/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked with a "1" and includes the title "Chirimías I^a y II^a" and the instruction "Bajo 'ad libt.'". The notation is arranged in two staves per system: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains chords and melodic lines, while the bass staff contains a basso continuo line. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

2

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features more complex chordal textures and some sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a steady bass line.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff shows a variety of chordal and melodic fragments. The bass staff features a more active bass line with eighth-note patterns.

3

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and some eighth-note patterns. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and accompanimental textures.

Third system of musical notation, featuring more complex chordal structures and melodic lines in both staves.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass note.

4

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4, B4. The bass clef staff contains a half note G3, a whole rest, and a half note G3. The time signature is 3/4.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass clef staff contains a half note G3, a whole rest, a half note G3, and a half note G3. The time signature is 3/4.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass clef staff contains a half note G3, a whole rest, a half note G3, and a half note G3. The time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass clef staff contains a half note G3, a whole rest, a half note G3, and a half note G3. The time signature is 3/4.

5

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and eighth notes. The bass clef staff contains a whole note followed by eighth notes. A double bar line with repeat dots is present in the second measure of both staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and eighth notes. The bass clef staff continues with eighth notes. A double bar line with repeat dots is present in the second measure of both staves.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and eighth notes. The bass clef staff continues with eighth notes and some beamed eighth notes. A double bar line with repeat dots is present in the second measure of both staves.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and eighth notes. The bass clef staff continues with eighth notes. A double bar line with repeat dots is present in the second measure of both staves.

6

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff contains a simple bass line with dotted notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with complex chordal textures and eighth-note runs. The bass staff features a more active bass line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a mix of sustained chords and moving eighth-note lines. The bass staff has a steady bass line with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with dense chordal patterns and eighth-note textures. The bass staff features a bass line with eighth notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff ends with a few chords and a final chord. The bass staff concludes with a few notes and a final chord.

MARCHAS FÚNEBRES PARA DOS CHIRIMÍAS (Δ4)

Procesión del Santo Entierro, Huesca.

Transcripción, Maestro Villa; arreglo, B. Coscollar.

1

Chirimía I^a

Chirimía II^a

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of notes and rests across six measures.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of a sequence of notes and rests across six measures.

D. C.

Lento

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The tempo marking "Lento" is written above the first measure. The music consists of a sequence of notes and rests across six measures.

2

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of a sequence of notes and rests across six measures.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of a sequence of notes and rests across six measures.

3

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains four measures of music: the first measure has a half note G4 and a half note A4; the second measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the third measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest; the fourth measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest. The lower staff contains four measures: the first measure has a half note G3 and a half note A3; the second measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the third measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest; the fourth measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest.

The second system of music consists of two staves. The upper staff contains five measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the second measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest; the third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the fourth measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest; the fifth measure has a half note G4 and a half note A4. The lower staff contains five measures: the first measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the second measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest; the third measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the fourth measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest; the fifth measure has a half note G3 and a half note A3.

The third system of music consists of two staves. The upper staff contains five measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the second measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest; the third measure has a half note G4 and a half note A4; the fourth measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the fifth measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest. The lower staff contains five measures: the first measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the second measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest; the third measure has a half note G3 and a half note A3; the fourth measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the fifth measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff contains five measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the second measure has a quarter note G4, a quarter note E4, and a whole rest; the third measure has a half note G4 and a half note A4; the fourth measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest; the fifth measure has a half note G4 and a half note A4. The lower staff contains five measures: the first measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the second measure has a quarter note G3, a quarter note E3, and a whole rest; the third measure has a half note G3 and a half note A3; the fourth measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a whole rest; the fifth measure has a half note G3 and a half note A3.

First system of musical notation, consisting of two staves with treble clefs. The top staff contains a melody with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with eighth and quarter notes, also featuring slurs and accents. The system is divided into five measures.

Second system of musical notation, consisting of two staves with treble clefs. The top staff continues the melody, including a half note with a sharp sign. The bottom staff continues the bass line. The system is divided into five measures.

Third system of musical notation, consisting of two staves with treble clefs. The top staff continues the melody, ending with a quarter note and a slur. The bottom staff continues the bass line, ending with a quarter note and a slur. The system is divided into five measures.

SONATINAS O TOCATAS PARA LAS CHIRIMÍAS (Δ3)

Colegiata de Santa María, Calatayud.

Transcripción, A. Mingote.

1

Tono para comenzar

Chirimía I^a

Chirimía II^a



Chirimía I^a

Chirimía II^a



Musical notation for the first system, showing two staves for Chirimía I and Chirimía II.



Musical notation for the second system, showing two staves.



Musical notation for the third system, showing two staves.

2

Musical notation system 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

Musical notation system 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Musical notation system 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music concludes with a final cadence.

3

The first system of music consists of two staves in 6/8 time. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic values.

The second system continues the piece with two staves. It includes a repeat sign at the beginning of the system. The musical notation maintains the 6/8 time signature and the melodic/rhythmic motifs established in the first system.

The third system concludes the piece with two staves. The final measure of the upper staff features a trill, indicated by the 'tr.' symbol above the note. The lower staff also has a trill in the final measure, marked with 'tr.' below the note.

COMPOSICIONES ACTUALES



GIGANTES Y CABEZUDOS

**RECUERDO DE
ZARAGOZA**

LA SEÑORITA

D. ALFONSO VI

COMPOSICIONES ACTUALES

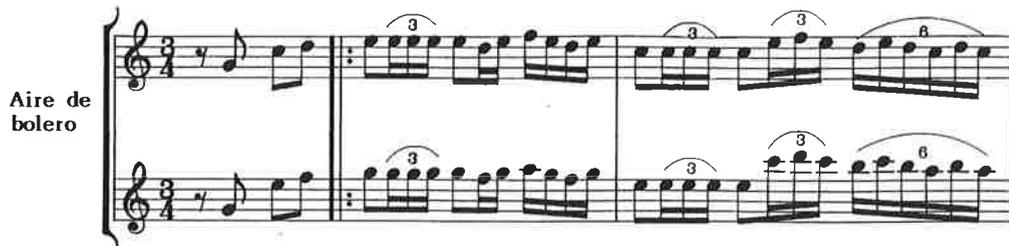
La vitalidad y vigencia de un instrumento se refleja en el número de melodías compuestas para él. De nada sirve rehabilitar la dulzaina, si su repertorio queda reducido a las *piezas arqueológicas* que se puedan ir desenterrando de los archivos o la memoria popular. El cambio sociocultural de las últimas décadas se ha llevado consigo una gran cantidad de elementos folklóricos que no tienen sitio en el medio urbano; sin embargo, la ciudad está volviendo a querer recuperar la calle y los espacios públicos como lugares de relación y esparcimiento, y es allí donde un instrumento de calle, ligero y sin necesidad de amplificación —como la dulzaina— tiene que saberse ganar nuevamente el puesto. Como ya he dicho en anteriores ocasiones, la finalidad de este trabajo no es otra que la de ofrecer un instrumento autóctono; el resto dependerá de su acogida por parte del público y de la capacidad que tengan los intérpretes de sintonizar con él.

Por estas razones, desde que comenzó la gestación del presente libro, pensé que era necesario brindar una sección a todos aquellos que quisieran componer alguna pieza para dulzaina. La escasez de tiempo hará que muchas lleguen a mis manos después de que la obra ya esté en la calle; de todas formas, tengo la confianza de que la actividad creativa continúe, y nuevos repertorios puedan ponerse al alcance de los futuros dulzaineros. Quede constancia de mi más sincero agradecimiento a los autores que han puesto a mi disposición las siguientes obras, en su mayoría inéditas.

