EL LIBRO DE LA DULZAINA ARAGONESA, METODO Y REPERTORIO

Blas Coscollar

Foto: STELLA IBÁÑEZ

BLAS COSCOLLAR SANTALIESTRA nace en Barbastro (Huesca) en 1952, y se inicia en los rudimentos del solfeo 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 licenciaría 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 *Alsina Gralles* 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 Tieso 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.

J. R. M.

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 Baldomera 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 Area de Cultura y Acción Social

PRÓLOGO

Pedagogía y tradicionalidad 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, Kodàly, 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 acerbo 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.

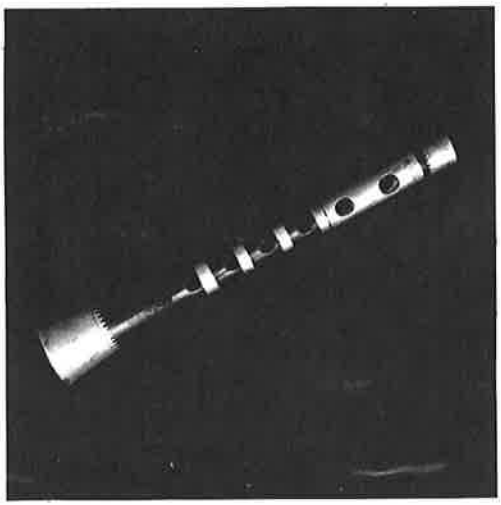
Un hito importante en este peregrinar fue la localización de la dulzaina de Julián Andolz, *el Tieso* de Alcañiz; a partir de entonces me planteé el objetivo de reproducirla, pero las dificultades técnicas y económicas me hacían dudar del resultado. La machacona insistencia de Toni Mataró y la ayuda 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.

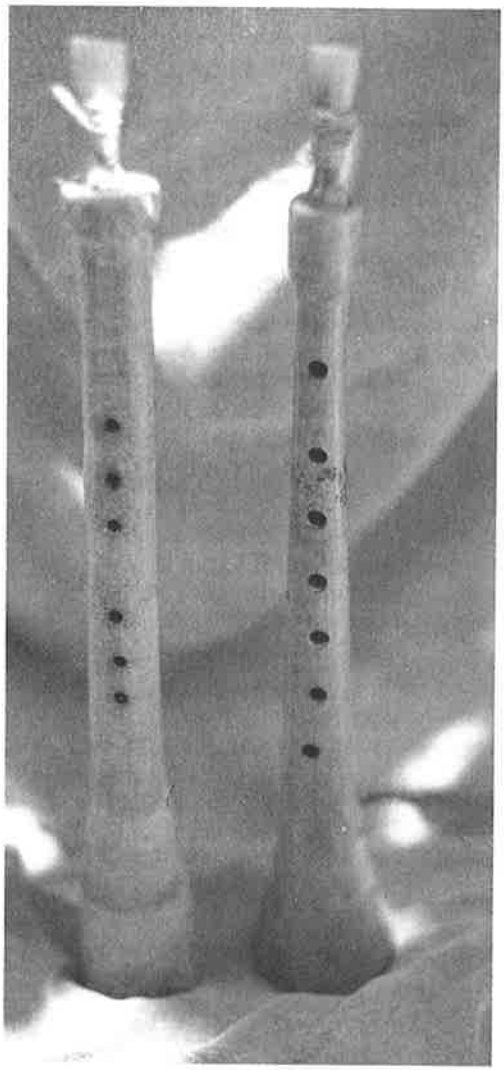
Tres son las vías a las que se atribuye la introducción de la doble caña en la península, por una parte, la invasión árabe; por otra, los cruzados —al volver con instrumentos orientales— y, finalmente, la cultura celta que atraviesa los Pirineos. La falta de estudios rigurosos e incuestionables aconseja 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.

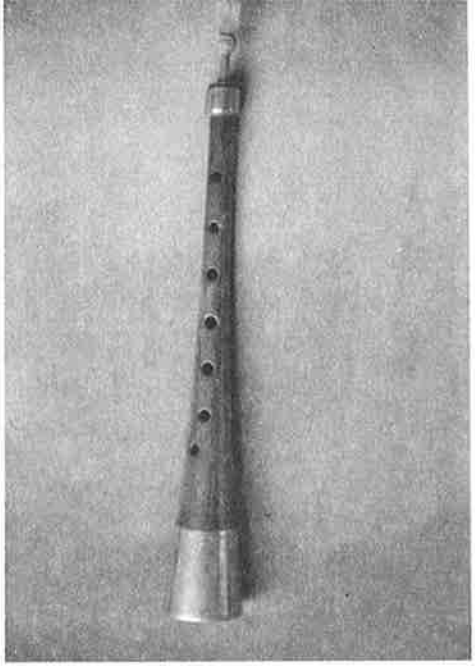
De hecho, no ha existido nunca una dulzaina aragonesa normalizada; muchas veces solían fabricarla los mismos intérpretes, que la legaban a su discípulo predilecto como testigo de continuidad; en otras ocasiones eran instrumentos comprados con motivo de viajes o ferias. Entre las escasas dulzainas a las 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.

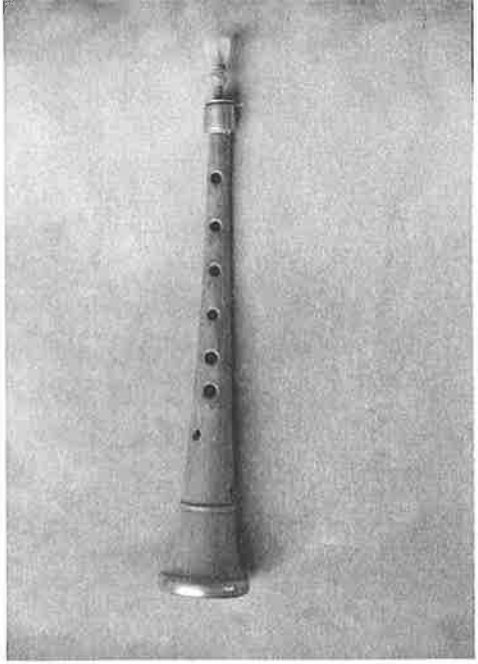


Izquierda: dulzaina pastoril fabricada en madera de pino —Santolea—. Derecha: dulzaina de José Sancho *tío Bartolo, tío Mostachonero,* de Las Palmas de Castellote.
Foto: B. Coscollar

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



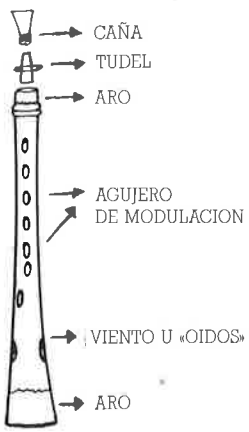
Dulzaina de Julián Andolz, *tío Tieso*, de Alcañiz, que ha usado el autor como modelo para su reproducción en 1981. Foto: B. Coscollar

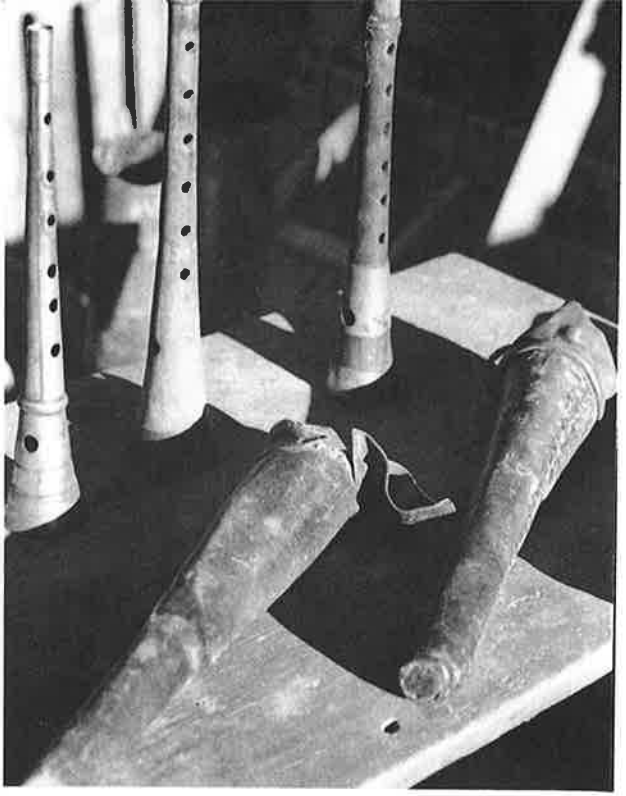


Dulzaina de Julián Andolz, *tío Tieso*, de Alcañiz. Foto: B. Coscollar

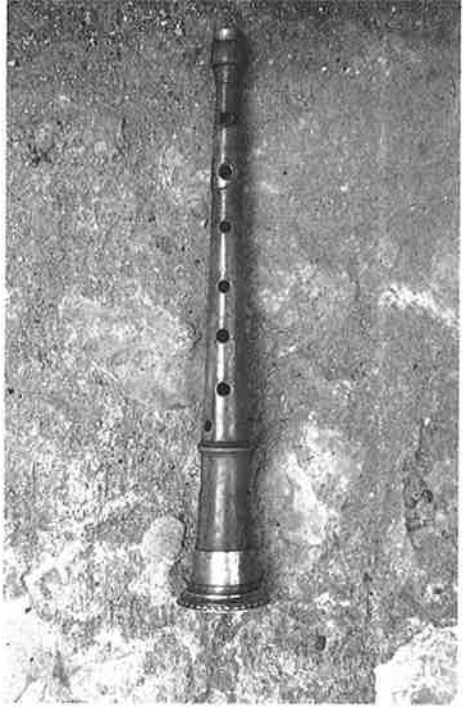
LA DULZAINA DE *«EL TIESO»* DE ALCAÑIZ

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 *oídos* 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 Parras 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, el *acerollo* y el azufaifo —*jinjolero* 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

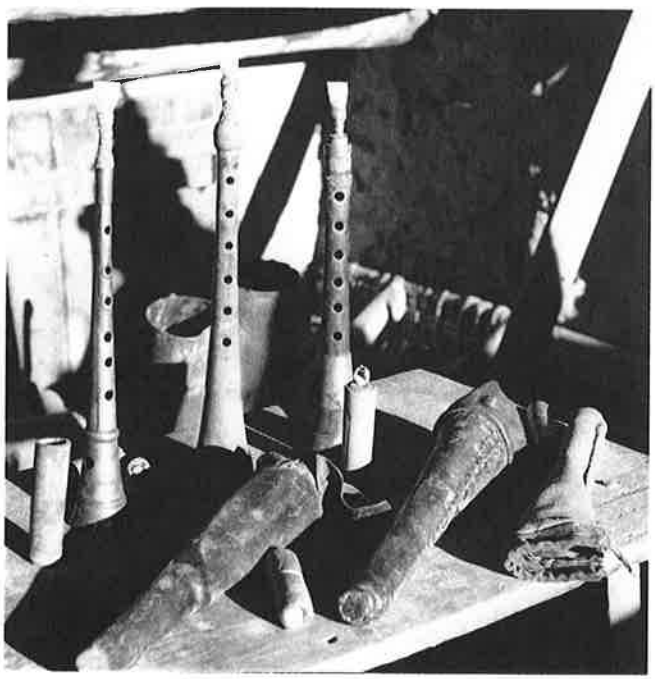




Dulzainas de José Sancho *tío Bartolo, tío Mostachonero*, de Las Parras de Castellote; la primera de la izquierda es metálica; delante aparecen dos fundas de cuero. Foto B. Coscollar



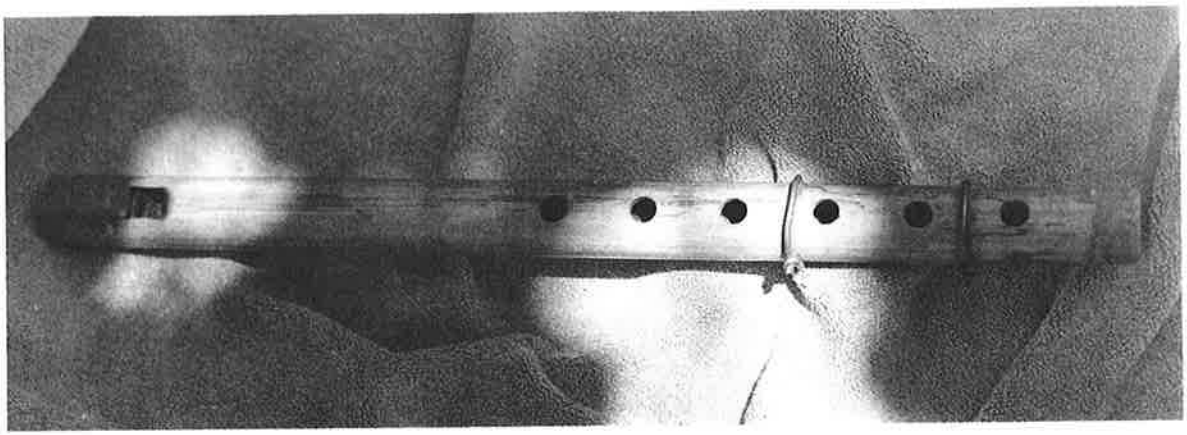
Dulzaina de los antiguos gaiteros de Tramacastilla; según J. Jiménez, *el Cato*, fabricada por ellos mismos. Foto: A. Vergara



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.

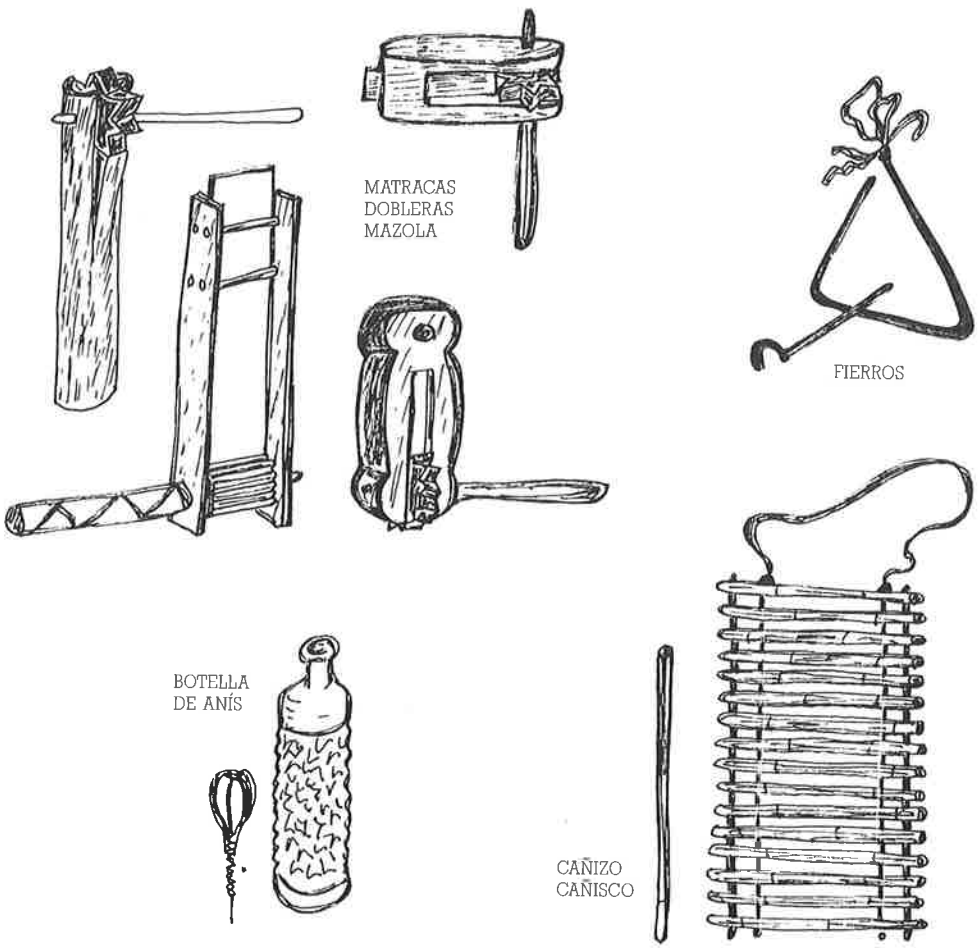
EL *REDOBLANTE* Y LA PERCUSIÓN

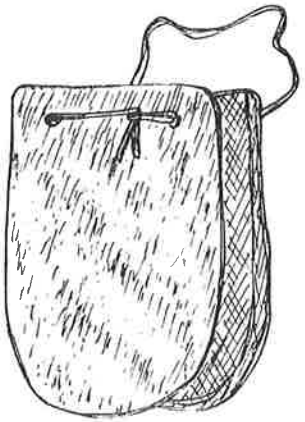
El tambor es un elemento sustancial para la *gaita*, «el tambor también es músico», dice un refrán que define con toda claridad esta simbiosis. Sin embargo, siempre ha habido una subordinación que llegaba al extremo de que el tambor era propiedad del gaitero, no del *tamborinero* quien, por otra parte, 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-

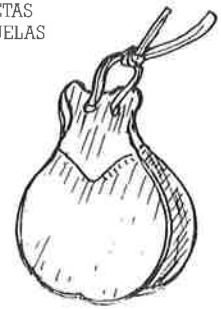
sigo gran parte de su encanto; si difícil ha resultado recuperar algunas melodías, imposible parece hacer lo mismo con las estructuras rítmicas que las sustentaban. Sin embargo, la asimilación de los compases mixtos y la consiguiente uniformidad de los ritmos se presenta como una constante de las últimas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



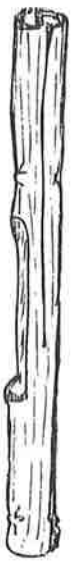


PULGARETAS
CASTAÑUELAS

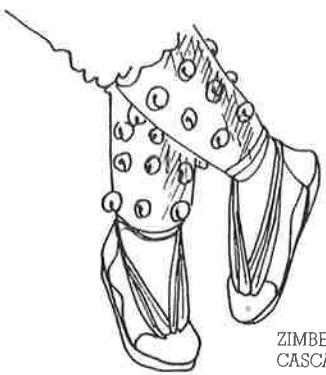


CULLERAS
DE BOIXO

AJADA
JADA



CAÑOTO
CAÑA



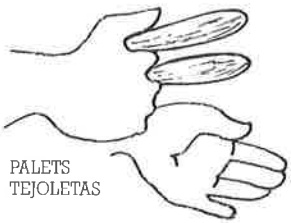
ZIMBELES
CASCABILLOS

NUEZ
NUAZ
NUESA

ESPEDOS
ESPADAS

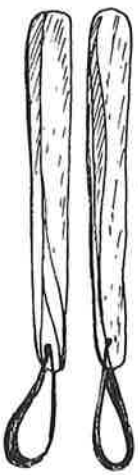
ESQUILLAS CRABUNERAS
TRINGOLETAS

ARRASCADOR

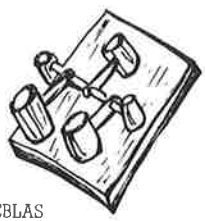


PALETS
TEJOLETAS

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 *¡Víspera;* 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 Víspera* 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 satisfaciera 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.

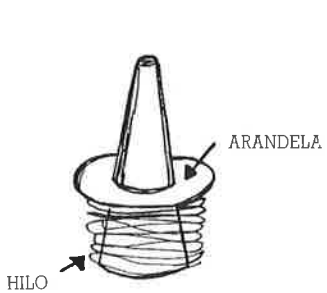
Los honorarios los apalabraban con la suficiente anticipación el alcalde, los mayordomos —*clavarios*— o el cura que, como se ha dicho, contrataba a sus expensas la música de la *Llega*. Los gastos de la fiesta se sufragaban a *escote* y el no participar era tenido a menos.

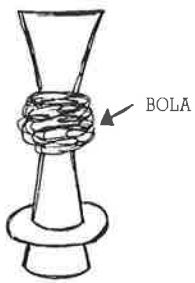
Puede quedar algo confusa esta doble vertiente sacra y profana, sobre todo si añadimos la negativa intransigente del párroco para que tocaran en la iglesia quienes hubieran propiciado con su música bailes *agarraus;* esta rigidez, subida de tono en la postguerra, dio lugar a jocosas anécdotas que después 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 *fuelle*. 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 prinunciaras 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 hinches 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 pudes 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 barrotes,* 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 *Mètode 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 deteminada 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.*

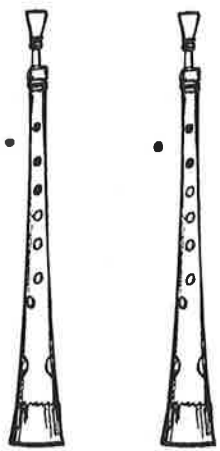
Ahora, contando con tu complicidad, continuaremos juntos el camino. Cinco son los *barrotes* de la cárcel, aunque podemos encontrarnos otros adicionales, tanto por encima, como por debajo, ya lo iremos viendo:

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 𝄞, 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.



DO RE

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.

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—.

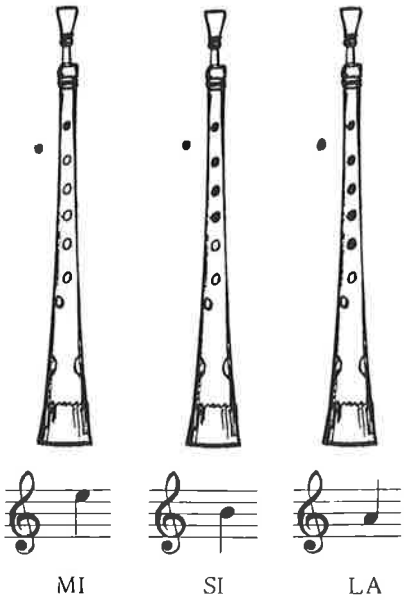
Tapando con el dedo medio, sonará el LA —que se coloca en el segundo espacio—.

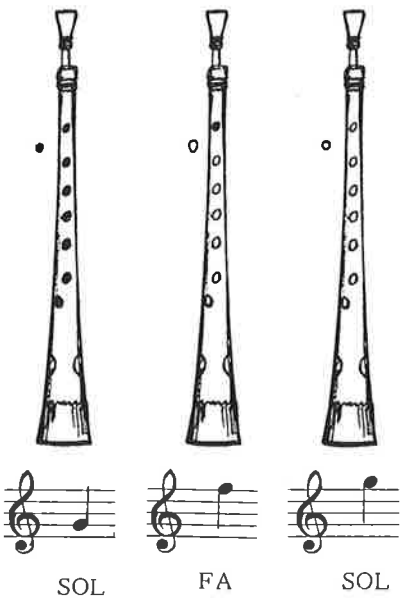
El paso siguiente consiste en tapar simultáneamente —con anular y meñique derechos— los dos últimos agujeros; ya habrá tiempo de explicarte el por qué, pero mientras no te indique lo contrario, ambos debes taparlos a la vez. La nota que sonará será el SOL —colocado en la segunda línea—. Para que el SOL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

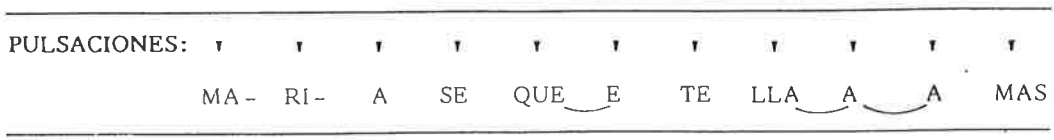
Por último, y que conste que no se trata de un ejercicio acrobático, levantando el índice de la mano izquierda, tendrás el SOL agudo —colocado en el primer espacio adicional superior—.





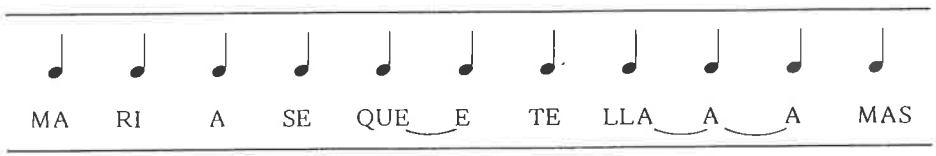
Vamos ahora a ingeniárnoslas para descifrar la duración relativa de las notas y, con ello, habremos desvelado gran parte del enigma. Se tratará, en primer lugar, de encontrar una unidad de medida, algo que por repetirse con regularidad nos pueda servir de referencia Para ello disponemos de los latidos 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 *Triquitrí,* pero me gustaría que supieras identificar las pulsaciones, así que ¡canta conmigo!:



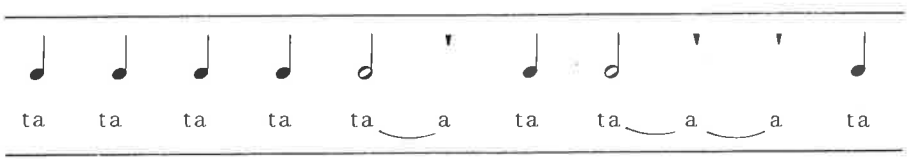
Ve dando golpes y adapta la canción a tu ritmo; te he indicado una secuencia regular de pulsaciones (▾) y he puesto debajo la letra de la canción.

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:



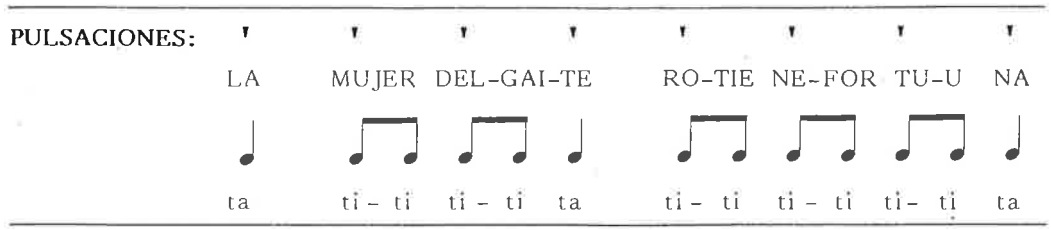
Cuando una sílaba como QUE dura dos pulsaciones se representa con un múltiplo de la negra: la BLANCA (𝅗𝅥), que dura dos pulsaciones seguidas. Cuando —como en LLA—, sean tres las pulsaciones seguidas se añade a la blanca un puntillo, pero esto te lo explicaré a su tiempo.

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



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 *Chinchecle* de Bielsa en notación musical. La letra dice:

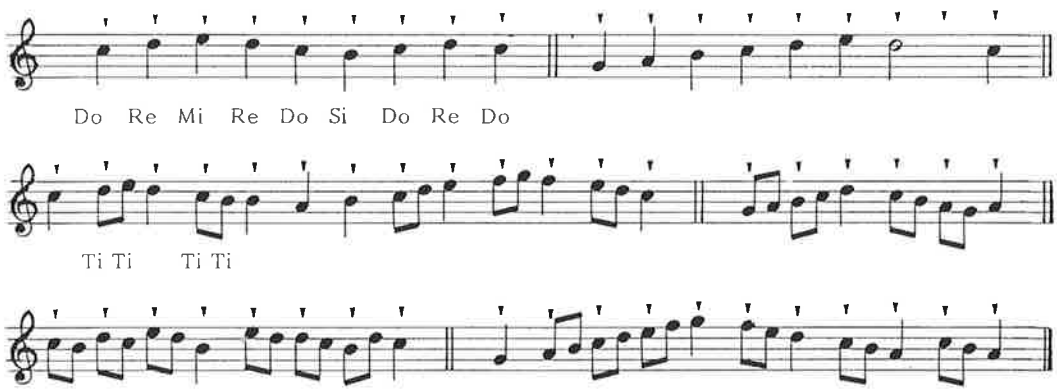
«La mujer del gaitero
tiene fortuna
porque tiene dos gaitas,
otras, ninguna.»



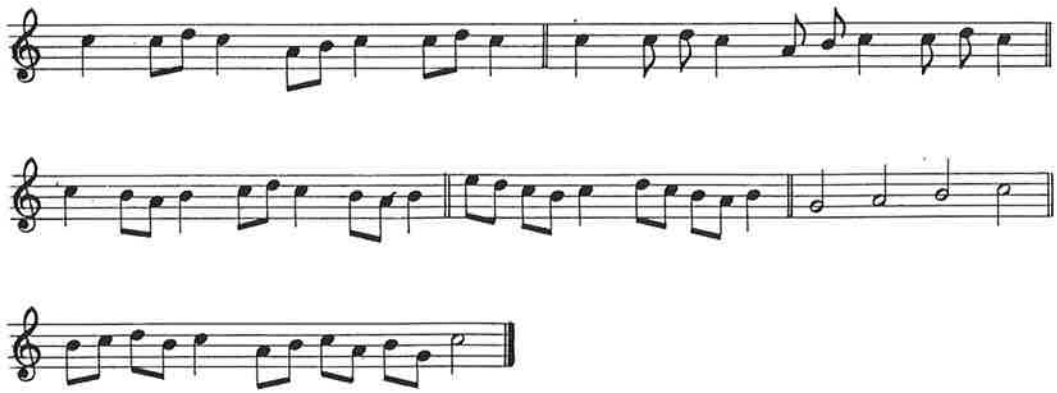
La letra de la canción también encierra un intencionado mensaje que, sin duda, sabrás resolver sin mi ayuda.

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.

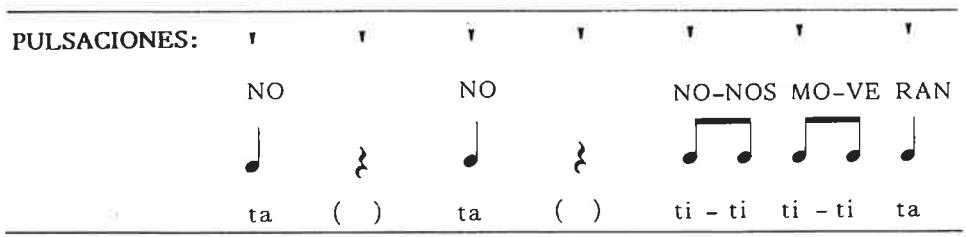


Separa bien cada nota, recuerda lo de la brizna de tabaco, dando un golpe por cada una. Las corcheas también las encontrarás separadas y siguen valiendo media pulsación cada una. La doble barra (||) separa las frases musicales o indica el final de una pieza.



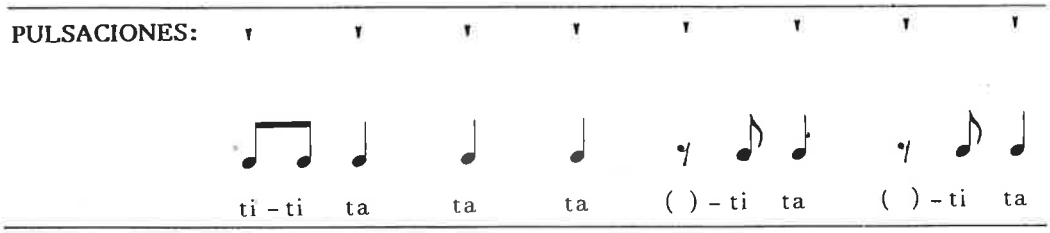
A lo largo de casi todas las canciones hay momentos en los que, continuando el ritmo, se interrumpe la melodía; estos SILENCIOS, cortos o largos, también tienen su código y ocupan el espacio de una blanca, negra o corchea:

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

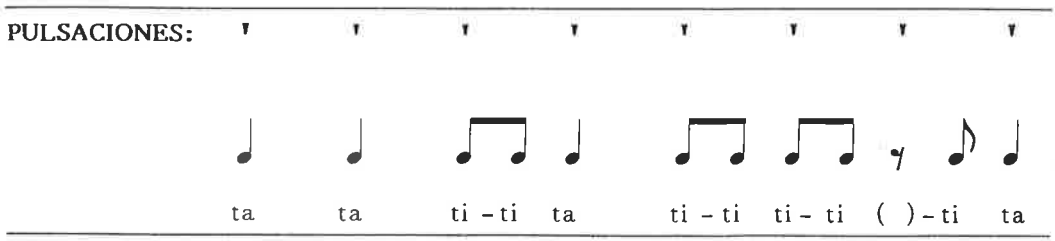


la pulsación correspondiente a 𝄽, se hace en silencio.

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

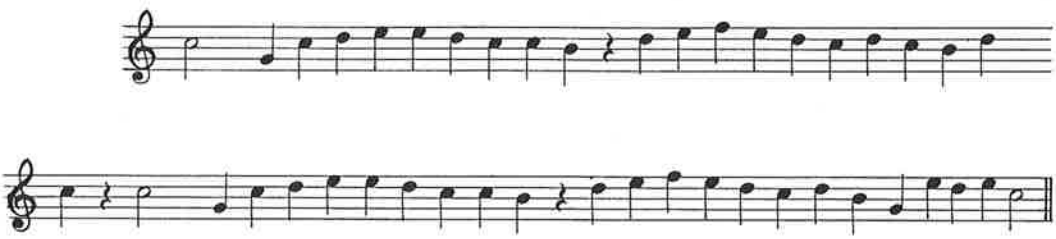


El «ti» que corresponde al silencio, debes hacerlo mentalmente, pero sin perder el ritmo. Fíjate, ¡a ver si conoces esta secuencia rítmica!:

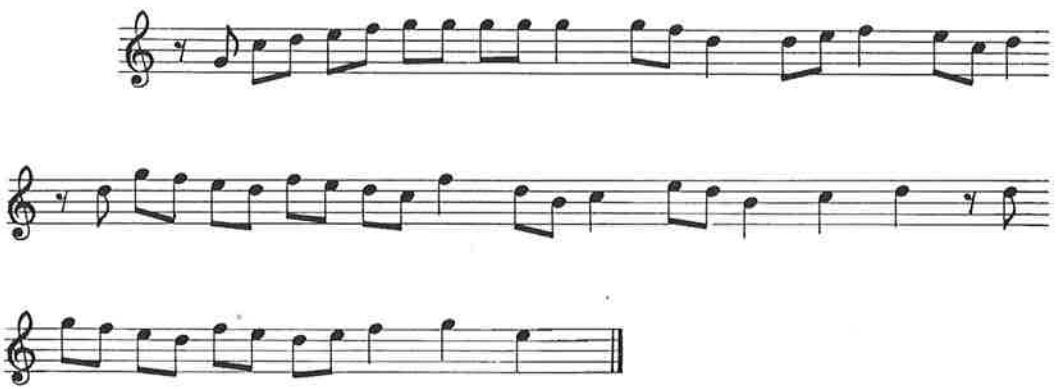


Es un palmeo con el que animan a sus jugadores los hinchas de baloncesto.

Pero sigamos con algo que ya puedas descifrar y sirva para asegurarte en el SOL grave; la *Novena del vino* que cantan en La Codoñera, se parece a lo que sigue. Asegura bien la posición de los dedos y tapa correctamente los agujeros, sobre todo los dos últimos. Recuerda el valor de las blancas, y... ¡adelante!:

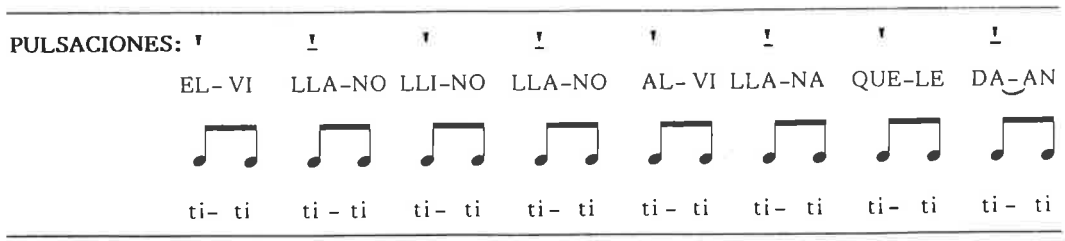


¡No quieras correr! Separa cada nota para que se identifique con claridad. A medida que vayas adquiriendo seguridad podrás ir más rápido. Ahora lo más importante es que las pulsaciones sean regulares y que le saques un buen sonido a la gaita. Vamos a por el SOL agudo atacando esta copla de la *Albada* de Belmonte de San José:



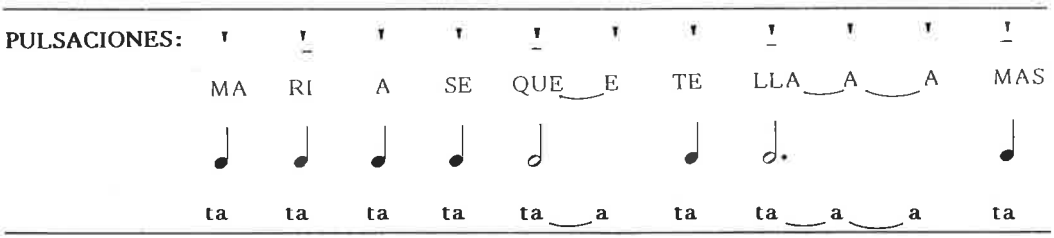
Para la siguiente *clave* he de llamar tu atención sobre nuevos aspectos. Vamos a recordar juntos la estructura rítmica del *Villano*.

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



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 *Triquitrí:*

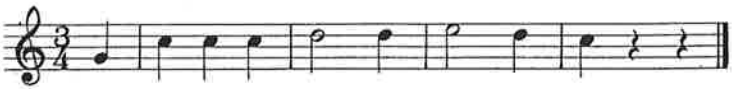


También aquí hay pulsaciones fuertes y débiles, pero en este caso, a cada pulsación fuerte le siguen dos débiles. Se trata de un RITMO TERNARIO. TODO RITMO TERNARIO PRESENTARÁ REGULARMENTE UNA PULSACIÓN FUERTE SEGUIDA DE DOS DÉBILES.

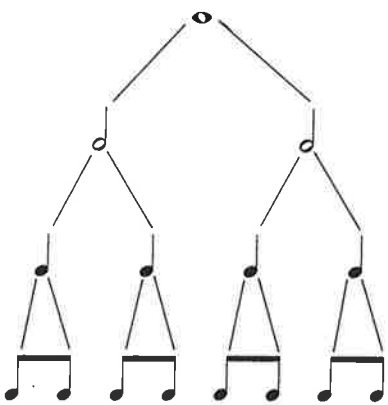
Si antes de cada pulsación fuerte hubiera un indicativo, podríamos conocer rápidamente el tipo de ritmo de una melodía, y esto es lo que indican las BARRAS DE COMPÁS. La música no sólo está atrapada, sino que también está rota en pequeños fragmentos llamados COMPASES, que tendremos que aprender a unir.

Volviendo al *Triquitrí,* 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:

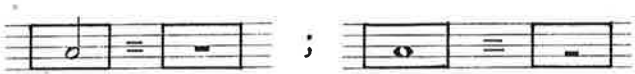


El denominador *4* establece la unidad de medida o base de pulsación. Pero, ¿por qué el *4*?, pues porque hay otras unidades de pulsación y el *4* representa a la unidad de negra — ♩ — dado que vale 1/4 de otra figura que todavía no conoces, la REDONDA, la nota de mayor duración que vas a encontrar y 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:



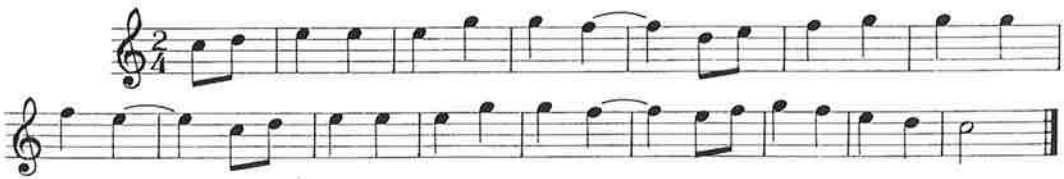
ta	a	a	a	REDONDA
ta	a	ta	a	BLANCA
ta	ta	ta	ta	NEGRA
ti-ti	ti-ti	ti-ti	ti-ti	CORCHEA

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*:

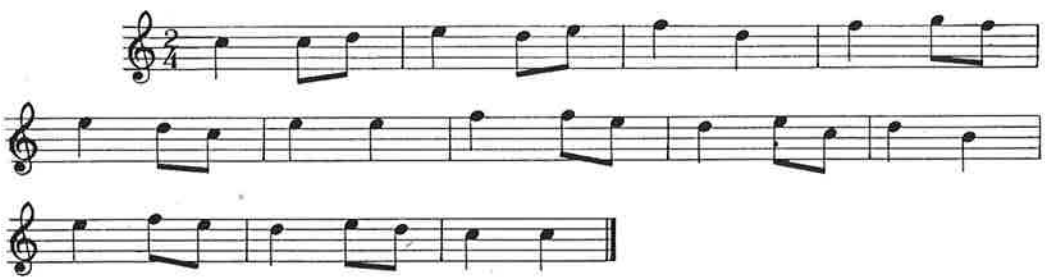


¡Tranquilo!, estoy a tu lado. Lee las notas por su nombre; los valores mediante el «ta», «ti-ti», pero esta vez fijándote en el tipo de compás —binario o ternario— que te indica el quebrado inicial. Acentúa las pulsaciones pertinentes. El primer compás está incompleto, pero no es un error, lo encontrarás 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.

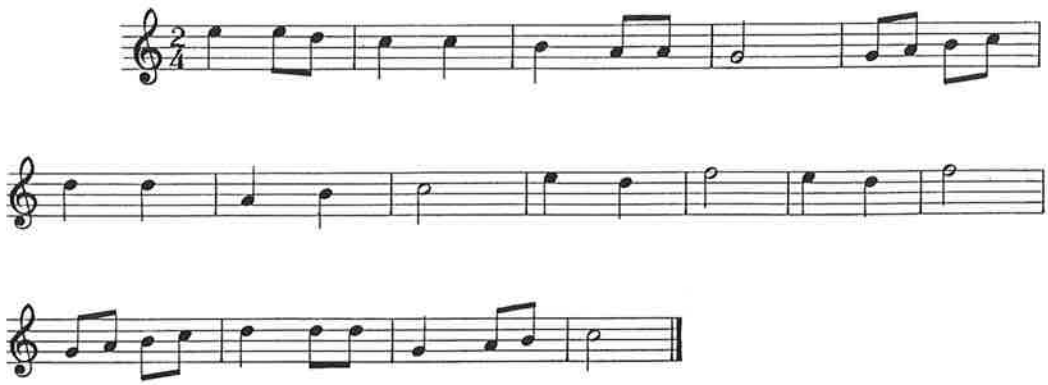
Contén tu emoción y respeta lo que estás interpretando, haciéndolo lo mejor que puedas; ahora ya eres tú el intérprete y, en consecuencia, el responsable del resultado.