BOLERO (Δ4)

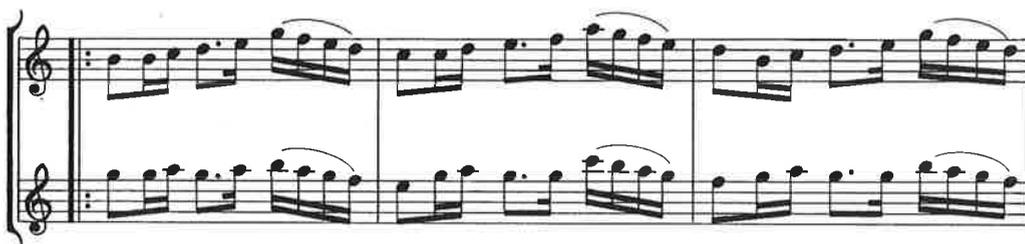
Autor, B. Coscollar.

Aire de bolero



I

II FIN



I

II

D. C. al FIN

IRENE, pasodoble ($\Delta 4$).
Autor, B. Coscollar.

Con garbo

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a quarter rest in both staves, followed by a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The second measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The third measure has a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The fourth measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The second measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The third measure has a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The fourth measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The second measure has a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The third measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble. The fourth measure has a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass. The second measure features a dotted quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note F3 in the bass. The third measure has a quarter rest in both staves. The fourth measure features a quarter note G4 in the treble and a quarter note F3 in the bass. The system concludes with a double bar line.

System 1: Two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of six measures, with various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests.

System 2: Two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of six measures, with various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests.

System 3: Two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of six measures, with various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests.

System 4: Two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of six measures, with various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests.

System 5: Two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of six measures, with various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests.

NOEL, pasacalles (Δ4).
Autor, B. Coscollar.

con aïegria

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system continues the melody. The third system features a second ending bracket. The fourth system concludes with a 'FIN' marking. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and triplets are marked with a '3' above groups of three notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp). The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The second measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The third measure has a quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The fourth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The fifth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The sixth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The seventh measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The eighth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The ninth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The tenth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The eleventh measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B. The twelfth measure has a dotted quarter note G, an eighth note A, and an eighth note B.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp). The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The second measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The third measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The fourth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The fifth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The sixth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The seventh measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The eighth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The ninth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The tenth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The eleventh measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The twelfth measure has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note A. The system ends with a double bar line and repeat signs.

PACO Y STELLA, mazorca de maíz ($\Delta 3$).
Autor, B. Coscollar.

cutio,
cutio

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics 'cutio, cutio' and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second and third systems continue the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The fourth system concludes the piece with a final cadence, marked with a fermata over the final notes in both hands.

First system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody of quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody with a 3/4 time signature, featuring quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes. There are accents (>) over the final notes of both staves.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody of quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody of quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody of quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. There is a fermata over the final note of the top staff and an accent (>) over the final note of the bottom staff.

ROSER, pasacalles (Δ4).
Autor, B. Coscollar.

Con rasmia

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a tempo marking 'Con rasmia' and features two measures with triplets in the right hand. The second system continues the piece with various rhythmic patterns and a key signature change to one sharp (F#) in the final system. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains five measures: a whole rest, a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a whole rest. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains five measures: a whole rest, a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a whole rest.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains five measures: a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a quarter note followed by an eighth-note triplet. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains five measures: a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a quarter note followed by an eighth-note triplet.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains three measures: a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a quarter note followed by an eighth-note triplet. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains three measures: a quarter note followed by an eighth-note triplet, a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a quarter note followed by an eighth-note triplet. Both staves end with a double bar line. There are accents (>) above the final notes in both staves.

D. C.

TONI DE *ELS CARDS*, pasacalles ($\Delta 4$).
Autor, B. Coscollar.

Pasodoble

The musical score is written for two staves in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system is the beginning of the piece. The second system continues the melody. The third system features a first ending (I) and a second ending (II). The fourth system concludes the piece with a double bar line and the word "FIN".

First system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by quarter notes and a half note in the subsequent measures.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with quarter notes and half notes, including some dotted rhythms.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. This system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs over groups of notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music concludes with quarter notes and half notes, similar to the earlier systems.

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, including eighth-note runs and quarter notes. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, including eighth-note runs and quarter notes. The two staves are connected by a brace on the left side.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including quarter notes and eighth notes. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including quarter notes and eighth notes. The two staves are connected by a brace on the left side.

D. C.

VALS, dedicado a don Gregorio Garcés ($\Delta 4$).
Autor, B. Coscollar.

Tiempo
de vals

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The music is in a waltz tempo. The score includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. A double bar line with a repeat sign is present at the beginning of the first staff. The word "FIN" is written above the sixth staff. The score concludes with a final cadence in the eighth staff.

TRES PIEZAS FÁCILES PARA DULZAINA (Δ5)

Autor, G. Garcés.

The image displays a musical score for Dulzaina, organized into four systems, each consisting of two staves. The first system is marked with a '1'. The second system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The fourth system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

The first system of musical notation consists of two staves. Both staves are in the treble clef and feature a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, including some triplet patterns.

The second system of musical notation consists of two staves, continuing the piece in the same key signature and rhythmic style as the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. It includes a repeat sign and concludes with the word "FIN" in the upper right corner, indicating the end of the piece.

The fourth system of musical notation consists of two staves. This system is characterized by the use of triplets, indicated by a '3' above or below the notes and a bracket connecting them.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) over groups of three notes. The lower staff also features triplet markings and includes a measure with a bass clef and a sharp sign on the second line.

The second system of musical notation consists of two staves. It continues the triplet patterns from the first system. A flat sign (b) is placed above a note in the upper staff in the fourth measure. The lower staff continues with triplet markings and includes a measure with a bass clef and a sharp sign on the second line.

The third system of musical notation consists of two staves. It continues the triplet patterns. The lower staff includes a measure with a bass clef, a sharp sign on the second line, and a sixteenth note (indicated by a '6' below the note).

D. C.

2

Musical notation for the first system, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over a bracket. Measure 1: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef has a quarter rest, quarter note G3, quarter note A3. Measure 2: Treble clef has quarter notes B4, C5, D5. Bass clef has quarter notes B3, C4, D4. Measure 3: Treble clef has a triplet of eighth notes E5, F5, G5. Bass clef has a triplet of eighth notes E4, F4, G4. Measure 4: Treble clef has a quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 5: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3. Measure 6: Treble clef has quarter notes C5, D5, E5. Bass clef has quarter notes C4, D4, E4. Measure 7: Treble clef has a triplet of eighth notes F5, G5, A5. Bass clef has a triplet of eighth notes F4, G4, A4. Measure 8: Treble clef has a quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Measure 9: Treble clef has a triplet of eighth notes G5, A5, B5. Bass clef has a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 10: Treble clef has quarter notes C6, B5, A5. Bass clef has quarter notes C4, B3, A3. Measure 11: Treble clef has quarter notes G5, F5, E5. Bass clef has quarter notes G4, F4, E4. Measure 12: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4. Bass clef has quarter notes D4, C4, B3.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Measure 13: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 14: Treble clef has quarter notes C5, D5, E5. Bass clef has quarter notes C4, D4, E4. Measure 15: Treble clef has a triplet of eighth notes F5, G5, A5. Bass clef has a triplet of eighth notes F4, G4, A4. Measure 16: Treble clef has a quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. The word "FIN" is written above the first measure of this system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with triplets of eighth notes in the first and third measures.