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!:

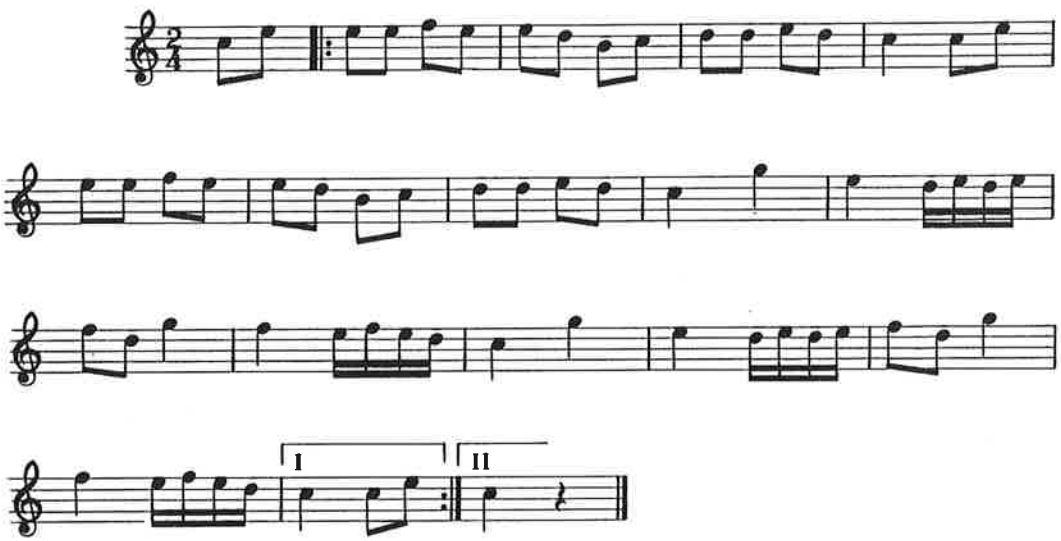


Tu eres muy guapa es una breve cancioncilla para ser bailada, tremendamente sugerente y que recuerda una tonada infantil; ha sido recogida en Apiés:



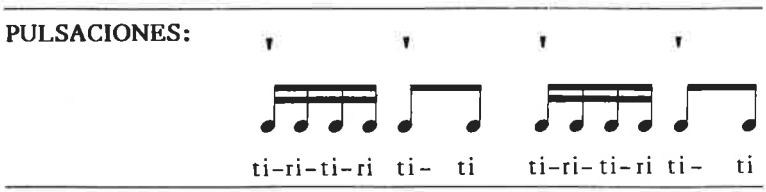
Debes dar las dos pulsaciones completas que corresponden a las blancas y tocarla con un cierto desenfado.

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



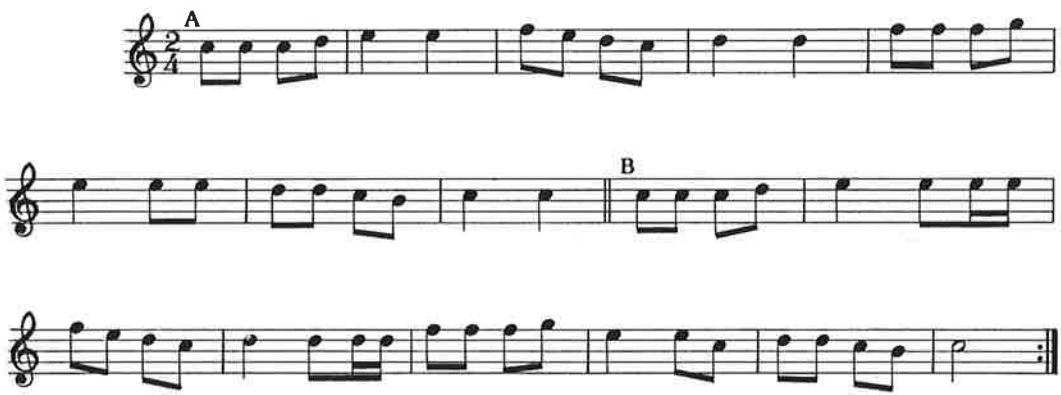
El nombre de la pieza ya te indica que debes picar y separar bien las notas, pero vuelves a encontrarte con nuevos signos enigmáticos: y . Las primeras son

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...*

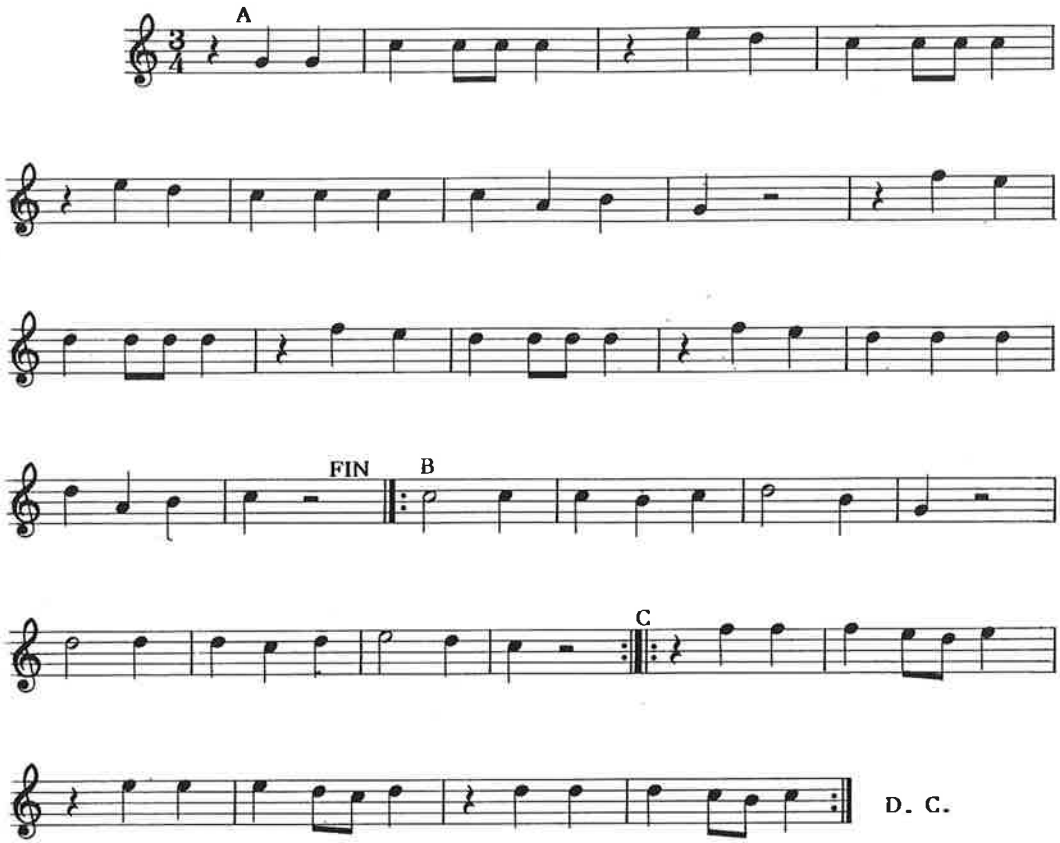


El silencio que corresponde a una semicorchea valdrá lo mismo que ella, 1/4 de negra, y lo encontrarás así: 𝅘𝅥𝅯 = 𝄾 . La otra novedad son los dos puntos junto a la doble barra; se trata de un SIGNO DE REPETICIÓN que indica que hay que repetir desde allí hasta la otra doble barra con dos puntos o, en 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:

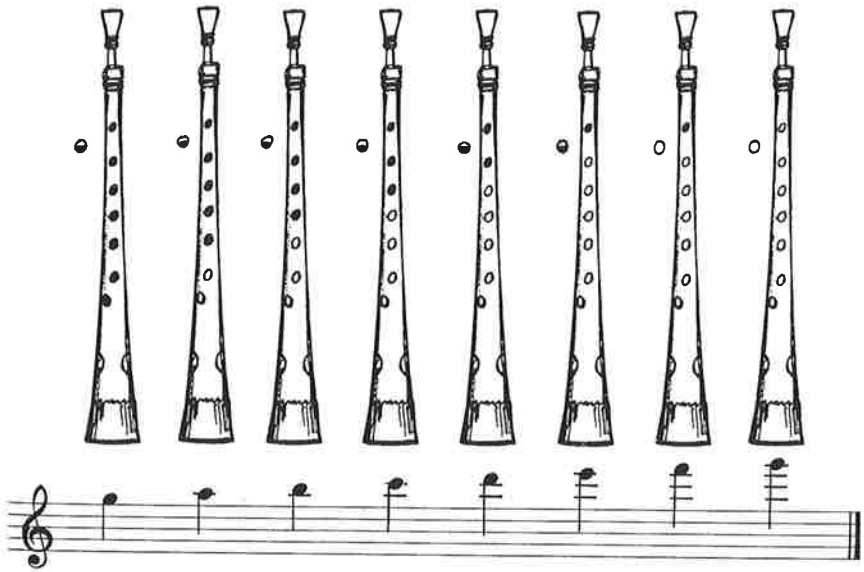


La pieza no debe presentar para ti mucha complicación; verás que hay silencios de blanca. La secuencia de las distintas partes de la pieza te la indico con letras y es como sigue: A-B-B-C-C-A. Las letras DC. significan Da Capo, o sea, que tienes que volver al comienzo —A— y continuar hasta donde ponga 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.

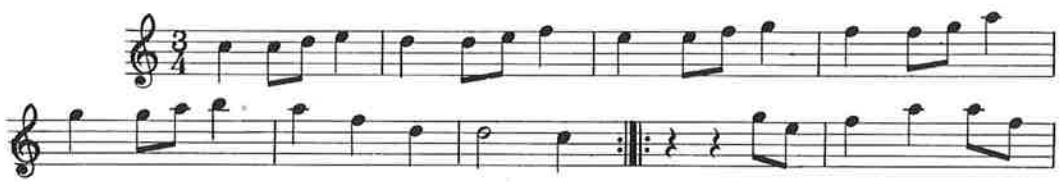
Si has practicado pacientemente creo que estás en disposición de atacar la segunda octava. José Sorribes, *el Conesa*, gaitero de Santolea y discípulo de Francisco Espada, *tío Ciacero* —mítico bailador de jota y dulzainero—, confesaba que la segunda octava era patrimonio exclusivo de los músicos *de 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.

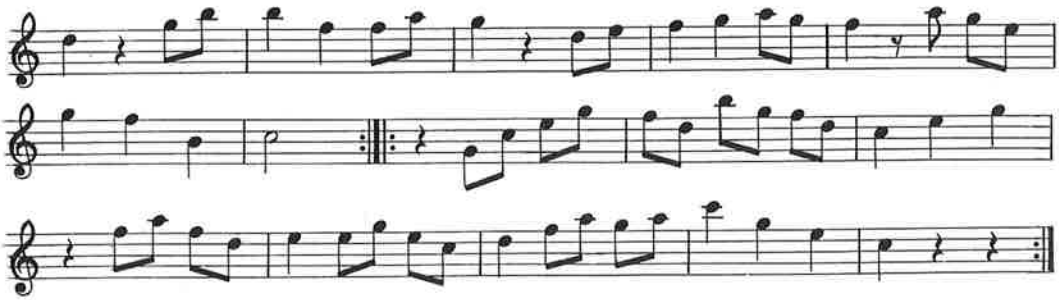
Atacar las notas agudas no requiere de grandes filigranas; las posiciones son las mismas que para las notas graves, pero hay que atacar —soplar— un poco más fuerte y apretar un poco más los labios, al tiempo que destapamos ligeramente el agujero posterior, el que cubre el pulgar de la mano izquierda.

Esta es la DIGITACIÓN DE LA SEGUNDA OCTAVA:

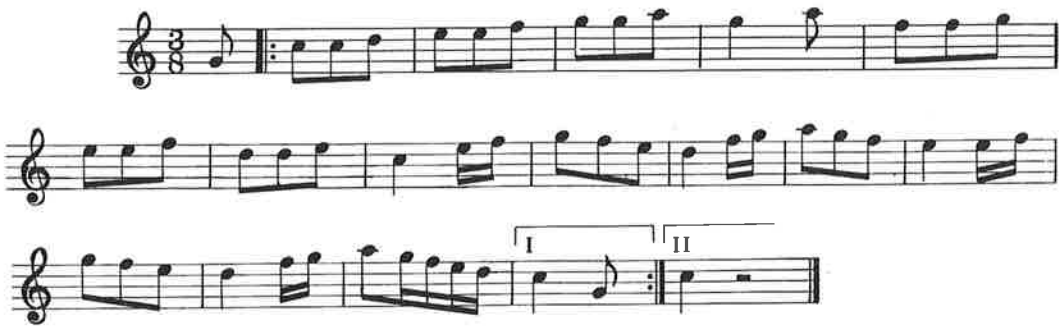


El SOL agudo puedes conseguirlo con dos posiciones. Al principio, no debes atacar las notas agudas directamente; será mejor que comiences a hacer escalas a partir de notas más graves y vayas ascendiendo progresivamente mediante ejercicios como los que te propongo a continuación. No te resultará fácil 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:



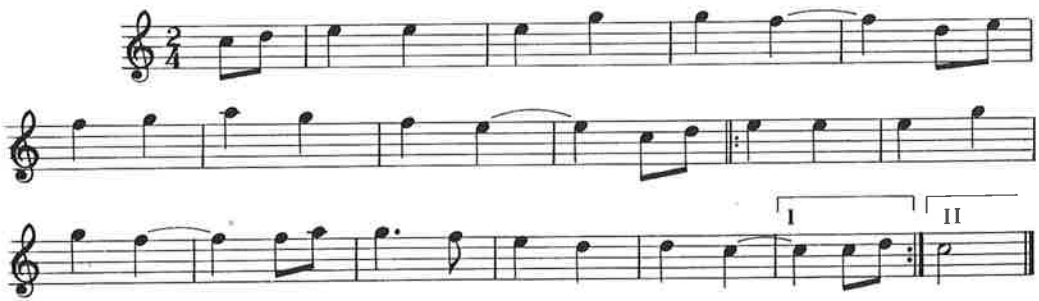


Como es más agradable ejercitarse con melodías conocidas, aunque tengan menos misterio, aquí tienes la *Valsurriana de las Flos* que se baila en Xistén:



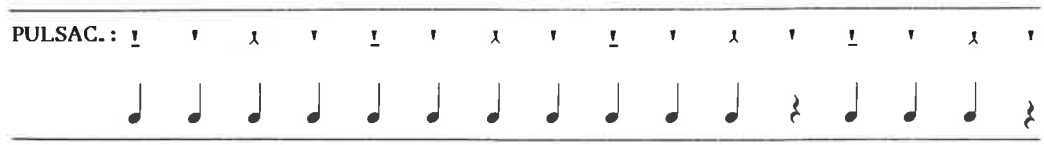
El compás, aunque nuevo, ya debes saber interpretarlo. La unidad de medida será 1/8 de redonda, es decir, cada pulsación valdrá una corchea y viceversa. Se trata de un compás ternario formado por tres pulsaciones de corchea. Los otros compases simples con base de pulsación 8 son: 2/8, 3/8 y 4/8. Si hemos 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:



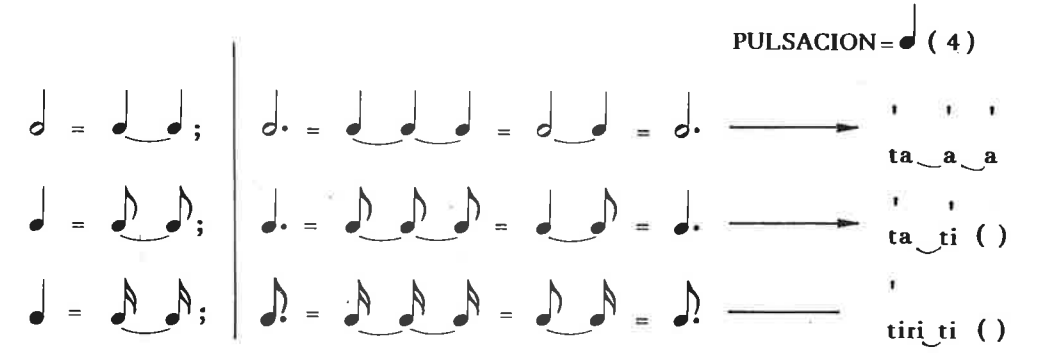
Debes tocarla pausadamente, sin prisa; fíjate en el valor resultante de las ligaduras.

Antes de continuar, quiero explicarte 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(𝄽)-débil. Con un ejemplo conocido lo entenderás mejor, se trata de la canción Frère Jacques:



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».

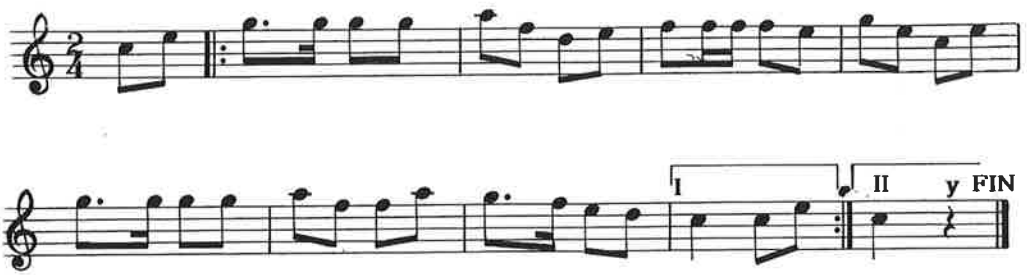
Supongo que comenzarás a estar satisfecho con los resultados: ya puedes descifrar partituras sencillas, aunque no por ello menos hermosas. Te he dejado en la *Sobremesa* de Jasa un puntillo como señuelo para tu curiosidad; así que ya nos toca ponernos con él. Un PUNTILLO colocado justo después de una nota le añade la mitad del valor que corresponde a su figura. Por ejemplo, una negra con puntillo: 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅮 = 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ; 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:



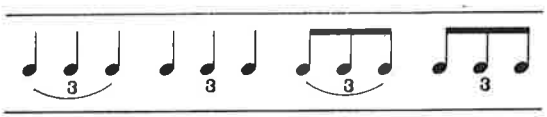
Como puedes ver, la regularidad de las pulsaciones convierte a la música en un problema matemático resuelto con gracia. El puntillo es una figura *maliciosa* que *desbarata* los compases y puede hacerte perder el sentido de la melodía que estás recreando; por esto te irá muy bien proceder utilizando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

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

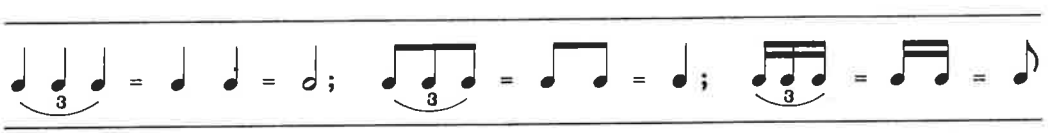
sobre la nota siguiente. Veamos cómo el *Villano* que se baila en Bielsa y Xistén consigue un ritmo saltarín mediante esta figura. Te advierto que este *Villano* no es idéntico al que te he puesto antes como ejemplo, aunque ambos son de ritmo binario, ¡a ver si sabes apreciar la diferencia!



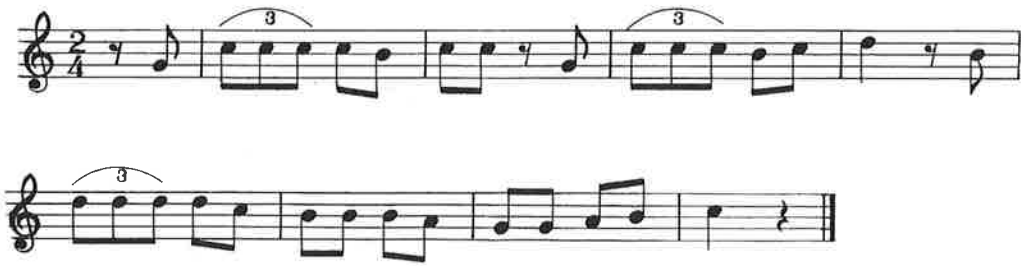
«Donde comen dos, bien pueden hacerlo tres»; algo parecido sucede con el TRESILLO, que aposenta en una pulsación que contendría dos notas iguales, a tres, y además las acomoda por igual. Habrá que colocar en el espacio de dos notas (♫), un tresillo (♫), es decir, tres notas de idéntico valor. Se suele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



Volvamos a las equivalencias:

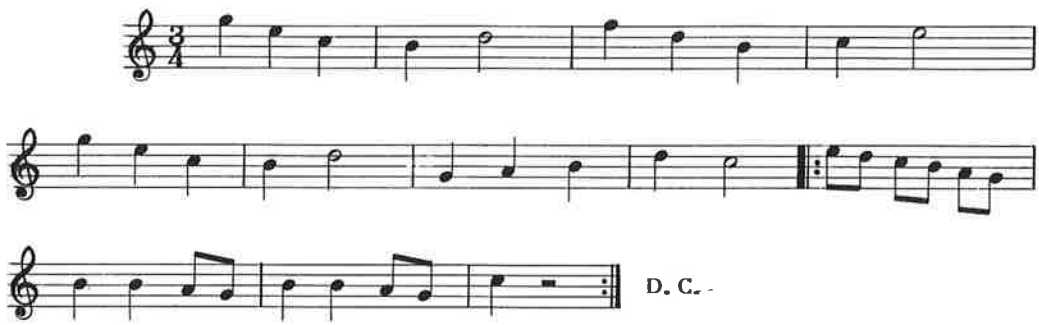


El tresillo lo puedes leer como «tríola». Comienza a probarlo con este canto dedicado al *Morico*:



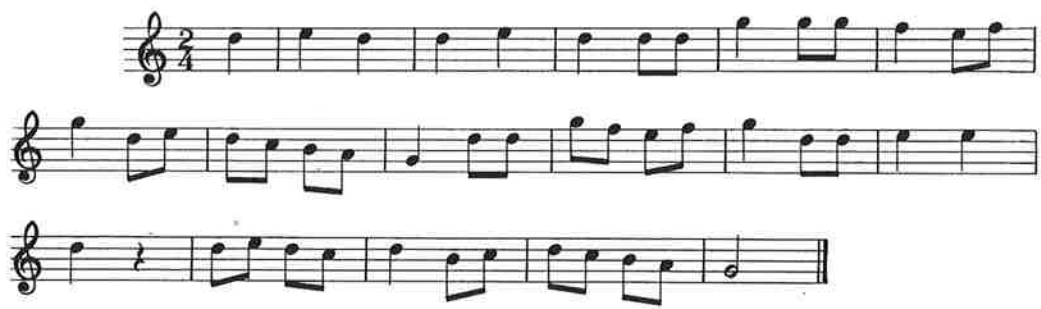
El más frecuente es el grupo ; los otros dos los encontrarás en menos ocasiones.