The second system continues the piece, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line of the treble staff. The melodic line in the upper staff continues with eighth and sixteenth notes, while the bass staff maintains the rhythmic accompaniment.

The third system shows the continuation of the piece. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

The fifth system concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff, both with triplets of eighth notes. The system ends with a double bar line and the instruction "D. C." (Da Capo).

D. C.

3

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music: the first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It also contains four measures: the first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. A brace on the left side groups the two staves together.

The second system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. A brace on the left side groups the two staves together.

The third system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. A brace on the left side groups the two staves together.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music. The first three measures feature a continuous eighth-note pattern, and the fourth measure has a half note followed by an eighth-note pattern. A brace on the left side groups the two staves together.

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests.

First system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff, both primarily composed of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music concludes with a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff, ending with a double bar line.

EL CAMPANAR DE SANT PERE DE RIBES, pasacalles (Δ3).
Autor, M. Rius.

Pasacalles

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The melody in the top staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece is in a major key and 2/4 time.

The second system continues the piece. The top staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a half note G4. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. The piece maintains its 2/4 time signature and major key.

The third system shows further development of the melody. The top staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a half note G4. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. The piece maintains its 2/4 time signature and major key.

The fourth system concludes the piece. The top staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a half note G4. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. The piece maintains its 2/4 time signature and major key.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also beamed together.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a slur over the last two measures. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff shows three chords with accents (>) above them, followed by a double bar line. The lower staff shows three chords with accents (>) above them, followed by a double bar line.

D. C.

EL CARRER NOU, pasacalles (Δ3).
Autor, M. Rius.

Tiempo de
marcha

a la CODA

al % y CODA

MARÇ, pasacalles ($\Delta 3$).

Autor, M. Rius.

Allegro

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'Allegro'. The second system includes a repeat sign. The third system has first and second endings marked 'I' and 'II'. The fourth system concludes the piece.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G3, an eighth note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G3, an eighth note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part is labeled 'I' and the second part is labeled 'II'. The text 'al $\frac{3}{8}$ y II' is written in the center of the system.

LA TERESINA, jota (Δ3).
Autor, M. Rius.

Jota

vivo

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a treble clef, a key signature change to one flat, and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The second measure continues the melody with quarter notes D5, E5, and F5. The bass line continues with quarter notes D3, E3, and F3. The third measure has a quarter note G5 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff. The fourth measure has a quarter note A5 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The fifth measure has a quarter note B5 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The sixth measure has a quarter note C6 in the upper staff and a quarter note C4 in the bass staff. The seventh measure has a quarter note B5 in the upper staff and a quarter note B4 in the bass staff. The eighth measure has a quarter note A5 in the upper staff and a quarter note A4 in the bass staff. The ninth measure has a quarter note G5 in the upper staff and a quarter note G4 in the bass staff. The tenth measure has a quarter note F5 in the upper staff and a quarter note F4 in the bass staff. The eleventh measure has a quarter note E5 in the upper staff and a quarter note E4 in the bass staff. The twelfth measure has a quarter note D5 in the upper staff and a quarter note D4 in the bass staff. The thirteenth measure has a quarter note C5 in the upper staff and a quarter note C4 in the bass staff. The fourteenth measure has a quarter note B4 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The fifteenth measure has a quarter note A4 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The sixteenth measure has a quarter note G4 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff. The word 'vivo' is written above the staff between the eighth and ninth measures.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. The melody in the upper staff starts with a quarter note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4. The bass line starts with a quarter note F3, followed by quarter notes E3, D3, and C3. The second measure continues the melody with quarter notes B3, A3, and G3. The bass line continues with quarter notes B2, A2, and G2. The third measure has a quarter note F4 in the upper staff and a quarter note F3 in the bass staff. The fourth measure has a quarter note E4 in the upper staff and a quarter note E3 in the bass staff. The fifth measure has a quarter note D4 in the upper staff and a quarter note D3 in the bass staff. The sixth measure has a quarter note C4 in the upper staff and a quarter note C3 in the bass staff. The seventh measure has a quarter note B4 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The eighth measure has a quarter note A4 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The ninth measure has a quarter note G4 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff. The tenth measure has a quarter note F4 in the upper staff and a quarter note F3 in the bass staff. The eleventh measure has a quarter note E4 in the upper staff and a quarter note E3 in the bass staff. The twelfth measure has a quarter note D4 in the upper staff and a quarter note D3 in the bass staff. The thirteenth measure has a quarter note C4 in the upper staff and a quarter note C3 in the bass staff. The fourteenth measure has a quarter note B4 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The fifteenth measure has a quarter note A4 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The sixteenth measure has a quarter note G4 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the second system. The melody in the upper staff starts with a quarter note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4. The bass line starts with a quarter note F3, followed by quarter notes E3, D3, and C3. The second measure continues the melody with quarter notes B3, A3, and G3. The bass line continues with quarter notes B2, A2, and G2. The third measure has a quarter note F4 in the upper staff and a quarter note F3 in the bass staff. The fourth measure has a quarter note E4 in the upper staff and a quarter note E3 in the bass staff. The fifth measure has a quarter note D4 in the upper staff and a quarter note D3 in the bass staff. The sixth measure has a quarter note C4 in the upper staff and a quarter note C3 in the bass staff. The seventh measure has a quarter note B4 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The eighth measure has a quarter note A4 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The ninth measure has a quarter note G4 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff. The tenth measure has a quarter note F4 in the upper staff and a quarter note F3 in the bass staff. The eleventh measure has a quarter note E4 in the upper staff and a quarter note E3 in the bass staff. The twelfth measure has a quarter note D4 in the upper staff and a quarter note D3 in the bass staff. The thirteenth measure has a quarter note C4 in the upper staff and a quarter note C3 in the bass staff. The fourteenth measure has a quarter note B4 in the upper staff and a quarter note B3 in the bass staff. The fifteenth measure has a quarter note A4 in the upper staff and a quarter note A3 in the bass staff. The sixteenth measure has a quarter note G4 in the upper staff and a quarter note G3 in the bass staff.

Musical notation for the first system, labeled 'I'. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The lower staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. This is followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket above the first two measures of the upper staff indicates a first ending.

Musical notation for the second system, labeled 'II'. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The lower staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. This is followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket above the first two measures of the upper staff indicates a second ending.

D. C.

EL DILLUNS, pasacalles ($\Delta 2$).
Autor, F. Roig.

The image displays a musical score for the piece "EL DILLUNS" in 2/4 time. The score is written on five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes having accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a measure with a fermata over a quarter note, followed by eighth notes. The fourth staff continues the melodic line with eighth and quarter notes. The fifth and final staff concludes the piece with a double bar line.

LA CARMEN Y EL BLAS, vals-jota de picadillo ($\Delta 6$)
Autor, J. Samson (F-J. Boisset)

Aire
de jota

The musical score is written for two staves in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, and a quarter rest. A double bar line follows, then a quarter note G, quarter notes A and B, quarter notes C and B, quarter notes A and G, and a quarter rest. The second system contains four measures, each with a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The third system contains five measures, with the final measure being a whole note G. The fourth system begins with the word "FIN" above the staff. It contains four measures, with the final measure featuring a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. A double bar line follows the final measure.