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 Flos* que se baila en Xistén y Bielsa:

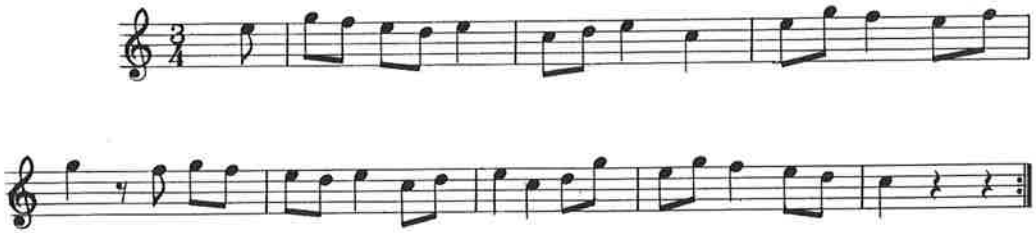


Como ves, hay muchas blancas y negras; se trata de una melodía pausada a la que debes dar el aire de mazurca que le es propio, picando bien las notas. ¡No por su fácil lectura resulta también fácil su interpretación!

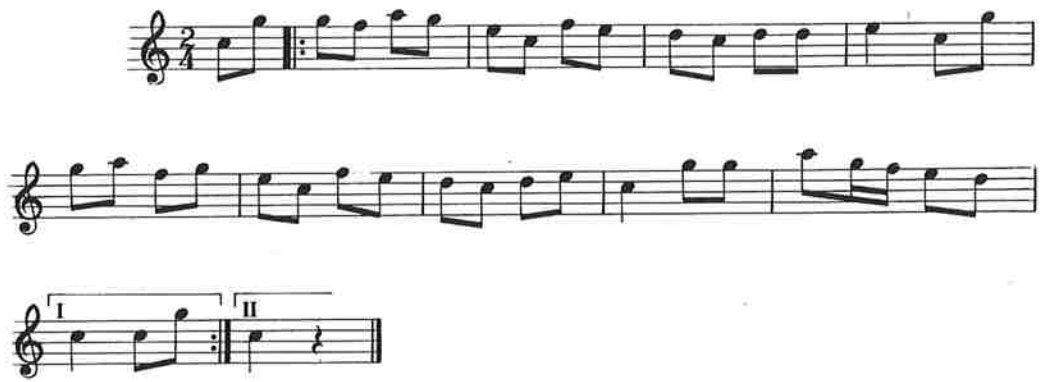
Mariné forma parte de los *Paloteos* de Apiés:



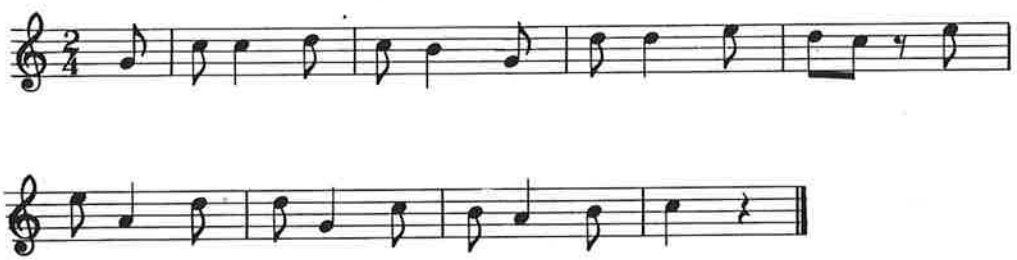
Danza de Moros y Cristianos, de Cabolafuente:



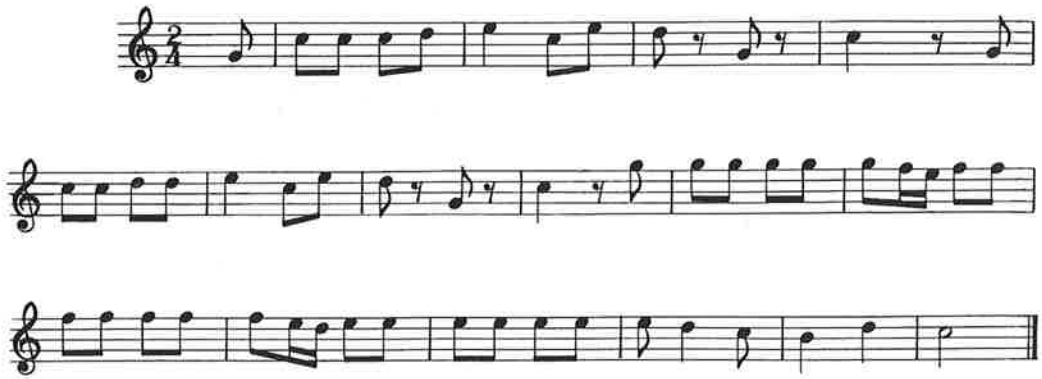
Este *paloteado* del *Dance* de Leciñena te resultará conocido. En el disco de la *Cuarta Muestra de Folklore Aragonés*, interpretado por *Hato de Foces*, aparecen los grupos de corcheas (♫) con puntillo (♫.), ¡a ver si sabes diferenciarlos!:



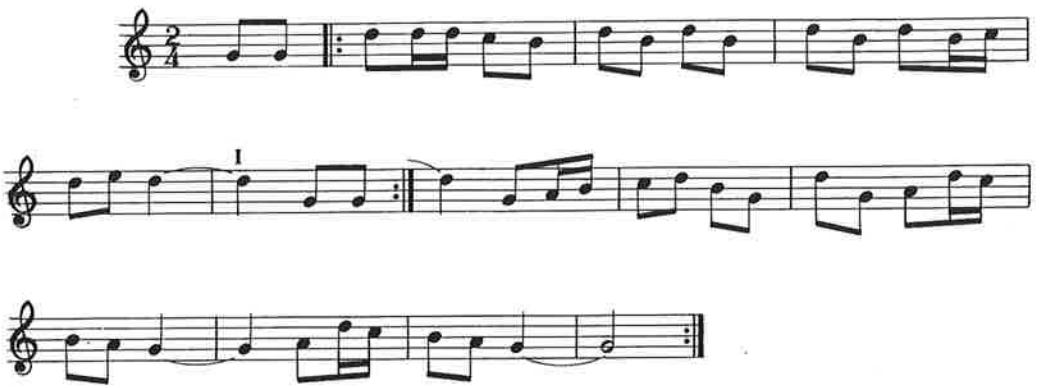
Esta *Canción del mes de mayo* y la que le sigue, contienen una figura en la que se combinan corchea-negra-corchea, por lo que la segunda pulsación *arrastra* la nota de la pulsación anterior. La leerás como «ti-tá-ti» (♪ ♩ ♪). La sílaba «ta» dura una pulsación entera, mientras que las «ti» duran sólo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



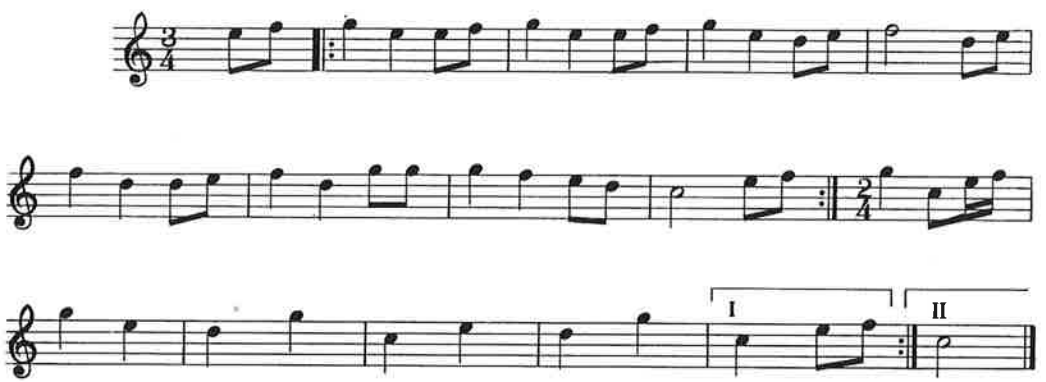
Si estoy enamorada, de Lanaja:



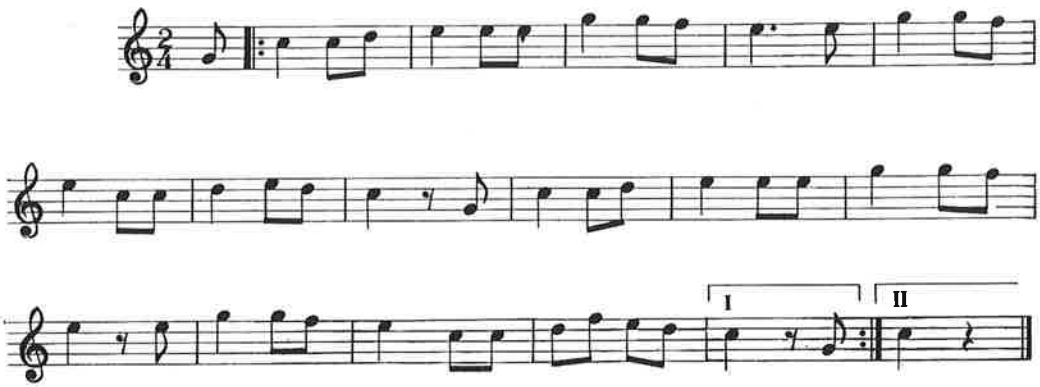
Un anillo, danza de palos de Pallaruelo de Monegros:



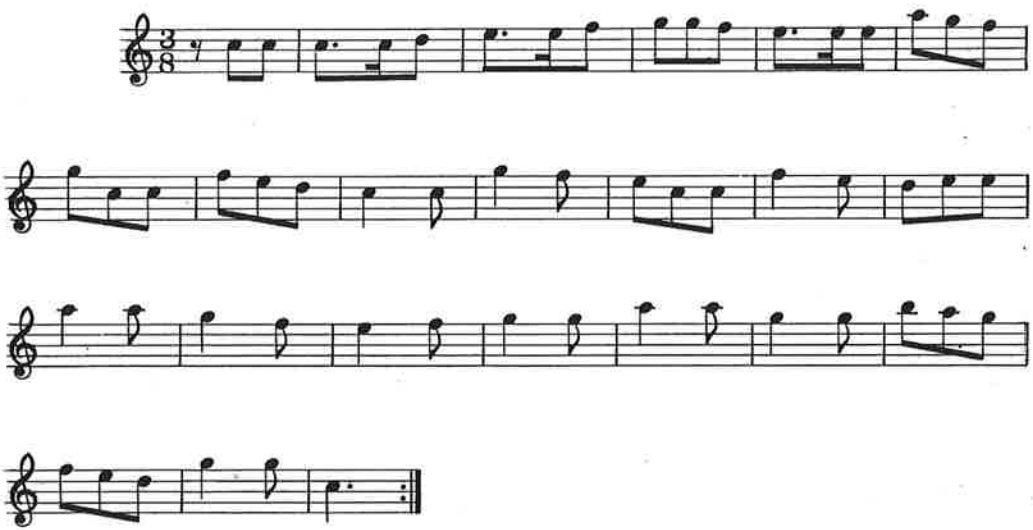
Dime, dime, danza de palos de Apiés:



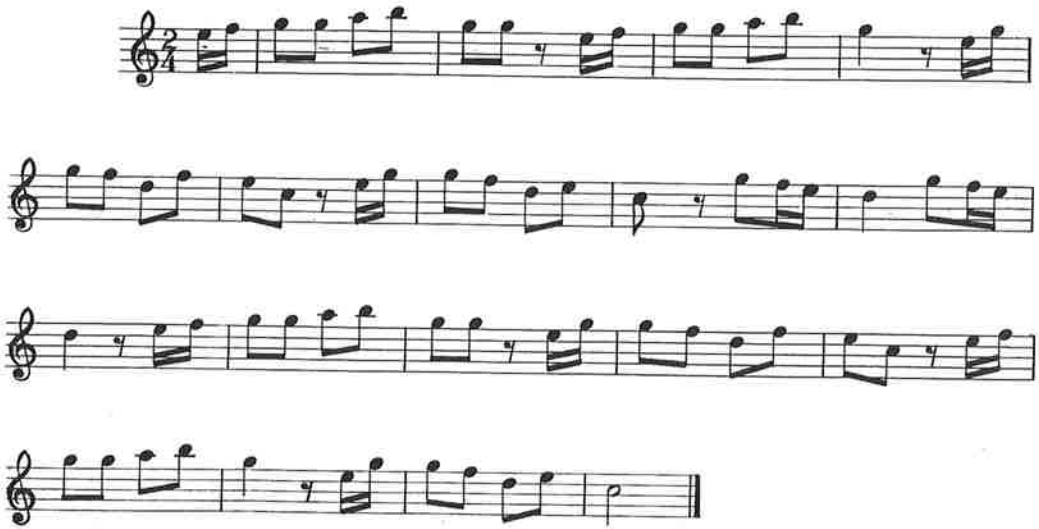
La hoja de pino, recogida en Apiés, pero que también aparece como villancico (A. Mingote) en Daroca y como canción en Barluenga:



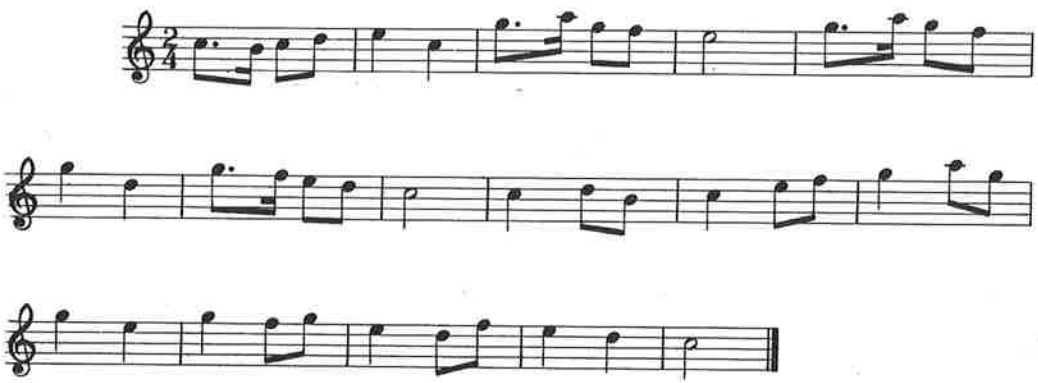
La liebre, danza de palos de Yebra de Basa. En este arreglo que he preparado para dulzaina —ya que originalmente se tocaba con *chiflo* y *chicotén*— encontramos notas agudas que llegan al SI; insiste hasta que te salgan afinadas:



Cuatro campanas había, danza de Almudévar:

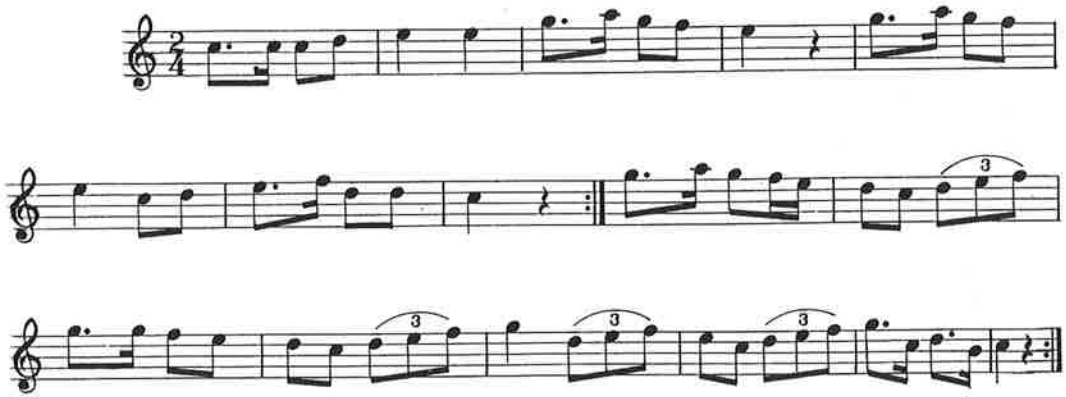


Esta es una *Danza*, de Tardienta:

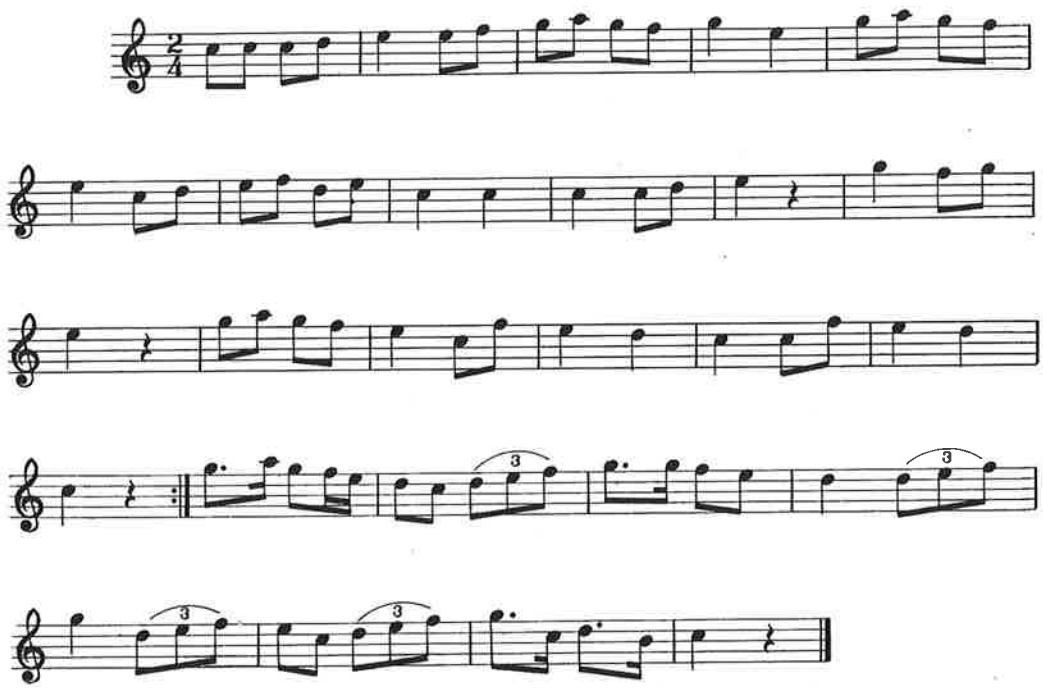


Vamos a terminar el *repaso* con cuatro danzas de Aragüés del Puerto; todas ellas tienen en común el estribillo final que, con variaciones, encontramos en toda esta zona. Dejo para la última una en la que aparece un DO agudo; insiste, pero si no lo consigues con limpieza, no desesperes y ármate de paciencia.

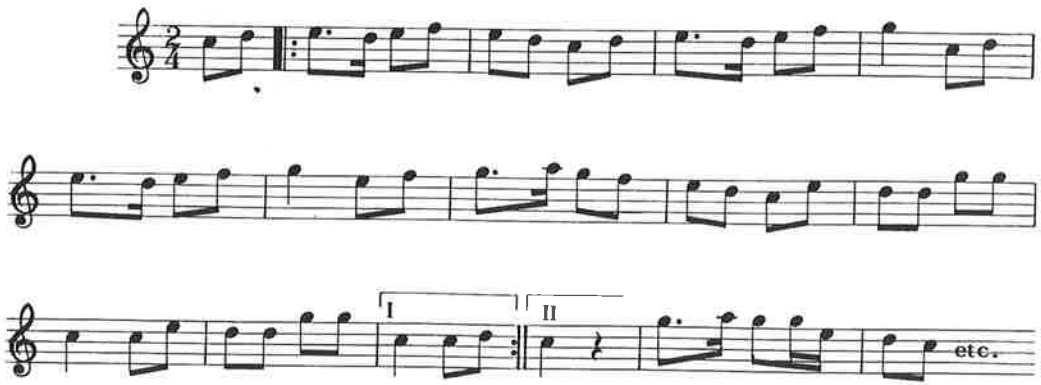
Cuando los mancebos, de Aragüés del Puerto:



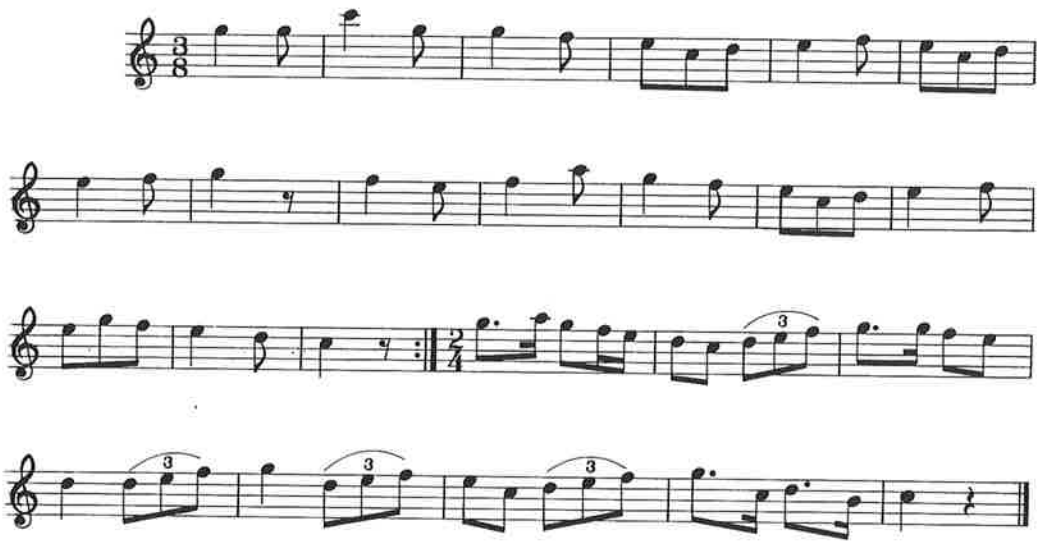
Segaban las damas, de Aragüés del Puerto:



Cuando el Rey, de Aragüés del Puerto:



Danza de espedos, de Aragüés del Puerto. Los *espedos* 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.