First system of musical notation, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note G4. The second staff begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a dotted quarter note G3. Both staves feature a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the third measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The first staff continues with a dotted quarter note G4, a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), a whole rest, a dotted quarter note B4, and a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4). The second staff continues with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3), a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a dotted quarter note G3, and a triplet of eighth notes (F#4, E4, D4).

Third system of musical notation, consisting of two staves. The first staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note G4. The second staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and a dotted quarter note G3. Both staves feature a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the third measure.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The first staff continues with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The second staff continues with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3), a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The system concludes with a double bar line and the marking "al $\frac{3}{4}$ ".

ALDEANA, jota ($\Delta 3$).
Autor, N. Vallés.

Tiempo
de jota

3

3

3

3

3

3

FIN

ALÉGRATE, pasacalles ($\Delta 2$)
Autor, N. Vallés.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The first staff contains the initial melody. The second staff includes first and second endings, marked 'I' and 'II'. The third staff features triplet markings over eighth notes. The fourth staff also includes first and second endings. The fifth and final staff concludes the piece with a double bar line and the word 'FIN' above the final note.

LA PILARA, pasacalles ($\Delta 3$).
Autor, N. Vallés.

Allegro

The first system of music consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a repeat sign. The bottom staff begins with a bass clef and a sharp sign, containing a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G3, F3, and E3, then a repeat sign.

The second system of music consists of two staves. The first staff has a first ending bracket labeled 'I' over the first two measures and a second ending bracket labeled 'II' over the last two measures. The second staff continues the bass line with quarter notes and rests.

The third system of music consists of two staves. The first staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff continues the bass line with eighth notes and quarter notes.

The fourth system of music consists of two staves. The first staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff continues the bass line with eighth notes and quarter notes.

♩ | 1

de $\frac{3}{8}$ a ϕ
y CODA

CODA

FIN

APÉNDICES

Apéndice 1:

LA FABRICACIÓN DE CAÑAS

La boquilla viene a ser el talón de Aquiles de los instrumentos de doble caña, no sólo porque es frágil y hay que protegerla contra los golpes, sino también porque ninguna caña sonará igual que otra por muy iguales que parezcan. En el caso de la dulzaina, a las circunstancias anteriores se añadirá la dificultad de encontrar buenas *pipas* en el mercado. Por todos estos motivos, es aconsejable conocer el proceso de fabricación de las cañas y hacérselas uno mismo. Este es el procedimiento propuesto por Pau Orriols; las ilustraciones son de Marta Balaguer.

Materiales

a) LA CAÑA. — Para conseguir una *pipa* que suene bien es necesario que la caña cumpla los siguientes requisitos:

- Que esté bien seca.
- Que no sea demasiado dura ni demasiado blanda.
- Que sea lo suficientemente gruesa.

También se dice que ha de ser *macho*, de secano y cortada en la luna llena de enero; aunque no hemos podido comprobar totalmente la efectividad de estas últimas indicaciones, nos merecen bastante credibilidad. En todo caso, y para comenzar, se pueden hacer con una caña de escoba que cumpla las tres primeras condiciones.

b) LAS HERRAMIENTAS. — Aunque no todas son imprescindibles, será bueno disponer de:

- Una navaja bien afilada (fig. 7).
- Dos gubias de media caña, pequeñas (fig. 11). Se puede utilizar varilla de paraguas afilada convenientemente y poniéndole un mango.
- Una lima de *cola de rata*.
- Papel de lija de grano grueso y fino.

Fabricación

Para empezar a fabricar la *pipa*, serraremos de la caña madre (fig. 1) un trozo cilíndrico de unos 3'5 cm y lo cortaremos a lo largo en tres o cuatro trozos (la anchura de la pieza será aproximadamente la mitad de su longitud). Tomaremos dos de estos trozos, que llamaremos *palas* y, después de pulirlas con la lija por su cara plana, las enfrentaremos hasta que queden bien ajustadas.

Rebajaremos con la gubia la parte interior —plana— de uno de los extremos de la pala para darle la curvatura interna (figs. 4 y 5) y eliminaremos las imperfecciones con papel de lija.

A partir de aquí pasaremos a trabajar la cara exterior de la caña —la que está satinada—. La rebajaremos cuidadosamente con la navaja, tal y como indica la fig. 7, hasta dejar la pala como en la fig. 8.

Volvamos a la cara interna; se trata de rebajarla en forma de «U», de las mismas dimensiones que el corte que acabamos de hacer en la parte exterior (figs. 8, 10 y 11), operación mucho más delicada, puesto que la caña es ya muy delgada.

Hasta ahora hemos hecho la parte que está en contacto con los labios del gaitero; ahora haremos la parte a la que se acopla el tudel. Consiste en hacer un conducto cilíndrico que vaya desde el rebaje inicial, hasta el otro extremo; para ello utilizaremos la gubia y lo terminaremos con la lima de *cola de rata* (figs. 12 y 13).

Efectuada esta operación con las dos palas, las enfrentaremos nuevamente (figs. 14 y 15). Es imprescindible que queden perfectamente acopladas para impedir fugas laterales de aire. Después, con la navaja, sacaremos la parte sobrante de los laterales de las palas, como se muestra en las figs. 16 y 17. Finalmente, sólo queda hacer un atillo con un hilo que sujete las dos palas, para ajustar la *pipa* al tudel (fig. 18).

Recuerda:

—Para que la caña suene hay que humedecerla previamente.

—Si es demasiado dura —y no suena— se deberá rebajar por fuera con papel de lija fino o rascando con un trozo de vidrio.

—Si a pesar de todo no suena, ¡no hay que desanimarse!, vuelve a comenzar la operación porque será preciso estropear muchas cañas antes de conseguir una técnica depurada.



Fig. 1

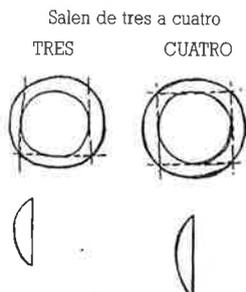


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 8



Fig. 6

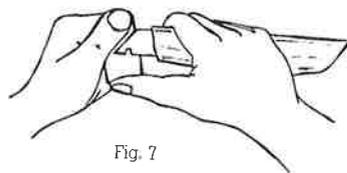


Fig. 7



Fig. 9



Fig. 10

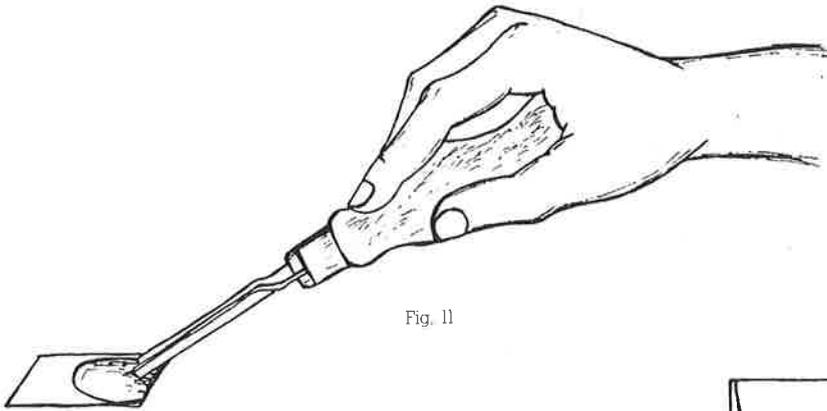


Fig. 11

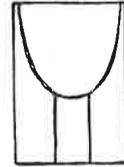


Fig. 12

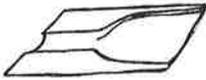


Fig. 13

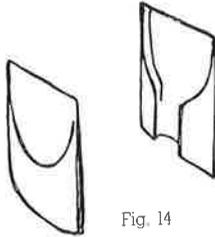


Fig. 14



Fig. 15

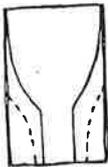


Fig. 16

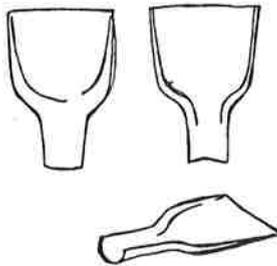


Fig. 17



Fig. 18

manta Balaguer

Apéndice 2:

SOLANAR Y LUCERNARIO DULZAINERO

Florilegio informal de *ditos*, *mazadas* y expresiones alusivas al gaitero, tamborilero y la música popular:

«Tens los morros com un gaiter», Aguaviva.

«Música pagada, no suena».

«En casa del tañedor, cada cual es danzador».

«La mano te robaría, gaitero», *tío Manolín*, de Aguaviva, al oír tocar el laúd a José Sancho, *tío Bartolo*.

«Ni barber trobarás mut, ni solfista molt sesut».

«El tambor també es music».

«Irse todo entre músicos y danzantes».

«El tocador de Monroyo, que templando, templando, se le pasó la noche».

«Ixos, no deixarán de fer música pedense.», Rosario Santaliestra, la Puebla de Castro.

«Si al son que me tocan bailo, ni peco de corto, ni peco de largo».

«La gaita del pueblo nunca hace buen son».

«Hablar sin reflexionar es tañer sin templar».

«A casa de dolçainer, tots son balladors».

«De pare dolçainer, fill tabaler».

«El gaitero del *Rabal*, un higo porque toque y dos porque deje de tocar».

«En manos está la gaita que sabrá bien tocarla».

«Pescador, cazador y gaitero, nunca tendrán mucho dinero».

«Campana por gaita y los curas por danzantes».

«*Pijaito* pobre

morro peludo

se muere de hambre

y no lo sabe ninguno», al *tío Pijaito*, de Las Parras.

«Amadruga, drugá, drugá,

amadruга repatán

aspera los tres gaiteros

De Caserrás a Solans», Graus.

«Siempre el mejor gaitero, menos medrado lo vemos».

«Ya s'ha romput la vaina

de la dolçaina

del dolçainero, del dolçainer:

Muchachas beceitanas

- ¿No tenéis vaina
pa la dolçaina del dolçainer?», *Albada* de Beceite.
- «Subía por Nocito tocando o clarinete y desde Isarre ya se sentía»,
referido al gaitero de Santolaria.
- «La mujer del gaitero
tiene fortuna
porque tiene dos gaitas
otras, ninguna o las demás, una», popularizada.
- «Ha llegado Santa Cruz
es la fiesta de los mozos
el que no pague la gaita
que no venga con nosotros», *Albada* de Murero.
- «Soy Tarazona, el gaitero
vengo a tocar
pa que bailen las mocitas
de este pueblo. No me habéis conocido,
no digáis quien soy».
- «Oyese la dulzaina y el tamboril que acompañan a los ocho gigantones y otros tantos enanos
y voces de muchísimos chicos que gritan: ¡Aaaaaaaaquí! ¡Aaaaaaaaquí!»,
La gente de mi tierra, 1895.
- «... La Señá Pilar (reparando en el hombre que toca la dulzaina).
¡Miá que chinflaina toca ese tío! ¡Si paice una trumpeta!
La tía Colasa. ¡Osús qué ciruelo! Aquí no son las gaitas como en nuestro lugar.
Allí las llevan encerradicas en un boto con pañales de indiana, y con farandolas y flocos,
y además tocan otros tónes». *La gente de mi tierra*, 1895.
- «Secreto con chirimías».
- «Echar a uno con cajas destempladas».
- «En la canción de la ronda
nadie ponga fundamento;
unos cantan por la torta
y otros por pasar el tiempo», Dionisia Casamayor, Alcubierre.
- «A tu puerta hemos llegado
toda nuestra cuadrillita
con el tambor y la gaita
a darte los buenos días», *Albada* de La Fresneda.
- «Salir a tambor batiente».

Apéndice 3:

LA CORONA DE ARAGÓN, UNA CULTURA COMPARTIDA

Al terminar esta obra me asalta el temor de haber presentado un instrumento y unas músicas carentes del contexto cultural que las justifique. La cultura es la forma que tiene una colectividad de compartir un espacio geográfico y una historia comunes, y la Corona de Aragón compartió durante siete siglos una historia y un ámbito geográfico que abarcaba Aragón, Cataluña, Valencia, Baleares y el reino de Nápoles, entre otros. La música aragonesa, pues, sólo se puede explicar dentro de estas coordenadas, sin que ello suponga un menoscabo de su identidad, sino al contrario.

· Dado que escapa a las atribuciones de un libro sobre la dulzaina, me limitaré a apuntar algunos de los elementos folklóricos que —sin pretender agotarlos— están presentes en el ámbito geográfico-cultural de la Corona de Aragón y permiten dibujar el amplio contexto cultural que los arropa.

La coexistencia de la cultura pirenaica con la cultura árabe da lugar a los elementos que definen y explican la identidad de la Corona de Aragón. Ciertos instrumentos musicales, bailes, toponímicos y costumbres se han preservado en los valles pirenaicos al abrigo de una geografía inhóspita y hostil. En el llano, más permeable a la cultura árabe, se fueron amalgamando elementos diversos que a finales del siglo xvi darían lugar al *Dance*, al socaire de la Iglesia —como aglutinadora de todas las formas de expresión colectiva, excluido el carnaval—. Si bien esta exclusividad contrasta con la pluralidad de otras zonas de la Corona, el *Dance* por un lado, y la *Mojiganga*, por otro, integran los mismos elementos que en ellas aparecen como independientes; así lo pone de manifiesto la somera relación adjunta.

ELEMENTOS FOLKLORICOS PRESENTES EN LA CORONA DE ARAGON Y LA CULTURA PIRENAICA

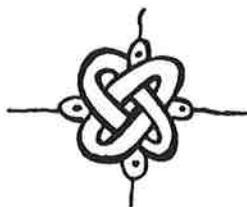
ARAGON	BALEARES	CATALUÑA	VALENCIA	EUSKADI	OCCITANIA
INSTRUMENTOS MUSICALES					
Dulzaina		Gralla	Doncaina		
Gaita		Tarota	Xirimita		
Tambor	Timbal	Tabal			
Tabal, Redoblante		Tamborí	Tabalet		
Gaita de bot	Xeremia	Sac de gemecs			Chabrette
		Cornamusa			
Chiflo	Flauta ibicenca			Txistu	
				Txirula	
Fabirol	Fulbiol	Flabiol			
Pinfano					
Chicotén		Tamborí de cordes		Salterio	Salterio
Zambomba	Simbomba	Simbomba	Sambomba		
Palitroques		Bastones	Bastonets		
Palos			Porrots		
Totxets					
Espedos		Espases			
Zimbales	Picarols	Cascabells	Cascabells		
Cascabillos		Picarolins			
Castañuelas	Castanyetas	Castanyoles	Postisses		
Pulgaretas					
Cañoto	Canya	Picacanya	Canya		
BAILES					
Paloteos	Cossiers	Ball de bastons	Ball de bastonets		
			Ball de porrots		
Arcos		Ball de cercolets	Ball d'arquets		
Torres		Castells	Torretas		
Cintas		Ball de gitanes	Ball de la carxofa		
Rolde		Ball rodó			
Caballitos	Caballets	Caballets	Caballets		
		Cotonines			
Mojiganga		Moixiganga	Muixeranga		
Mochiganga					
Pastorada		Pastorets	Pastoretets		
Gigantes	Gegants	Gegants	Xegants		
Cabezudos	Cebeçuts	Capgrossos	Cabeçuts		
Enanos					
Sanatonada	Cossiers	Diables	Dimonis		
Barraca					
Villanos					Ballano
Dance		Dances dialogades	Moros y cristianos		