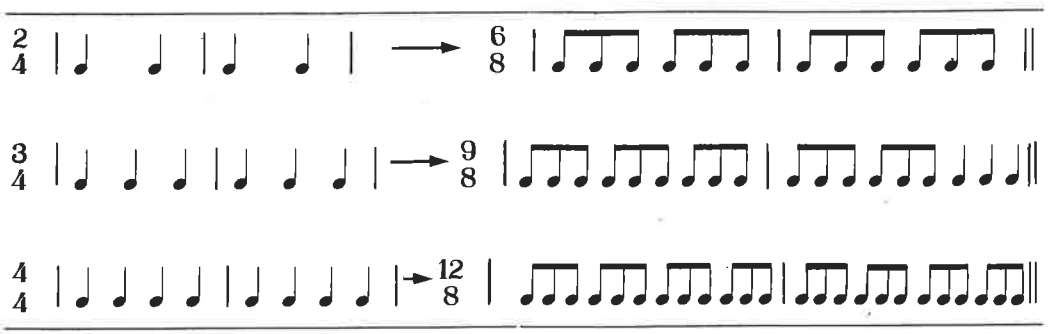


Hemos hablado de compases simples con negra —denominador 4— o corchea —denominador 8—, como unidades de pulsación. Los COMPASES COMPUESTOS, en lugar de tener 2, 3 o 4 pulsaciones en cada compás, tienen 6, 9 o 12. La base de pulsación más frecuente será el 8

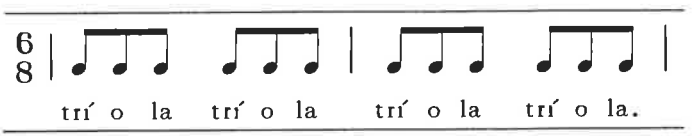
—corchea—, aunque también puede ser el 4 —negra—. El resultado es que parece que hiciéramos un tresillo por cada una de las pulsaciones que integran los compases simples. Se establecerá, pues, la siguiente relación matemática:

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

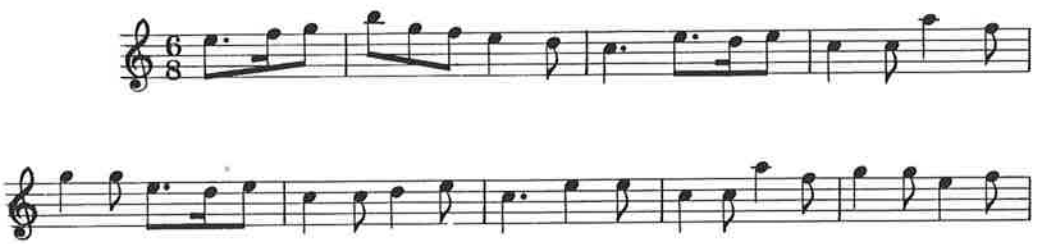
El numerador lo multiplico por 3 porque son tres las notas que entran en cada pulsación del compás simple. El denominador lo multiplico por dos porque, como te he dicho, la mayoría de los compases compuestos tienen base 8 —corchea—. Este será el resultado:

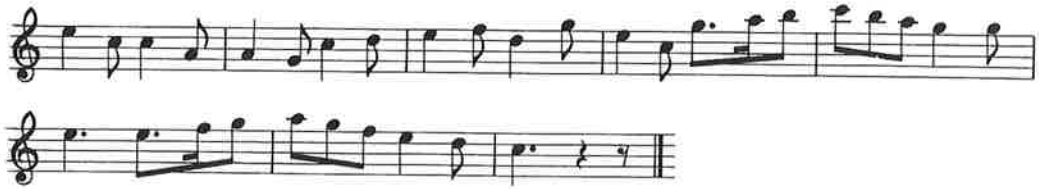


Si hemos dicho que el resultado final viene a ser colocar un tresillo en cada pulsación, puedes leer cada grupo de tres corcheas (♫♫) como «tríola»:



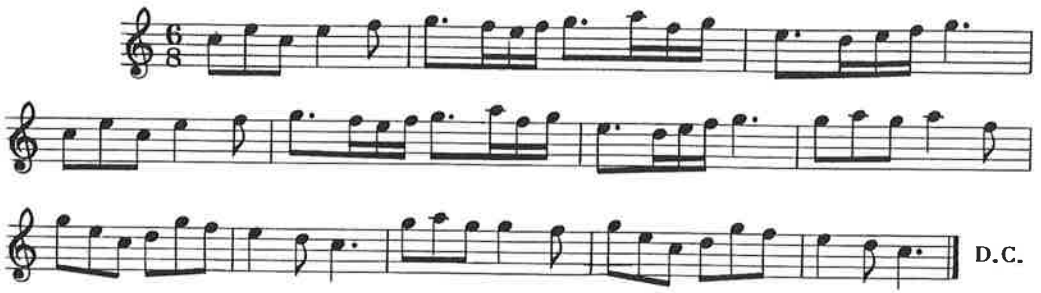
De cualquier manera, vamos a encontrar otra vez múltiples combinaciones que dan como suma un total de tres corcheas. Pasaremos a los ejemplos con una *mudanza* del *Dance* de Quinto de Ebro, llamada *El Jilguerillo:*





La figura , la leerás como «tá-teti» y el grupo , como «tá-ti»; fíjate que en ambos casos acentúo la primera sílaba, para indicarte que es más larga que las siguientes:

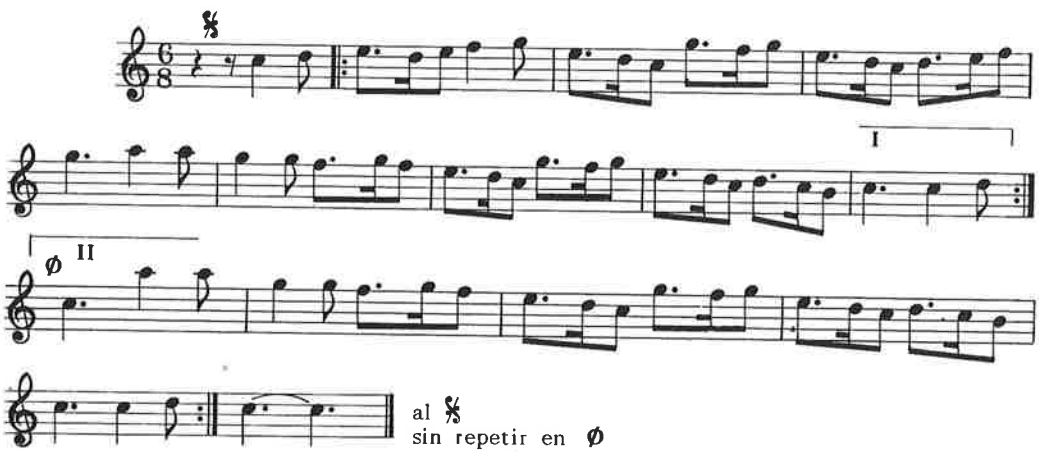
El *Cuadro* es una de las *mudanzas* del *Ball dels Totxets* de Benabarre; de él forman parte otras como *La Cardelina*, *El Rápido*, *El Arrastrat* y *El Cruce*, que actualmente se toca con instrumentos de metal (disco de la *V Muestra de Folklore Aragonés).*



La figura puedes deducirla con lo que ya te he explicado; yo te propongo que la leas como «tá-titiri». La lectura de los primeros compases sería algo parecido a esto:

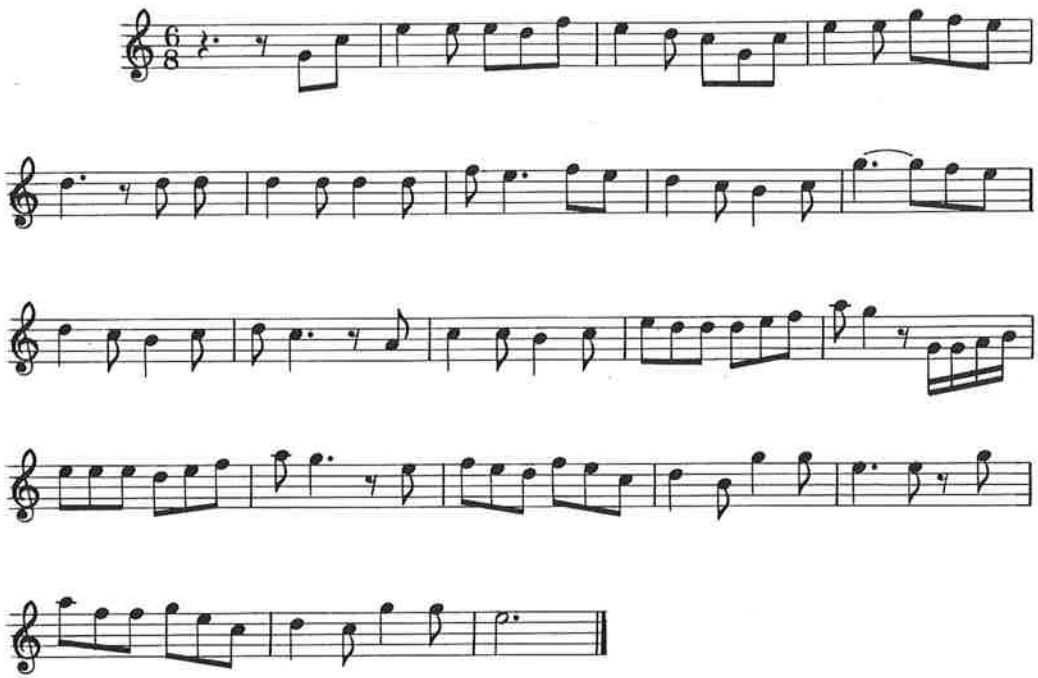
«Tríola, tá-ti / tá-titiri, tá-titiri / tá-titiri, taaa/»

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

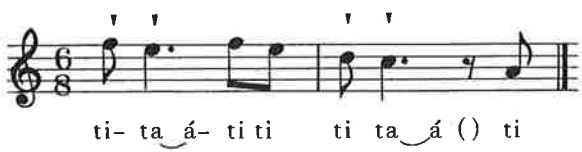


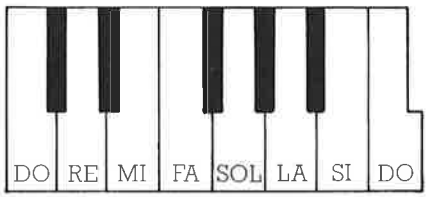
Aquí puedes ver dos nuevos indicativos; el signo 𝄋 sirve para indicar un lugar de la pieza a partir del que hay que repetir; el otro signo es 𝄌 y es el indicativo de Coda, es decir, el grupo de compases con el que, tras las repeticiones pertinentes, deberás terminar la pieza.

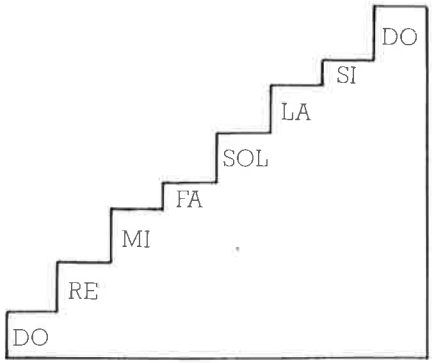
Hablando de Coda, terminaremos este apartado con un villancico de Berbegal, *A las doce de la noche:*



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 acentúo las primeras sílabas de cada pulsación para que no pierdas de vista las características del ritmo base:



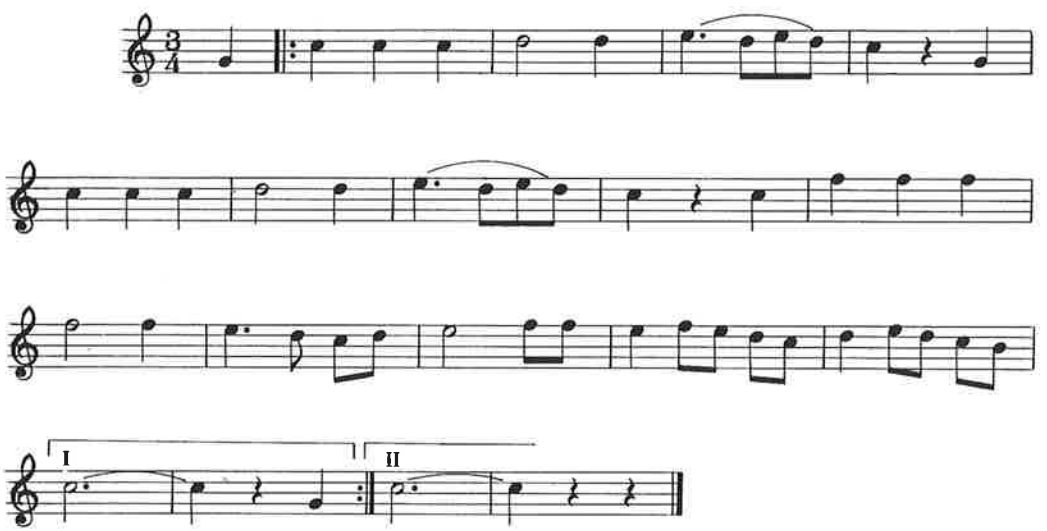




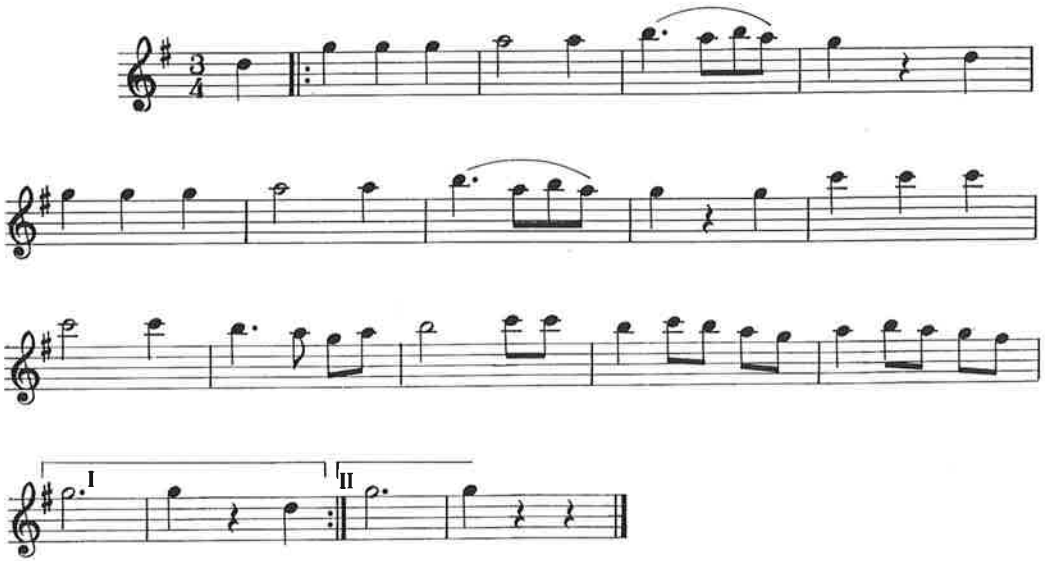
Te he dibujado sobre estas líneas una octava del teclado de piano. Si te fijas bien, verás que no todas las teclas blancas tienen su tecla negra intercalada, lo cual indica que las *distancias* entre las teclas blancas, unas veces son más grandes —un tono entero—, y otras más pequeñas —1/2 tono, un semitono—. 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 *Triquitrí;* 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:



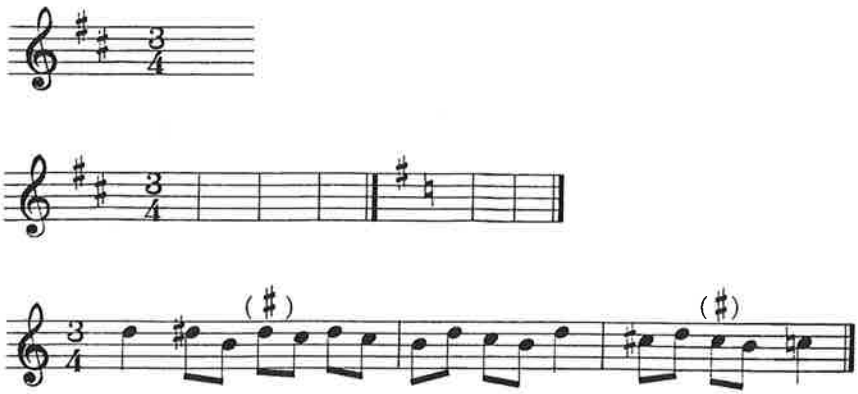
El SOSTENIDO (♯) que precede a una nota, la *sube* un semitono, mientras que el BEMOL (♭), *la baja* un semitono. EL BECUADRO (♮) vuelve a su estado natural una nota que estuviese alterada —afectada por un sostenido o bemol—.

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 continues 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 *Triquitrí*— tendrá un sostenido en su armadura, el FA.

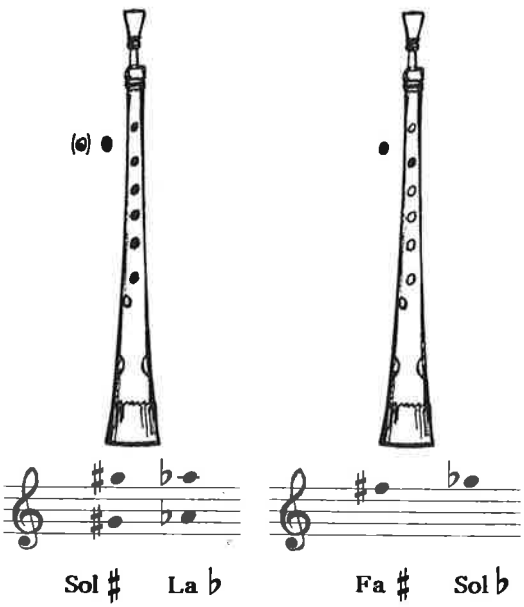
Los sostenidos, bemoles o becuadros que aparecen en la armadura obligan a todas las notas cuyo nombre sea igual al de la colocación de dichos signos, mientras que no haya un becuadro que indique lo contrario. Las alteraciones, por su parte, solo tienen efecto sobre la nota a la que preceden y sobre las 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.

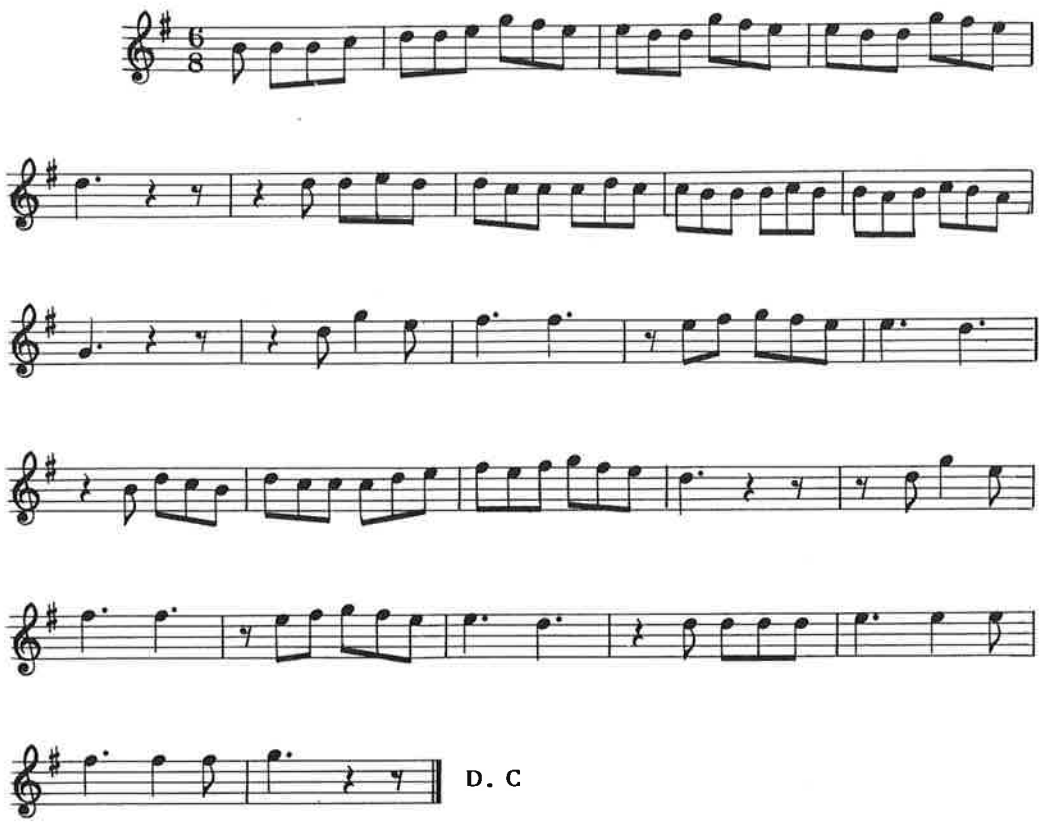
Todo esto, que resulta difícil de explicar, te resultará fácil de comprender si le dedicas un poco de atención y practicas; así que pasaré a indicarte las posiciones de las alteraciones más frecuentes:



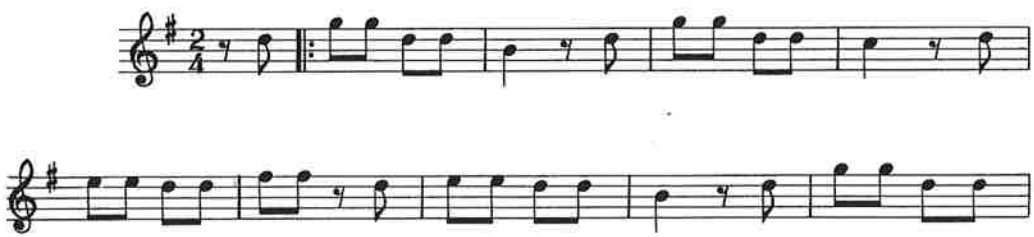
La dulzaina aragonesa tiene un agujero específico para el SOL sostenido, por esto te decía que debías tapar ambos simultáneamente, para que salga la nota natural. Para la segunda octava, ya conoces el procedimiento.