ARAGON	BALEARES	CATALUÑA	VALENCIA	EUSKADI	OCCITANIA
BESTIARIO					
Mojiganga		Aliga	Àquila		Tarasca
Tarasca		Momerota	Caballets		
Toro de fuego		Bou	Toro de fuego		
Tarasca		Drac	Drac		
Tragachicos		Mulassa			
León		Lileó			
Dragón		Vibre			
Oso		Cuca fera			
Caballo					
Sierpe		Serp			
OTROS					
Albadas	Serenatas	Matinades	Albaes		
Cucañas	Cucanyes Embudar	Cucanyes	Cucanyes		
Corridas	Carreras en es cos	Corregudas de caballs	Corregudas de gall Correbou		
Corregudas		Correfoc			
Falletes	Foguerons	Fogueres	Fallas	Hogueras	
Fogueras		Falletes			

VESTIMENTA

Danzantes vestidos de blanco, con sombreros floreados, pañoleta y falda con puntillas propio de los *mamarrachos* —hombres vestidos de mujer—.

Desde este punto de vista los *castells*, los *cossiers*, las *albaes*, no pueden contemplarse como ajenos a nuestra propia cultura. El *Dance* —como máxima expresión del folklore aragonés— nos invita a mostrar los *espedos*, los *palos*, los *moros* y los *cristianos*, los *arcos floreados*, las lenguas, las *cintas*, los *gigantes* y el *bestiario*, en fin, para unirnos a una danza que compartimos durante siete siglos y cuya música debe seguir animando la maltrecha *Torre*, *Castell*, o *Torreta* de nuestra común historia.



ÍNDICES



Comparsa antigua de Zaragoza con los Dulzaineros de Estella

ÍNDICE ALFABÉTICO

Índice alfabético de todas las piezas que aparecen en el *Método* y en el *Repertorio* seguidas del lugar de procedencia, autor o repertorio del que forman parte.

A las doce de la noche, Berbegal	61
Abril, M. Rius	309
Albadas	
—de Aguaviva	83
—de Alcañiz	84
—de Alcorisa	86
—de Atea	87
—de Beceite	88
—de Belmonte de San José	90
—de Calanda y las Parras de Castellote	94
—de Camarillas	95
—de la Cañada de Verich	97
—de la Codoñera	98
—de El Pobo	101
—de Embún	44
—de Fonfría	103
—de Fuentespalda	104
—de Graus	105
—de La Fresneda	107
—de Lanaja	108
—de Litago y Lituéñigo	109
—de el Más de las Matas	110
—de Monroyo	113
—de Olvés	115
—de las Parras de Castellote y Luco de Bordón	116
—de Pitarque	70
—de Terriente	117
—de Toril	70
—de Valderrobles	118
—de Villarluego	122

Aldeana, Noel Vallés	320
Alégrate, Noel Vallés	321
Antigua Polca de las Cintas, Graus	251
Anuncio de Fiesta, Camilo	227
El Arrastrat, Benabarre	135
Baile de Mayordomos, San Xuan de Plan	165
Baile de San Roque, Cutanda	206
Baile de la Gaita, Bujaraloz	140
Ball de la Gaita, Bielsa	136
Ball del Poll, Aguaviva	129
Ball del Poll, Noel Vallés	253
Ball Pla, Castejón de Sos	144
Bolero, B. Coscollar	286
Bolero, Caspe	142
Bolero, Larrés	157
Bolero —1—, Ballobar	133
Bolero —2—, Ballobar	134
Bolero de Alcañiz, <i>tío Tieso</i>	254
El Cadril, Bielsa	137
El Calavera, popularizada	162
El Campanar de Sant Pere de Ribes, M. Rius	310
Canción de Cuna, Larrés	46
Canción del mes de Mayo, popularizada	53
Canto al Morico, Zaragoza	52
Canto de Navidad, Teruel	69
La Carmen y el Blas, J. Samson (F-J. Boisset)	318
El Carrer Nou, M. Rius	312
El Cascabillo, San Xuan de Plan	166
El Cicután, Serveto	173
Contradanza, Cetina	145
Copla Festiva, Berbegal	68
Corridas de Pollos —Pancrudo—	211
Las Corridas, Albalate del Arzobispo	214
El Cuadro, Benabarre	60
Cuando el Rey, Aragüés del Puerto	58
Cuando los mancebos, Aragüés del Puerto	57
Cuatro campanas había, Almudévar	56
La Chinchana, Campo	141
El Chinchecle, Bielsa	138
Chirimia Final, Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud	268
Chirimias o Pastorelas de la Seo de Zaragoza	270
Chotis del <i>tío Caramba</i> , <i>tío Caramba</i>	207
Dance de Almudévar: Villano	68
Dance de Graus: La Culebreta	152
Dance de Lanaja: La Cardelina	67
Dance de Lanaja: Si estoy enamorada	54

Dance de Lecifena: Paloteado	53
Dance de Novillas: 3. ^a mudanza	160
Dance de Quinto: el Jilguerrillo	59
Dance de Sariñena: el Agricultor	66
Dance de Tauste: Espadas	179
Dance de Vera de Moncayo	182
Dance de Yebra de Basa: La Liebre	55
Danza, Tardienta	56
Danza de Moros y Cristianos, Cabolafuente	53
Danza de Espedos, Aragüés del Puerto	58
Danza de la Rosca - Baile Cruzado, Gistaín	151
Danza de Espadas, Huesca	156
Diana, Camilo	228
Dime, dime, Apiés	54
Domingo de Carnaval, San Xuan de Plan	167
Encamisada, Estercuel	255
Encamisada, Santolea	247
La Española, Bielsa	66
La Geringosa, Albalate del Arzobispo	130
Habanera, Gurrea de Gállego	154
Habanera de <i>el Tieso</i>	229
La Hoja de Pino, Apiés, Barluenga y Daroca	55
Irene, B. Coscollar	288
Jota, Simeón Pérez Vizcarra	222
Jota de Ronda, <i>el Tejedor</i>	174
Jota de Castelserás, Fco. Molinos	220
Jota de la Dulzaina, <i>tfo Bartolo</i>	230
Jota del último Toro, Popularizada	163
Jota final del Rolde de Mirambel, Camilo	243
Jota Hurtada de Albarracín, <i>el Gato</i>	212
Jotas, Noel Vallés	258
La Llega, Camilo	233
La llega del Cristo - Palitroques, Graus	153
Marcha de Gigantes y Baile de Cabezudos, Zaragoza	184
Marchas Fúnebres para dos Chirimías, Huesca	276
Mariné, Apiés	52
Març, M. Rius	313
Mazurca, Albarracín	131
Mazurca, Estercuel	148
Mazurca, Gurrea de Gállego	155
Mazurca, J. Sancho	234
La Mazurca, San Xuan de Plan	168
Mazurca —1—, Camilo	236
Mazurca —2—, Camilo	238
Mazurca de las Flos, Bielsa y Xistén	52
Mañana de San Juan, popularizada	44