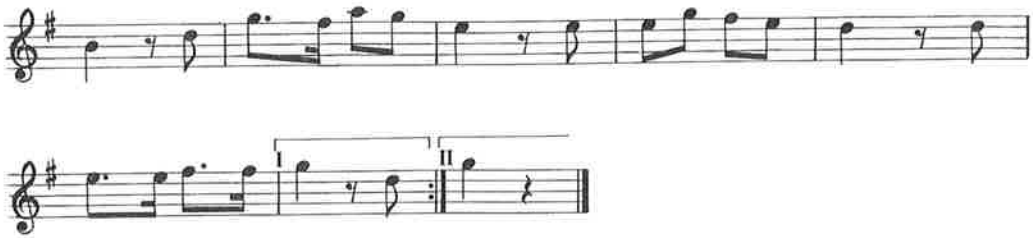
El FA sostenido requerirá de tu buen *oído musical* para dar una correcta afinación; por esto, en los ejercicios siguientes verás cómo el oído te *pide* que ajustes bien la nota mediante la embocadura y la intensidad del ataque.

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

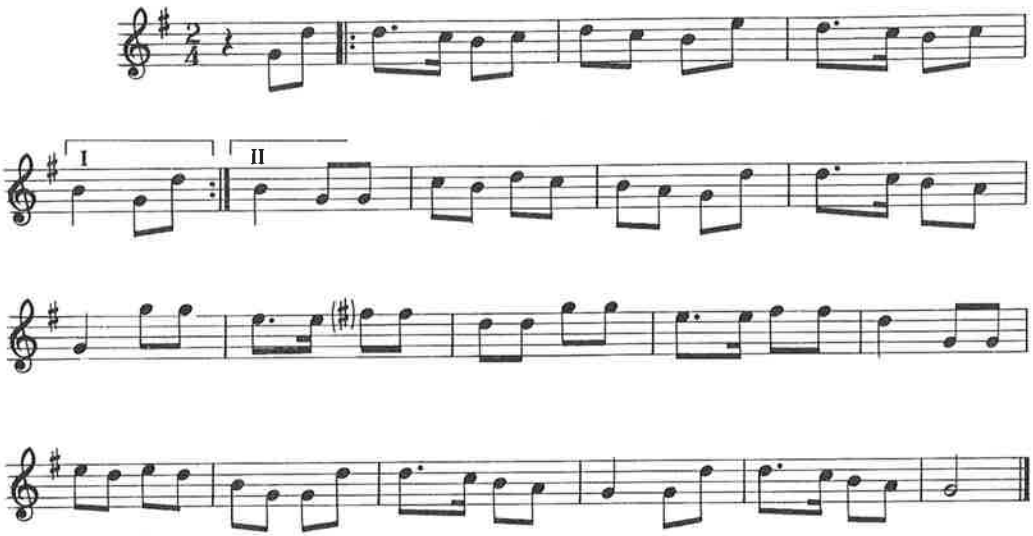


La letra habla de los estragos digestivos que un puchero de judías propició durante una romería a *San Beturián*. Otra melodía muy popularizada es *La punta y el talón* y así me la cantaba Juan José Sancho, el tamborilero:

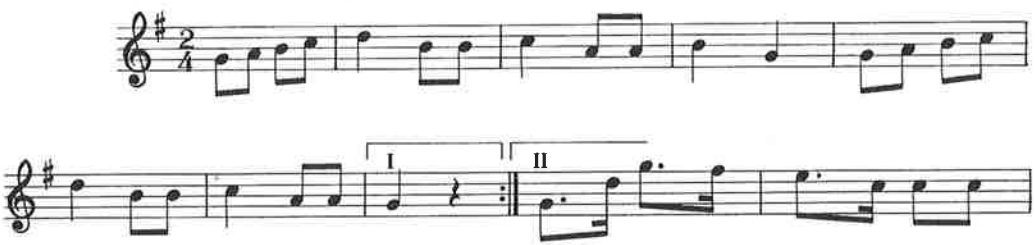


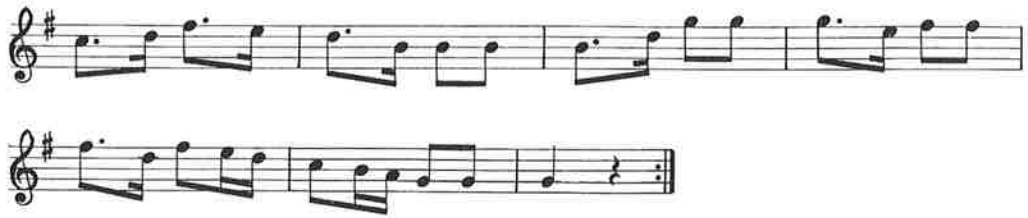


El agricultor pertenece al *Dance* de Sariñena y ¡cómo no!, se toca con gaita, pero de fuelle. Gracias al entusiasmo apasionado y tenaz de Pedro Mir, Martín Blecua y todos los componentes del *Dance*, ha vuelto a sonar la gaita monegrina al igual que lo hacía con el más famoso gaitero de Sariñena, Vicente 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:

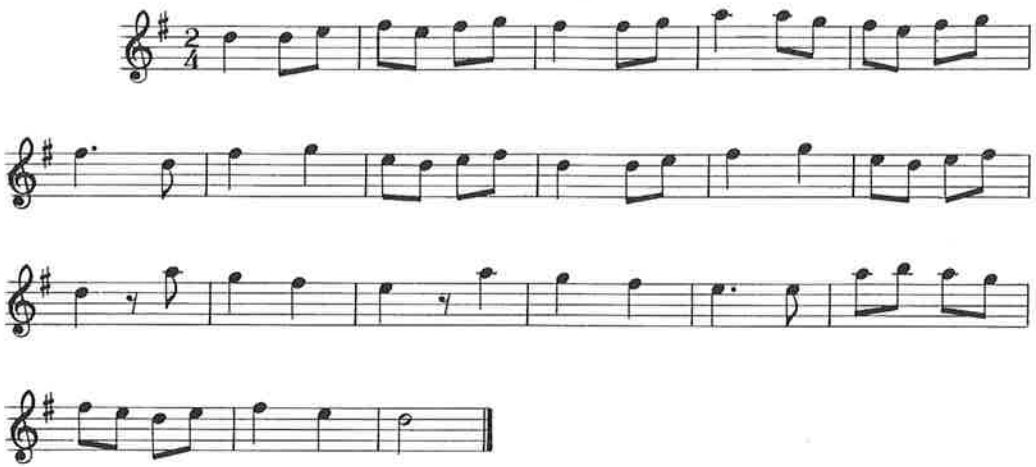


La Españoleta es una hermosa danza que se baila en Bielsa; procura picar bien las notas:

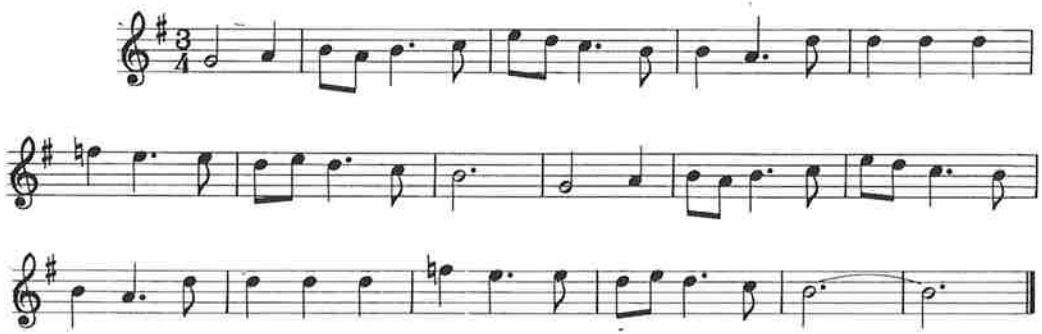




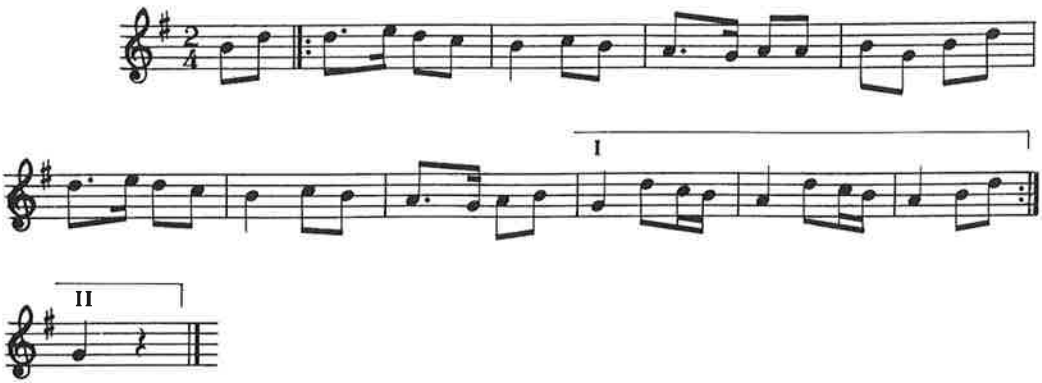
La Cardelina es una *mudanza* del *Dance* de Lanaja, que también interpretaba Vicente Capitán:



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:

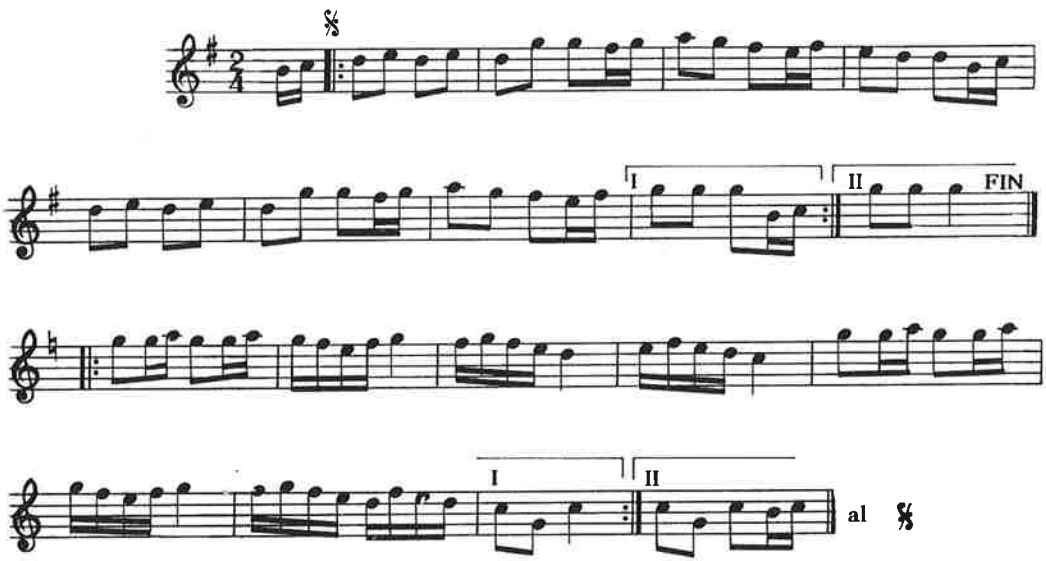


Probablemente bailara este *Villano* Pedro Saputo, ya que es el que siempre se ha bailado en su pueblo, Almudévar. Si te fijas, quizás consideres innecesaria la armadura, ya que no aparece ningún FA. Pero la armadura sirve también para indicar el tono en el que está la pieza, por tanto, debe estar presente 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.

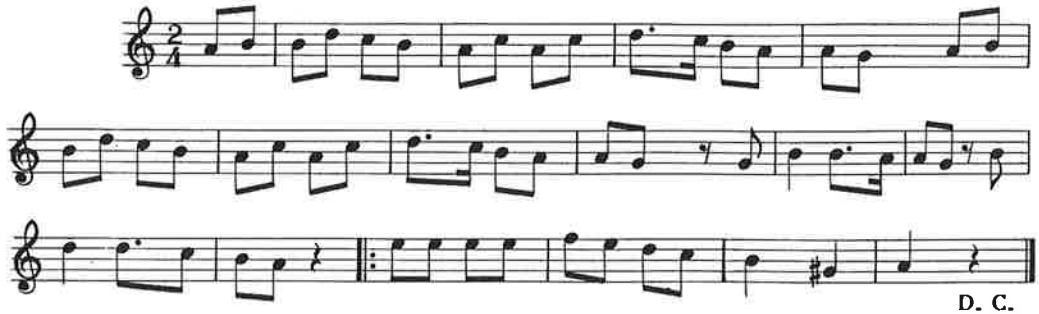


Terminamos el recorrido con el FA sostenido como protagonista y lo haremos con este *Paloteado* que se bailaba en Naval y en Torla.

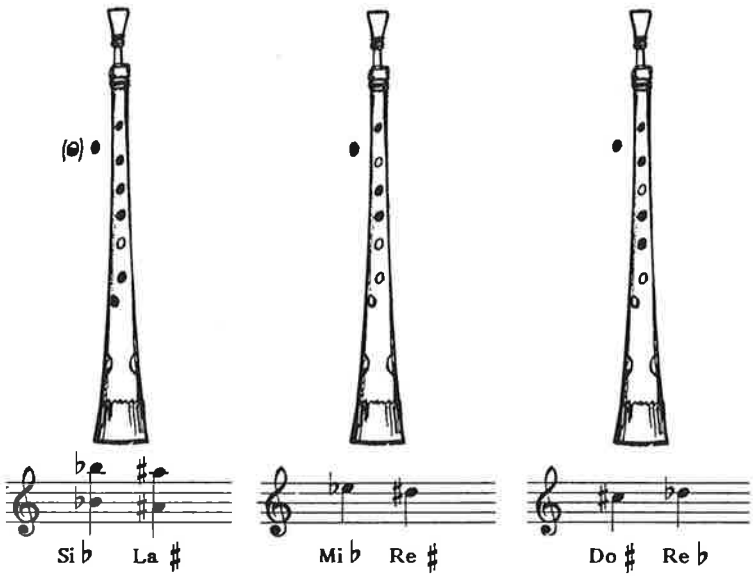
En la segunda parte, el becuadro nos indica que cambiamos la tonalidad de base ¡fíjate que suena *distinta* a la primera!:



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



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*.



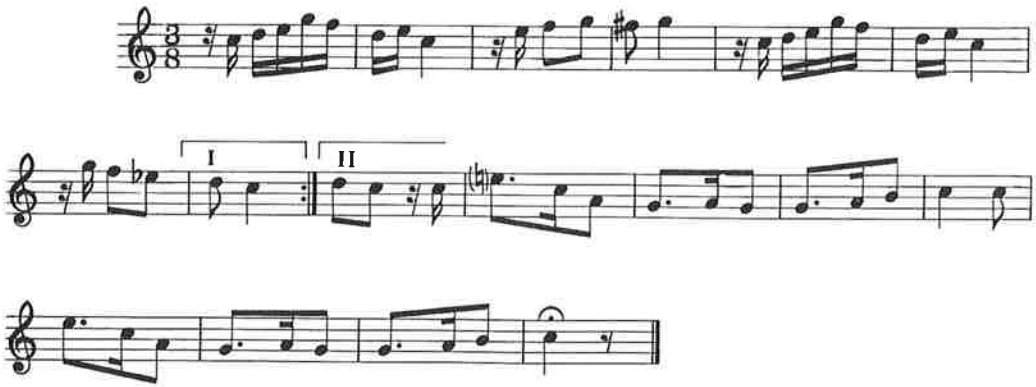
En cualquier caso, te explicaré las tres formas de hacer las alteraciones:

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.

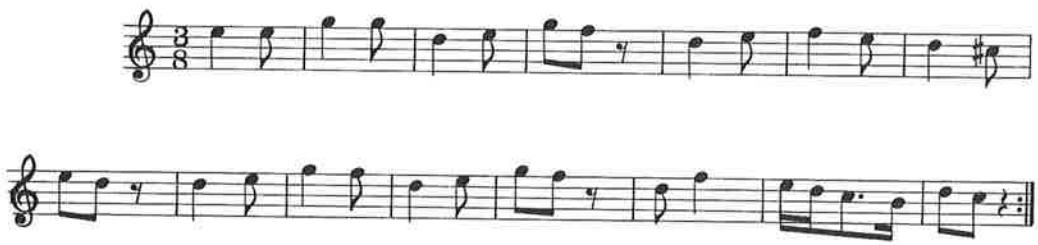
3. Modificando la intensidad del ataque: si soplas más fuerte, la nota sube; si lo haces más flojo, la nota baja. Este sistema, aunque aparentemente sea más sencillo, te ofrecerá más dificultades de afinación.

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

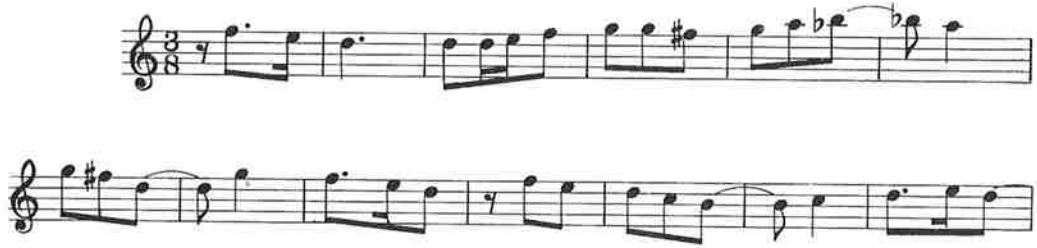


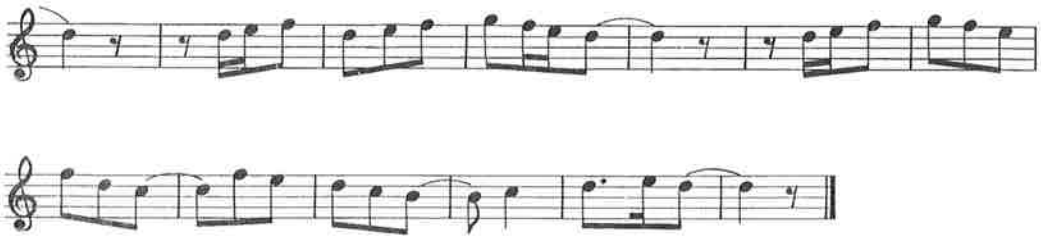
Dadas las características de la dulzaina para afinar correctamente entran en juego varios factores: la posición de los dedos, la caña, la embocadura y la intensidad de ataque. Insisto en ello porque tu *oído* será el que indicará la mejor manera de conjuntar dichos factores. Has de ir a buscar la nota, no a encontrarla, de lo contrario, y en expresión dulzainera, las notas te *mentirán*. El signo 𝄐 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:





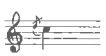
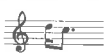
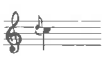
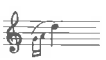
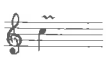
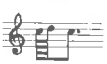
Las grabaciones permiten captar con mucha exactitud el *aire*, la *intención* de una melodía, al tiempo que reproduce con fidelidad los adornos o MELISMAS. Un buen tenor nunca cantaría bien una jota si la aprendiera exclusivamente de una partitura; el estilo de la jota se aprende empapándose de él, escuchando 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.

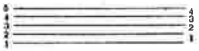
1. **Signos que indican el *aire* de una melodía.** — Suele tratarse de palabras italianas colocadas al inicio de la partitura:

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***

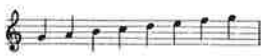
FIGURA	NOMBRE	EQUIVALENCIA
	apoyadura breve	
	apoyadura	
	adorno	
	mordente	
	redoble continuo de tambor	

GUÍA SUCINTA DE LAS CLAVES MUSICALES DEL MÉTODO


PENTAGRAMA: líneas y espacios.

CLAVE DE SOL EN SEGUNDA LÍNEA.

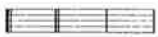
SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL: ORDEN DE LAS NOTAS
G, A, B, C, D, E, F, G: ORDEN DE LAS NOTAS, notación sajona


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

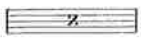
Orden de las notas y colocación en el pentagrama de la segunda octava.

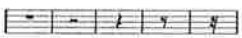
ARMADURA.

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.

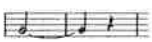
SIGNOS DE REPETICIÓN.

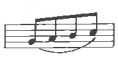

REPETICIÓN DEL COMPÁS ANTERIOR.

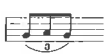

SILENCIOS DE REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA Y SEMICORCHEA.

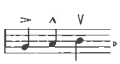
PUNTILLO: Alarga la nota la mitad de su valor.

♯ = SOTENIDO: Eleva un semitono la nota natural.
♭ = 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	Compases compuestos
: «ta»	: «ta»
: «ta-a»	: «ta-a»
: «ti-ti»	: «tá-ti»
: «tríola»	: «tá-tei»
: «tíri tiri»	: «tríola»
: «tím-ri»	: «tíritiritiri»
: tí-tiri»	: «tá-teti»
: «tá-ati»	: «tá-titiri»

Gaiteros de Caserrás. Subida a la Virgen de la Peña, de Graus, hacia 1910. Reproducción de placa fotográfica cedida por Tonón 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 chicotén. 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.

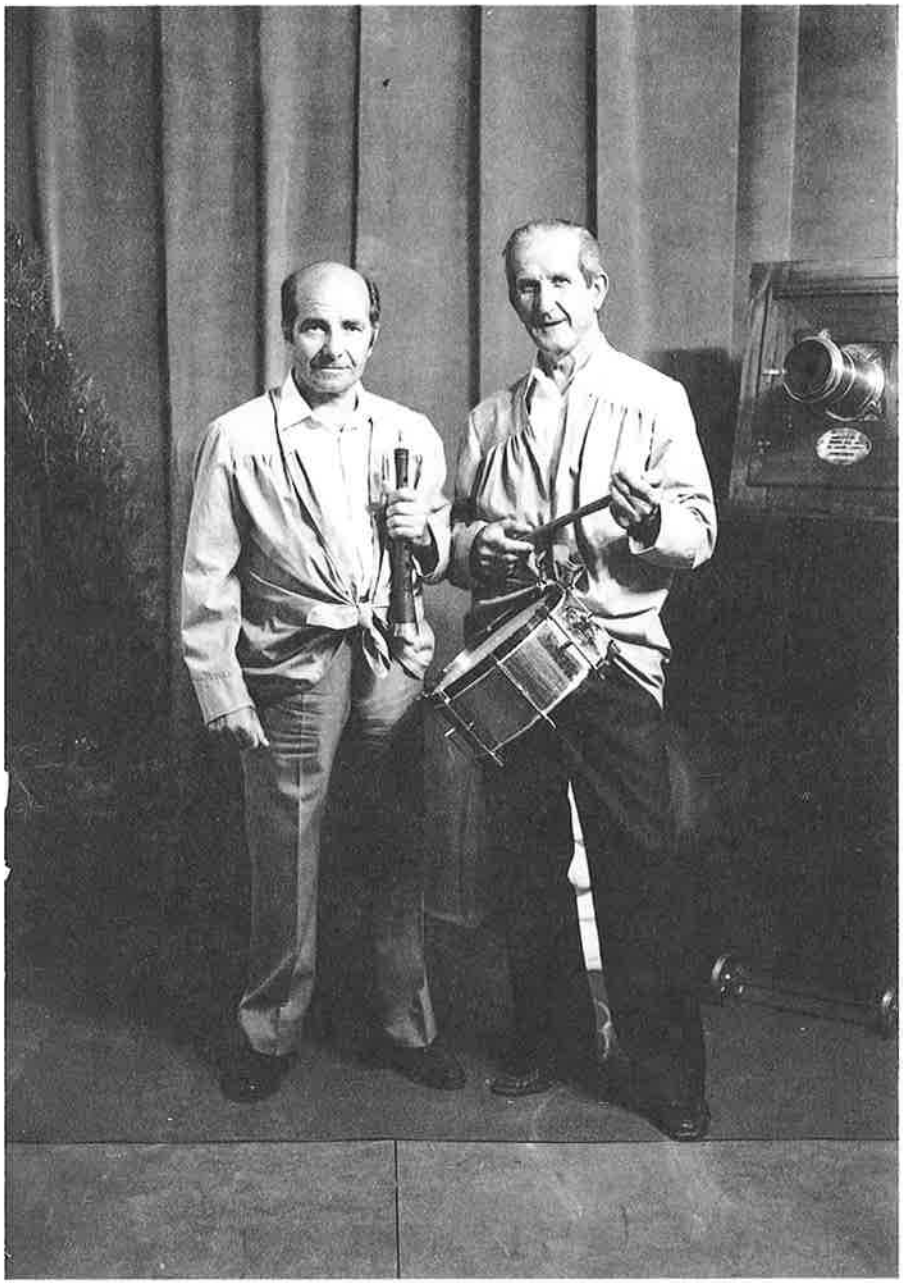
La notación musical aparece transportada un tono entero por debajo del sonido real; de esta forma se facilita la lectura musical ya que se simplifica la armadura. También da acceso directo a repertorios de gralla, gaita navarra y dulzaina castellana. Habrá que tenerlo en cuenta a la hora de tocar juntamente 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.

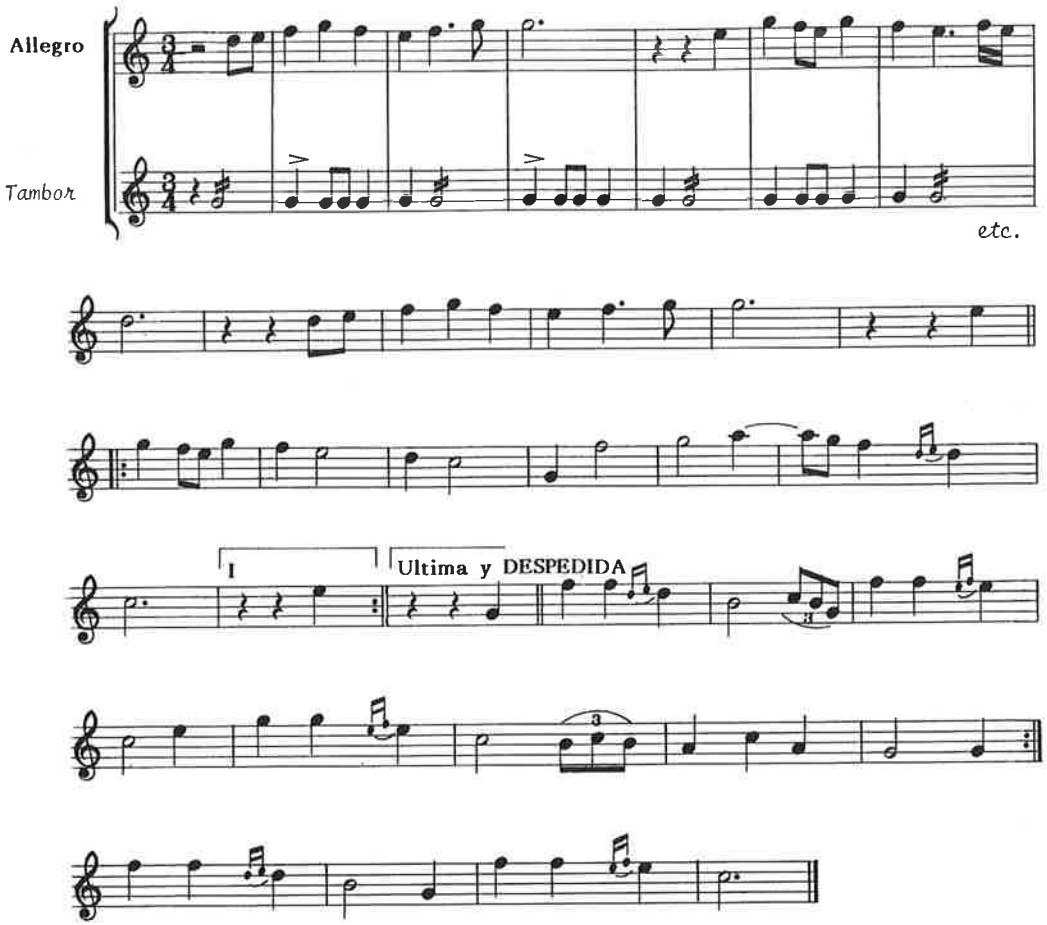
3. **Dianas.** — Toques, originalmente de dulzaina o gaita, que se interpretan para despertar a los trasnochadores rendidos por el cansancio de la *Víspera*. Es ya de día y sirven de llamada, junto con los tres toques de campana, para el acto religioso que centra la Fiesta: la Misa Mayor llamada de *eterno* —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 Arnaudas 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 mayorales 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)

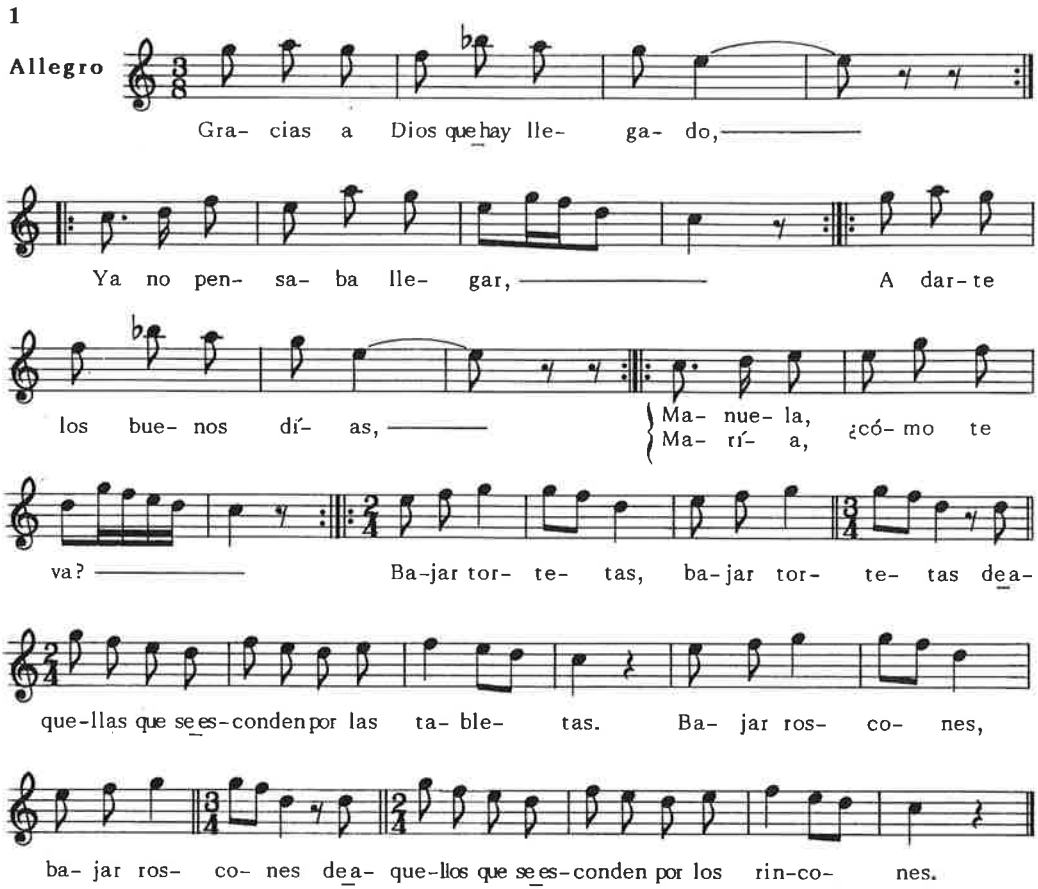
24 de diciembre, después de la misa del gallo.
25 de diciembre, por la mañana.
Recogidas de C. Ronzano; transcripción y arreglo, B. Coscollar.



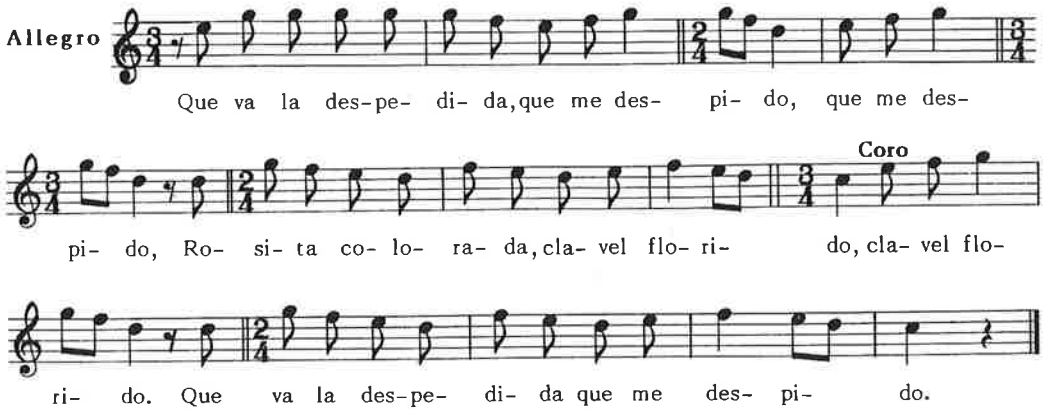
ALBADAS DE ALCAÑIZ (△4)

25 de julio, Santiago Apóstol.
Segundo domingo de septiembre, Santo Domingo.
8 de septiembre, Virgen de los Pueyos.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

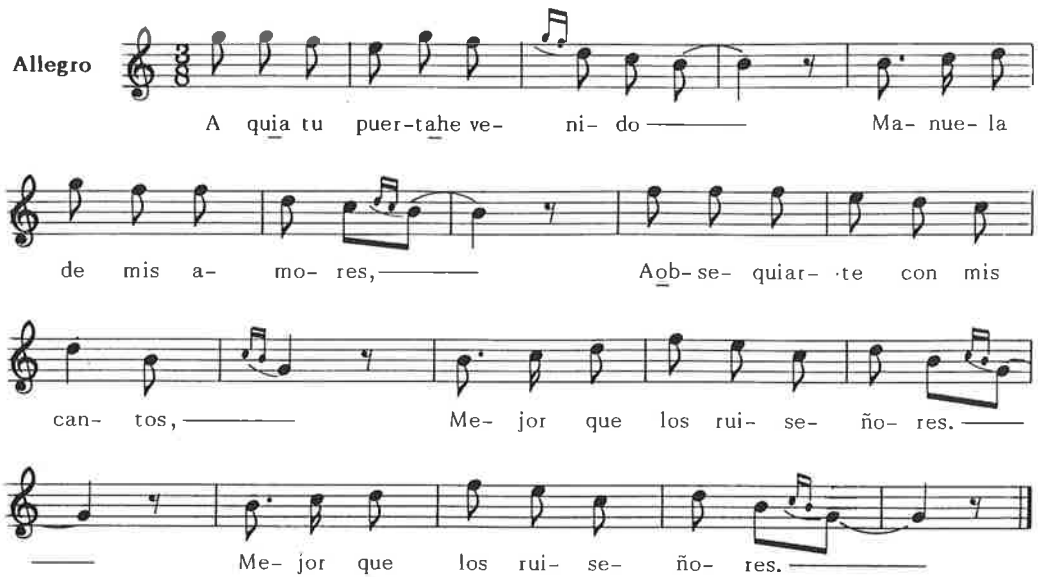


2 DESPEDIDA Solo



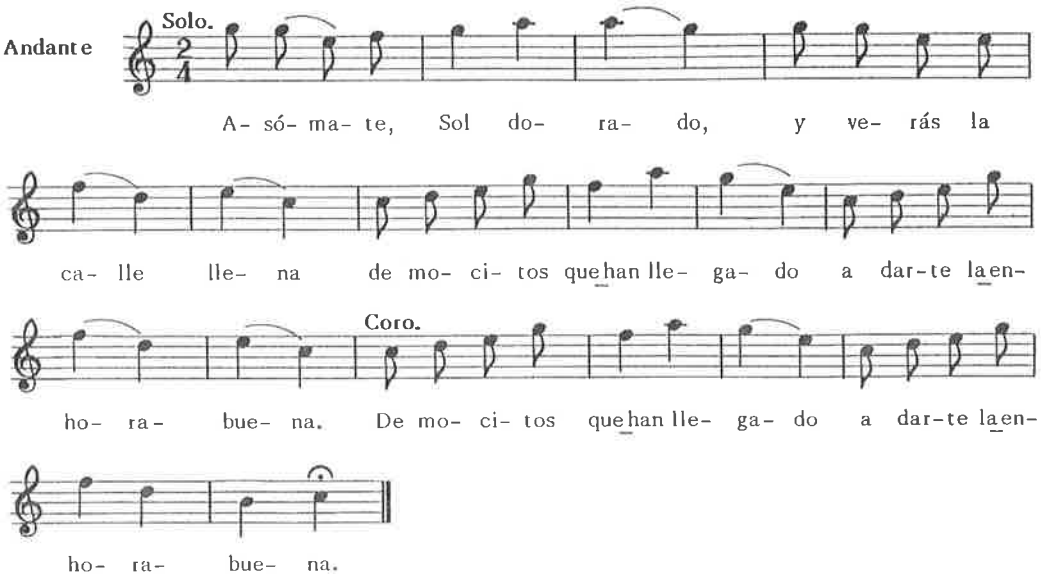
ALBADAS DE ALCORISA (Δ2)

San Antonio Abad y otras fiestas.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



ALBADAS DE ATEA (Δ1)

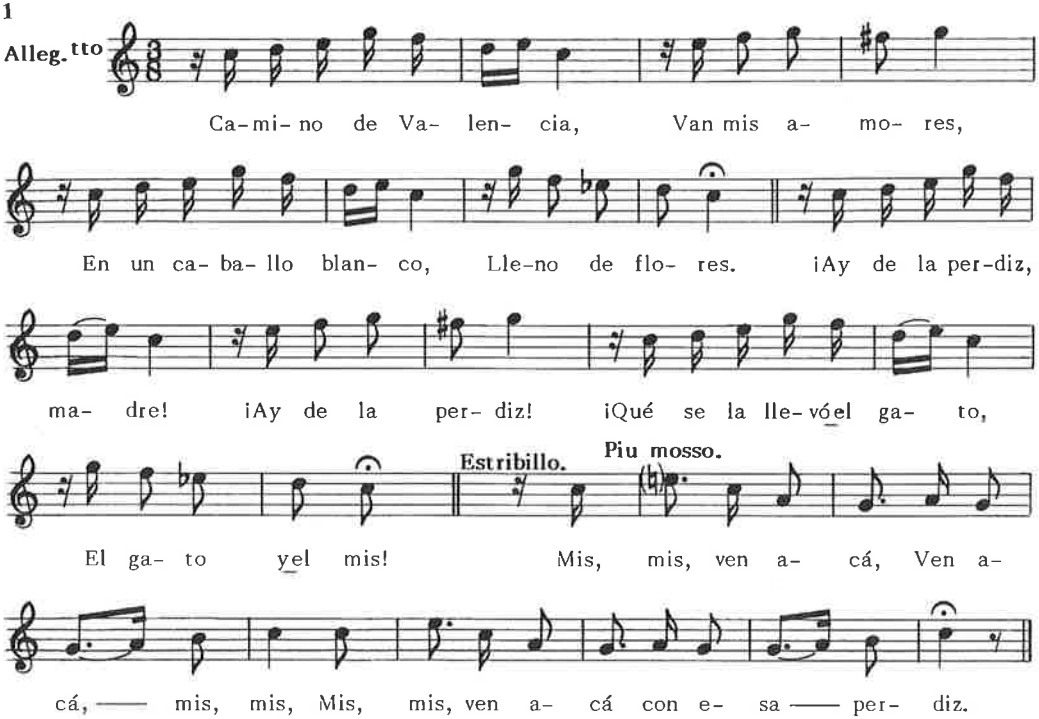
Recogidas por A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



ALBADAS DE BECEITE (Δ4)

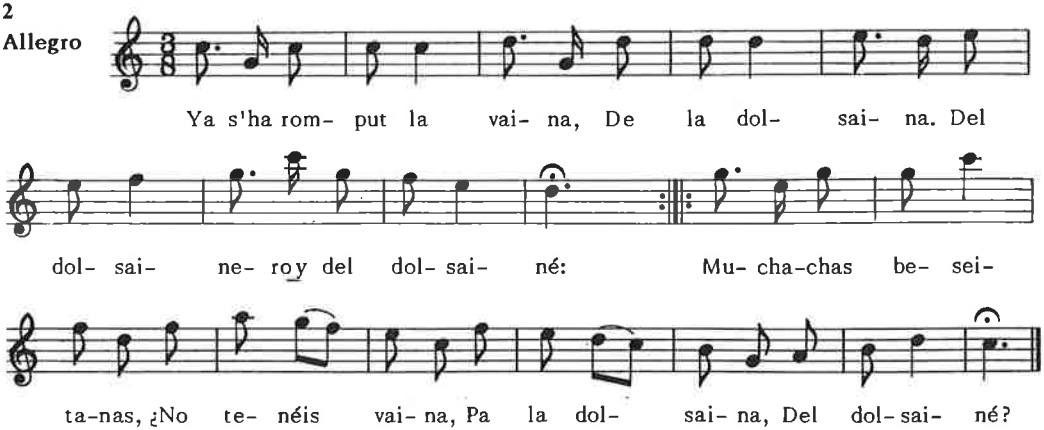
San Antonio Abad.
San Bartolomé.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1



2

Allegro

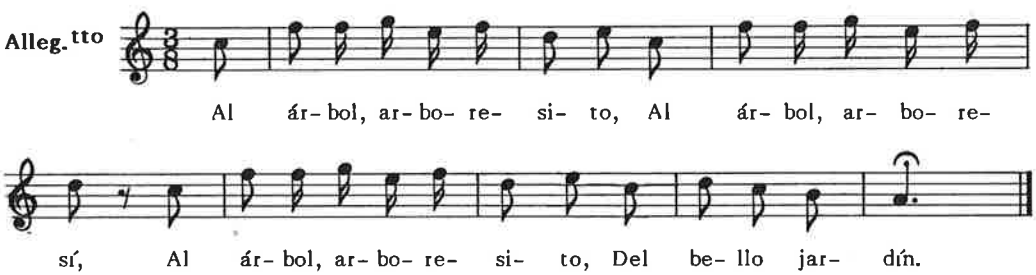


Traducido al castellano, quiere decir:

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

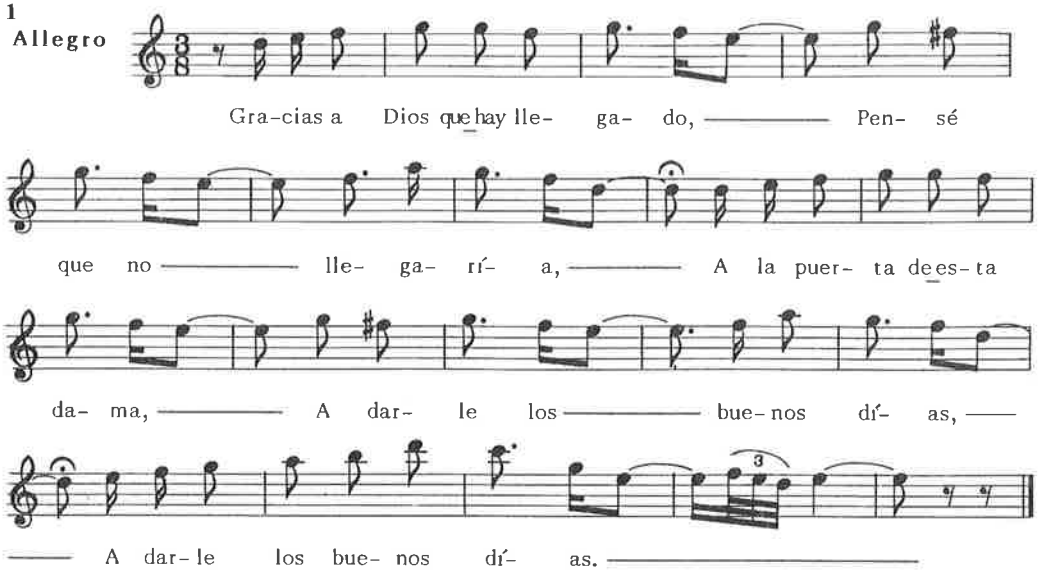
Alleg.tto



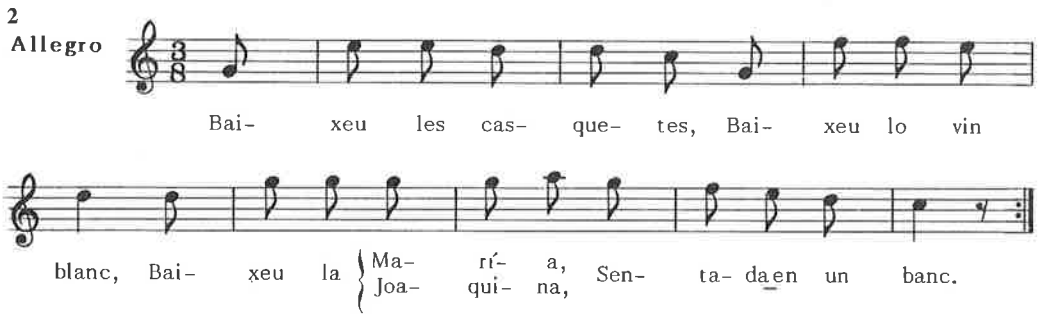
ALBADAS DE BELMONTE DE SAN JOSÉ (Δ4)

19 de marzo, San José.
25 y 27 de septiembre, Santos Cosme y Damián.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1
Allegro



2
Allegro



Traducido al castellano, quiere decir:

Bajad las tortas,

Bajad el vino blanco,

Bajad la { María. / Joaquina.

Sentada en un banco.

3

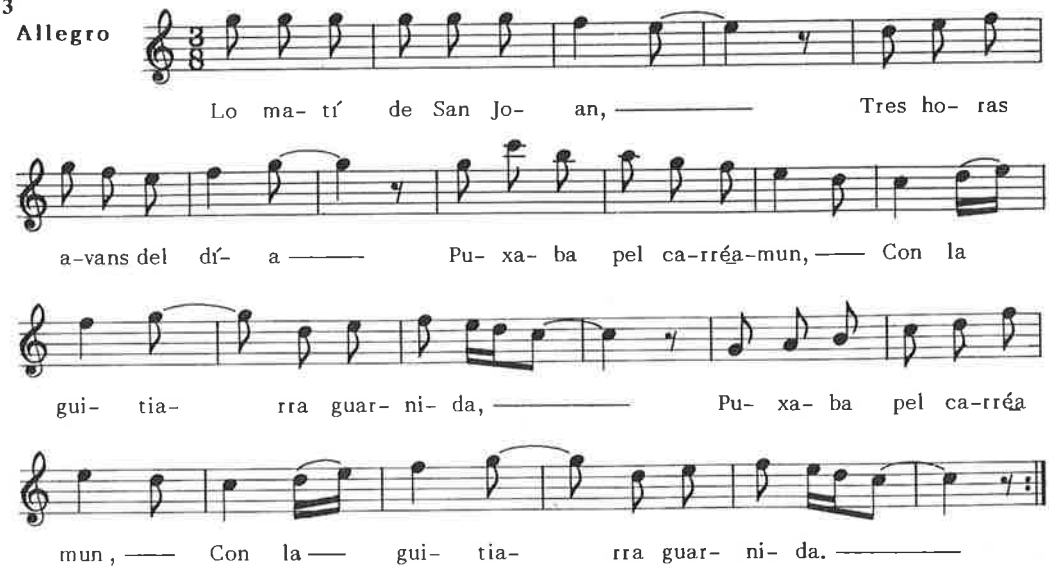
Allegro

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:

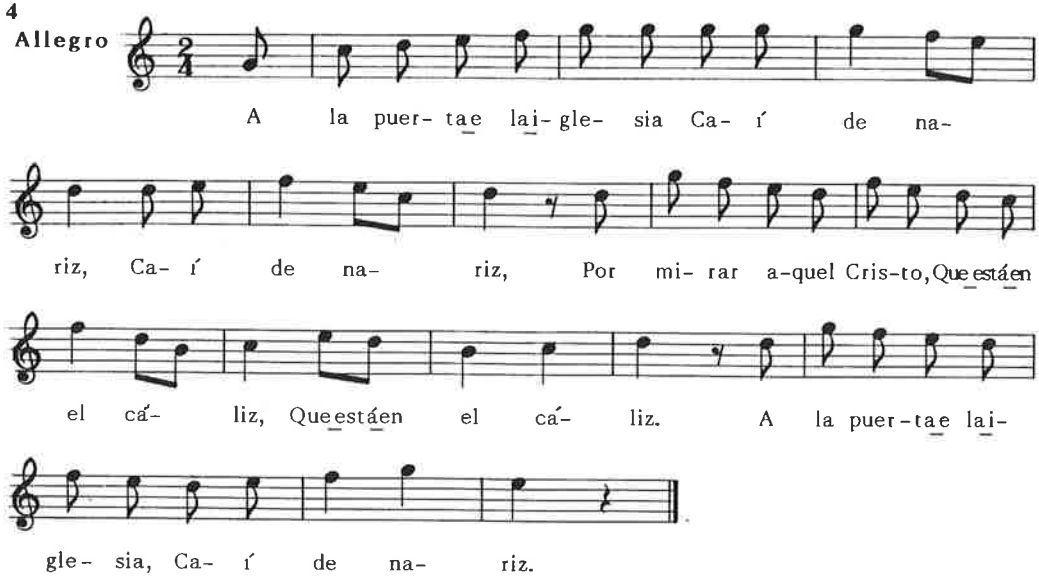
La mañana de San Juan,

Tres horas antes del día,

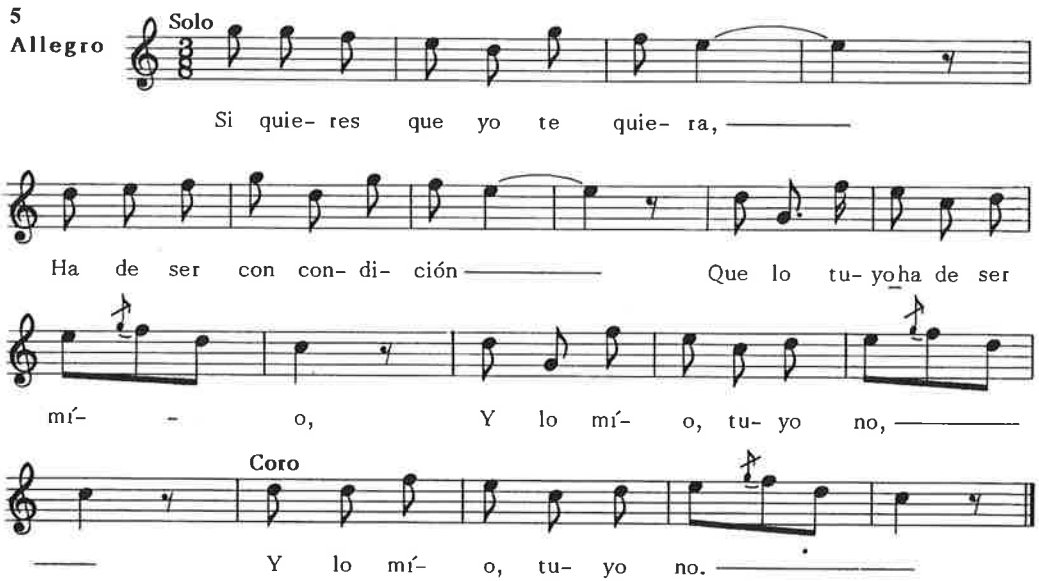
Subía calle arriba,

Con la guitarra guarnecida.

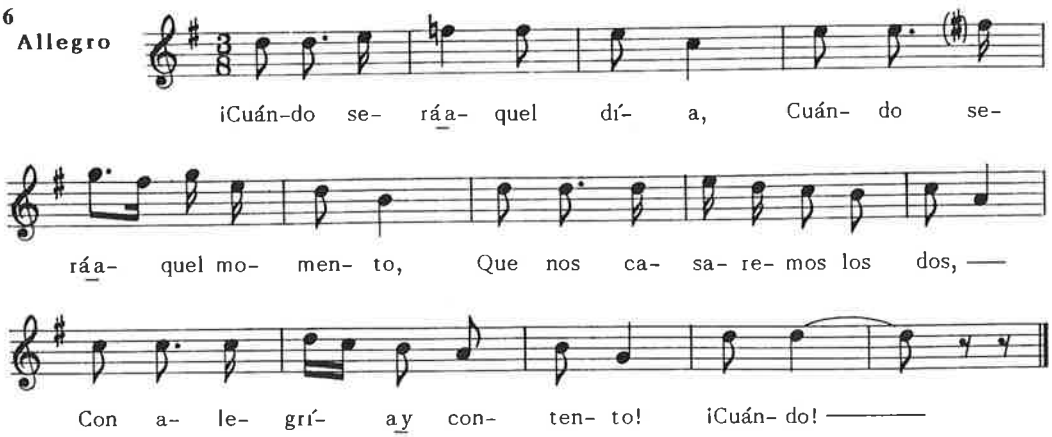
4
Allegro



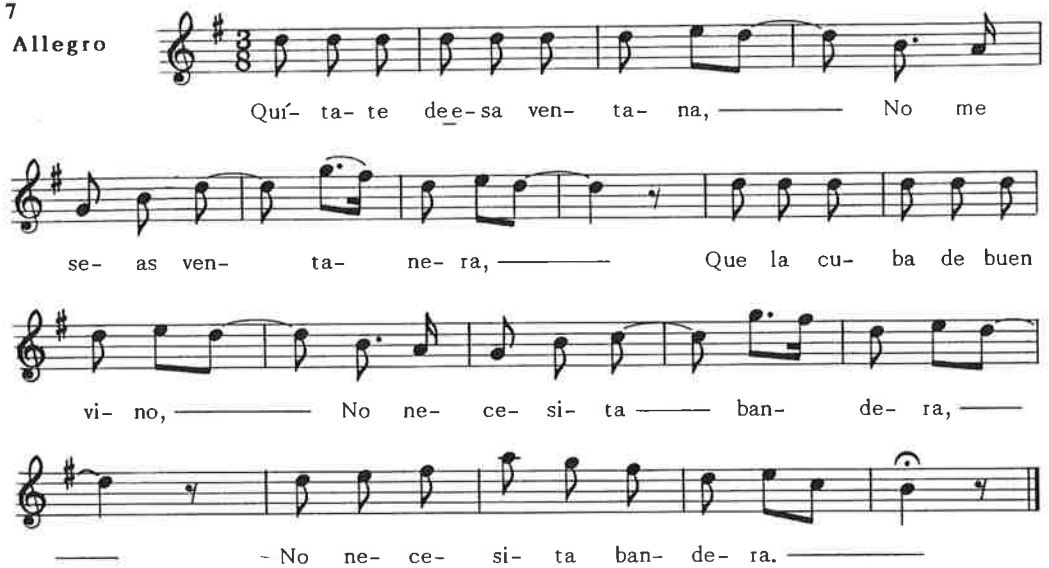
5
Allegro



6
Allegro

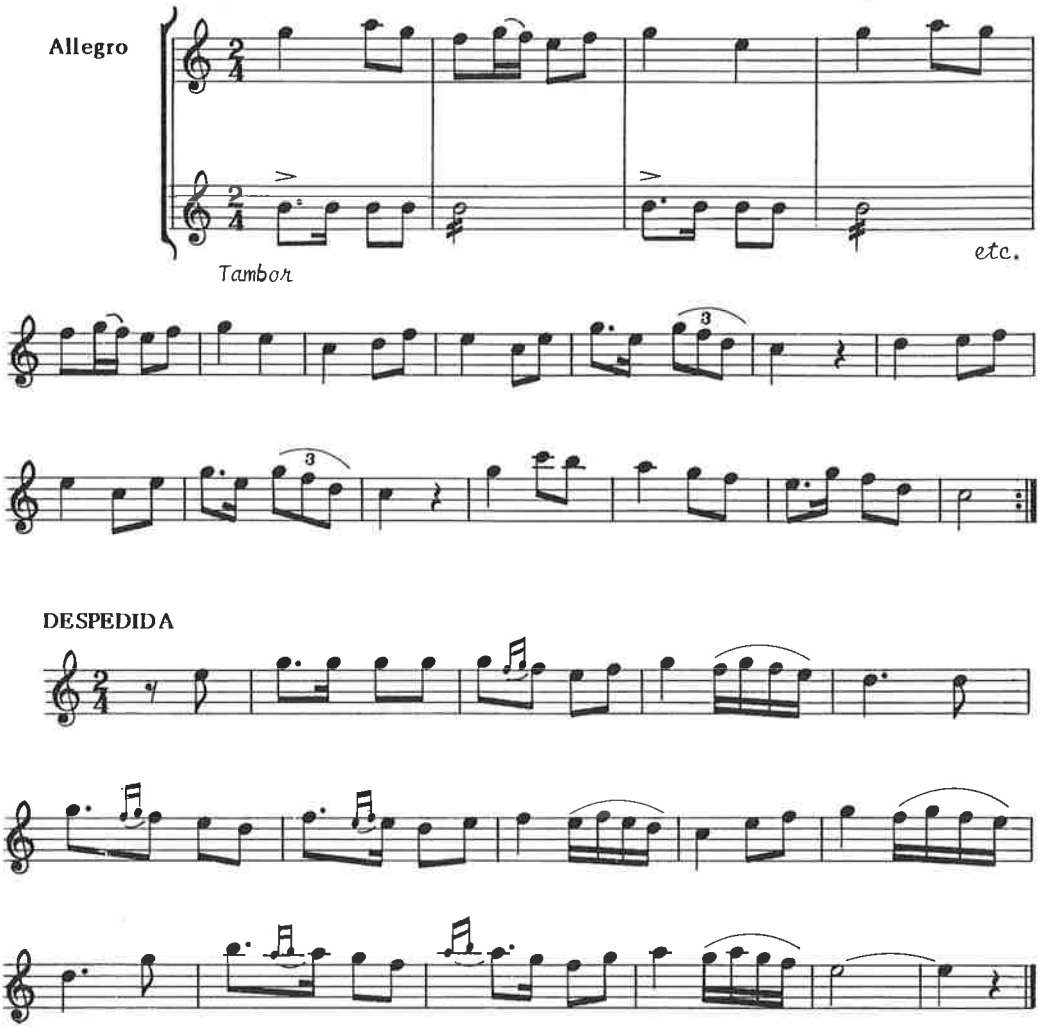


7
Allegro



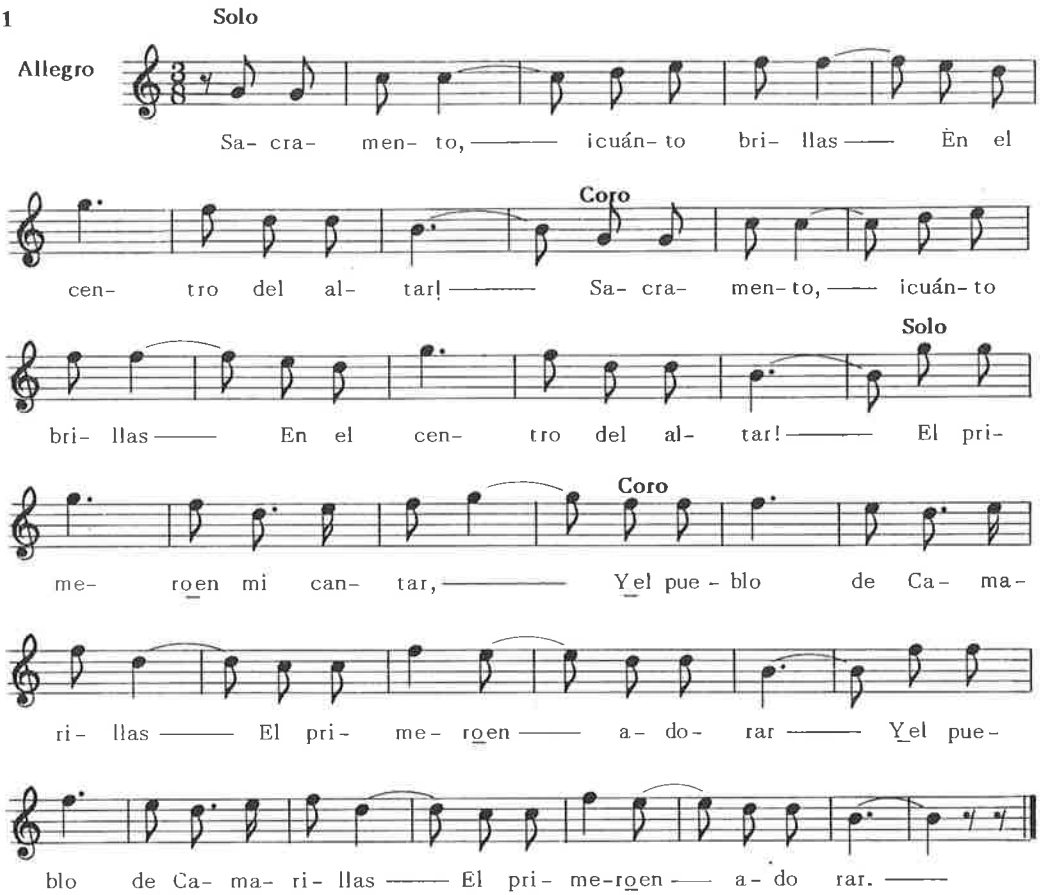
ALBADAS DE CALANDA y LAS PARRAS DE CASTELLOTE (Δ3)

12 de octubre, Virgen del Pilar.
19 de enero, Santos Fabián y Sebastián.
Recogidas de C. Ronzano por B. Coscollar.
Arreglo, B. Coscollar.



ALBADAS DE CAMARILLAS (△2)

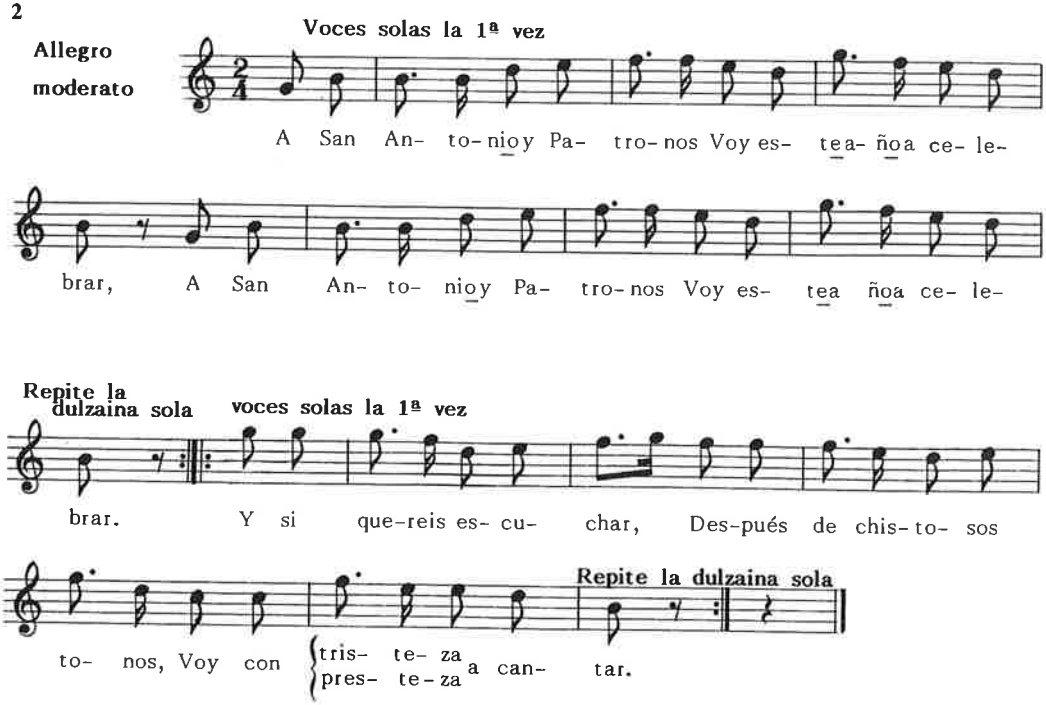
San Antonio Abad.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



2