La Mañana de San Juan, Lanaja	108
Noel, Blas Coscollar	290
Paco y Stella, Blas Coscollar	292
Paloteado, Boltaña	139
Paloteado, Naval y Torla	159
Pasacalle, Gurrea de Gállego	202
Pasacalles, Gurrea de Gállego	203
Pasacalles, J. Marcuello	47
Pasacalles, Noel	260
Pasacalles - Danza, Gurrea de Gállego	204
Pasacalles de la Llegá, Camilo	239
La Pasavilla, San Xuan de Plan	169
Pasodoble, J. Sorribes	248
Pasodoble de Albalate, J. Marcuello	215
La Pilara, Noel Vallés	322
El Pilé, Las Parras de Castellote	240
Polca, tío Bartolo, J. Sorribes	249
La Polca Bibí, San Xuan de Plan	170
La Polca Piqué, Gistaín	45
La Polca Piqué, <i>el Tejedor</i> de Serveto	177
El Polinario de Fabara, Noel Vallés	261
Procesión, Alcálá de Moncayo	132
La punta y el talón, popularizada	65
El Reinau de Villarluengo	240
Repatán - Paloteado, Torla	181
El Rodat, Castelserás, F. Molinos	221
El Rodat, Castelserás, Noel	262
El Rolde, Mirambel	158
El Rolde de Mirambel, Camilo	242
Romería de San Beturián, Barbastro	65
Rosariera de La Cañada de Veruch	123
Rosariera de La Cañada de Verich	249
Roser, Blas Coscollar	244
Segaban las damas, Aragüés del Puerto	57
Sobremesa, Jasa	49
Sinatinas o Tocatas para Chirimías, Santa María de Calatayud	280
La Teresina, M. Rius	315
El Tin tan, <i>el Tejedor</i> de Serveto	178
El Tíntemele, San Xuan de Plan	172
Tonadas de Caítero, Torralbilla	210
Toni de <i>els Cards</i> , Blas Coscollar	296
Toque de Caballerías —1—, Camilo	245
Toque de Caballerías —2—, Camilo	246
Toque de Procesión, J. Marcuello	217
Toque de Procesión, Noel Vallés	263
Toque de Procesión, tío Caramba	209

Toque de Procesión de los Santos Mártires, Teruel	224
El Triquitrí, popularizada	62
Tú eres muy guapa, Apiés	45
Un anillo, Pallaruelo de Monegros	54
Vals Francés, <i>Pallás</i>	252
Vals, Blas Coscollar	299
Valsurriana de las Flos, Xistén	49
El Villano, Bielsa y Xistén	51
Villanos, Daroca	146
Vuelta de Romería, Albalate del Arzobispo	219

ÍNDICE GENERAL

EL LIBRO DE LA DULZAINA ARAGONESA

Preliminares	17
La dulzaina en Aragón	19
La dulzaina de el tío Tieso de Alcañiz	21
El pinfano, el redoblante y la percusión	23
El dulzainero, un personaje singular	27
Consejos para un correcto uso y disfrute de la dulzaina:	
—De cómo montar el instrumento	29
—De cómo embocar y emitir sonidos musicales	30
—De cómo practicar la respiración diafragmática	30
—De cuál es la actitud correcta a la hora de tocar	30

MÉTODO SILÁBICO DE LECTURA MUSICAL

Las Claves del Laberinto: la música y los sonidos	35
El pentagrama y las notas	36
Digitación de la dulzaina: la primera octava	36
La pulsación como unidad de medida	38
Negras y corcheas	38
Los silencios	40
Ritmo binario y ternario: los compases simples	42
Las semicorcheas	45
Las notas agudas: la segunda octava	48
Compases con base de corchea	49
El puntillo	50
El tresillo	51
Los compases compuestos	58
Alteraciones y armadura	62
Digitación de las alteraciones	64
Adornos y melismas	71
Güfa sucinta de las claves musicales del método	72
Método silábico. Adaptación del Sistema Kodály	73

REPERTORIO DE DULZAINA ARAGONESA

Consideraciones previas	77
Albadas, Auroras y Dianas:	
—Comentarios a la sección	81
Albadas, Auroras y Dianas:	
—de Aguaviva	83
—de Alcañiz	84
—de Alcorisa	86
—de Atea	87
—de Beceite	88
—de Belmonte de San José	90
—de Calanda y las Parras de Castellote	94
—de Camarillas	95
—de la Cañada de Verich	97
—de la Codoñera	98
—de El Pobo	101
—de Fonfría	103
—de Fuentespalda	104
—de Craus	105
—de La Fresneda	107
—de Lanaja	108
—de Litago y Lituéñigo	109
—de el Más de las Matas	110
—de Monroyo	113
—de Olivés	115
—de Las Parras de Castellote y Luco de Bordón	116
—de Terriente	117
—de Valderrobles	118
—de Villarluego	122
—Rosariera de la Cañada de Verich	123
Bailes y Dances	
—Comentarios a la sección	127
Bailes y Dances:	
—Ball del Poll, de Aguaviva	129
—La Geringosa, de Albalate del Arzobispo	130
—Mazurca, de Albarracín	131
—Procesión, de Alcalá de Moncayo	132
—Bolero I, de Ballobar	133
—Bolero II, de Ballobar	134
—El Arrastrat, de Benabarre	135
—Ball de la Gaita, de Bielsa	136
—Cadril, de Bielsa	137
—Chincheclé, de Bielsa	138
—Paloteado, de Boltaña	139

—Baile de la Gaita, de Bujaraloz	140
—la Chinchana, de Campo	141
—Bolero, de Caspe	142
—Ball Pla, de Castejón de Sos	144
—Contradanza, de Cetina	145
—Villanos, de Daroca	146
—Mazurca, de Esteruel	148
—Danza de la Roca - Baile Cruzado, de Gistaín	151
—Dance de Graus: La Culebreta	152
—la Llegada del Cristo, Palitroques, de Graus	153
—Habanera, de Gurrea de Gállego	154
—Mazurca, de Gurrea de Gállego	155
—Danza de Espadas, de Huesca	156
—Bolero, de Larrés	157
—Rolde, de Mirambel	158
—Paloteado, de Naval y Torla	159
—Dance de Novillas: 3. ^a mudanza	160
—el Calavera, popularizada	161
—Jota del último toro, popularizada	163
—Baile de Mayordomo, de San Xuan de Plan	165
—el Cascabillo, de San Xuan de Plan	166
—Domingo de Carnaval, de San Xuan de Plan	167
—la Mazurca, de San Xuan de Plan	168
—la Pasavilla, de San Xuan de Plan	169
—la Polca Bibí, de San Xuan de Plan	170
—el Tin, tan, de San Xuan de Plan	171
—el Tíntemele, de San Xuan de Plan	172
—el Cicután, de Serveto	173
—Jota de Ronda, de Serveto	174
—Polca Piqué, de Serveto	177
—El Tin Tan, de Serveto	178
—Dance de Tauste: Espadas	179
—Repatán - Paloteado, de Torla	181
—Mudanzas del Dance de Vera de Moncayo	182
—Marcha de Gigantes y Baile de Cabezudos, de Zaragoza	184

Toques de Dulzaina y Repertorio de Dulzaineros:

—Comentarios a la sección	189
Toques de Dulzaina y Repertorio de Dulzaineros:	
—Baile de San Roque, de Calamocha	201
—Pasacalle, de Gurrea de Gállego	202
—Pasacalles, de Gurrea de Gállego	203
—Pasacalles-Danza, de Gurrea de Gállego	204
—Ronda de San Pedro, Mora de Rubielos	205

Repertorio de Casimiro Anadón, <i>tfo Caramba</i> , y Miguel Serrano:	
—Baile de San Roque, de Cutanda	206
—Chotis del <i>tfo Caramba</i>	207
—Toque de Procesión	209
Repertorio de Julián y Joaquín Andolz, <i>tfo Tieso</i> , de Alcañiz:	
—Bolero de Alcañiz	254
—Habanera	229
—el Reinau, de Villarluengo	240
Repertorio del Gaitero de Torralbilla:	
—Tonadas de gaitero	210
Repertorio de los Gaiteros de Torrijo del Campo:	
—Corridas de Pollos, de Pancrudo	211
Repertorio de José Giménez, <i>el Gato</i> , de Albarracín:	
—Jota Hurtada, de Albarracín	212
Repertorio de José Marcuello, de Albalate del Arzobispo:	
—las Corridas	214
—Pasodoble de Albalate	215
—Toque de Procesión	217
—Vuelta de Romería	219
Repertorio de Francisco Molinos, de Castelserás:	
—Jota de Castelserás	220
—el Rodat, de Castelserás	221
Repertorio de Simón Pérez Vizcarra:	
—Jota	222
—Toque de Procesión de los Santos Mártires, de Teruel	224
—Vals	226
Repertorio de Camilo Ronzano, <i>Camilo</i> :	
—Albadas, de Aguaviva	83
—Albadas, de Calanda y las Parras de Castellote	94
—Anuncio de Fiesta	227
—Diana	228
—Habanera de <i>el Tieso</i>	229
—Jota de la Dulzaina	230
—Jota Final del Rolde, de Mirambel	243
—la Llegá	233
—Mazurca	234
—Mazurca —1—	236
—Mazurca —2—	238
—Pasacalles de la Llegá	239
—Polca	249
—el Reinau, de Villarluengo, o el Pilé	240
—el Rolde, de Mirambel	242
—Rumba	244
—Toque de Caballerías (Sanantonada) —1—	245
—Toque de Caballerías (Sanantonada) —2—	246

Repertorio de José Sancho, <i>tío Bartolo, tío Mostachonero:</i>	
—Albadas, de Calanda y las Parras de Castellote	94
—Habanera de <i>el Tieso</i>	229
—Jota de la Dulzaina	230
—Mazurca	234
—el Pilé (música igual a la del Reinau)	240
—Polca	249
—Toques de caballerías —1— y —2—	245
Repertorio de José Sorribes, <i>el Conesa:</i>	
—Encamisada, de Santolea	247
—Pasodoble	248
—Pericón (música igual que la Polca)	249
Repertorio de Vicente Turmo Rami, <i>Pallás:</i>	
—Albadas, de Graus	105
—Antigua polca de las cintas, de Graus	251
—Dance de Graus: la Culebreta	152
—Vals francés	252
Repertorio de Noel Vallés:	
—Albadas, de la Cañada de Verich	97
—Albadas, de la Codoñera	98
—Albadas, de Más de las Matas	110
—Albadas, de Villarluengo	122
—Ball del Poll	253
—Bolero de Alcañiz	254
—Contradanza, de Cetina	145
—Dance de Villarluengo	240
—Encamisada, de Estecuel	255
—Habanera de <i>el Tieso</i>	229
—Jotas	258
—Marcha de Gigantes y Baile de Cabezudos	184
—Mazurca de Estecuel	148
—Pasacalles	260
—Polinario, de Fabara	261
—el Rodat, de Castelserás	262
—Rosariera, de la Cañada de Verich	123
—Toque de Procesión	263
Toques de Chirimías:	
—Comentarios a la sección	267
Toques de Chirimías:	
—Chirimía Final de la Colegiata del Santo Sepulcro, de Calatayud	268
—Chirimías o Pastorales, Pasaclostros de la Seo, de Zaragoza	270
—Marchas Fúnebres para dos Chirimías de la Procesión del Santo Entierro, de Huesca	276
—Sonatinas o Tocatas para dos Chirimías de la Colegiata de Santa María, de Calatayud	280

Composiciones Actuales:	
—Comentarios a la sección	285
Composiciones Actuales:	
Blas Coscollar:	
—Bolero	286
—Irene, pasadoble	288
—Noel, pasacalles	290
—Paco y Stella, mazurca	292
—Roser, pasacalles	294
—Toni de <i>els Cards</i>	296
—Vals	299
Gregorio Garcés:	
—Tres piezas fáciles para Dulzaina	301
Manuel Rius:	
—Abril	309
—El Campanar de Sant Pere de Ribes	310
—El Carrer Nou	312
—Març	313
—La Teresina	315
Francesca Roig:	
—El Dilluns	317
J. Samson (F-J. Boisset)	
—La Carmen y el Blas	318
Noel Vallés:	
—Aldeana	320
—Alégrate	321
—La Pilara	322

APÉNDICES

Apéndice 1: Fabricación de cañas para dulzaina	327
Apéndice 2: Solanar y Lucernario dulzainero	330
Apéndice 3: La Corona de Aragón, una cultura compartida	332

ÍNDICES

Índice alfabético de todas las melodías	337
Índice general y de repertorios	342



El «Drac» de Vilanova y la Geltrú desfila por la Gran Vía de Zaragoza seguido de los «Diables» y al son de las «gralles» B. Coscollar, X. Orrnols y F. Roig. Foto: F. J. Boisset

Este libro
recorrió
el último vericuerdo
del laberinto tipográfico
en la Ciudad de Zaragoza
el día 23 de mayo de 1987
en puertas del solsticio de verano
buscando el calor
de unas manos
que
con deleite y placer
tañan sus páginas.

COLECCION CULTURA POPULAR

Títulos publicados

1. Poesía urbana.
2. Tradiciones festivas zaragozanas.
3. Oración panegírica de San Jorge mártir.
4. Zaragoza, calles y callejas.
5. M. Pinillos: «Cuando acorta el día».
6. Homenaje a Ildelfonso Manuel Gil.
7. Relatos de Zaragoza 1982.
8. Villancicos populares aragoneses.
9. Los ciclos de introducción a la música.
10. A. Embid: El marco jurídico de la autonomía.
11. Relatos de Zaragoza 1983.
- 11 bis. OPI-Niké: Cultura y arte independiente en una época difícil. Vol. I.
13. OPI-Niké: Cultura y arte independiente en una época difícil. Vol. II.
14. Relatos de Zaragoza 1984.
15. Poemas de Zaragoza 1984.
16. Historia de la comparsa de Gigantes y Cabezudos.
17. Relatos de Zaragoza 1985.
18. Poemas de Zaragoza 1985.
19. Gil, Ildelfonso-Manuel: «Vuelta al amor en 54 poemas».
20. Relatos de Zaragoza 1986.
21. Poemas de Zaragoza 1986.
22. El libro de la dulzaina aragonesa: método y repertorio.
23. La Jota.



AREA DE CULTURA Y ACCION SOCIAL

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA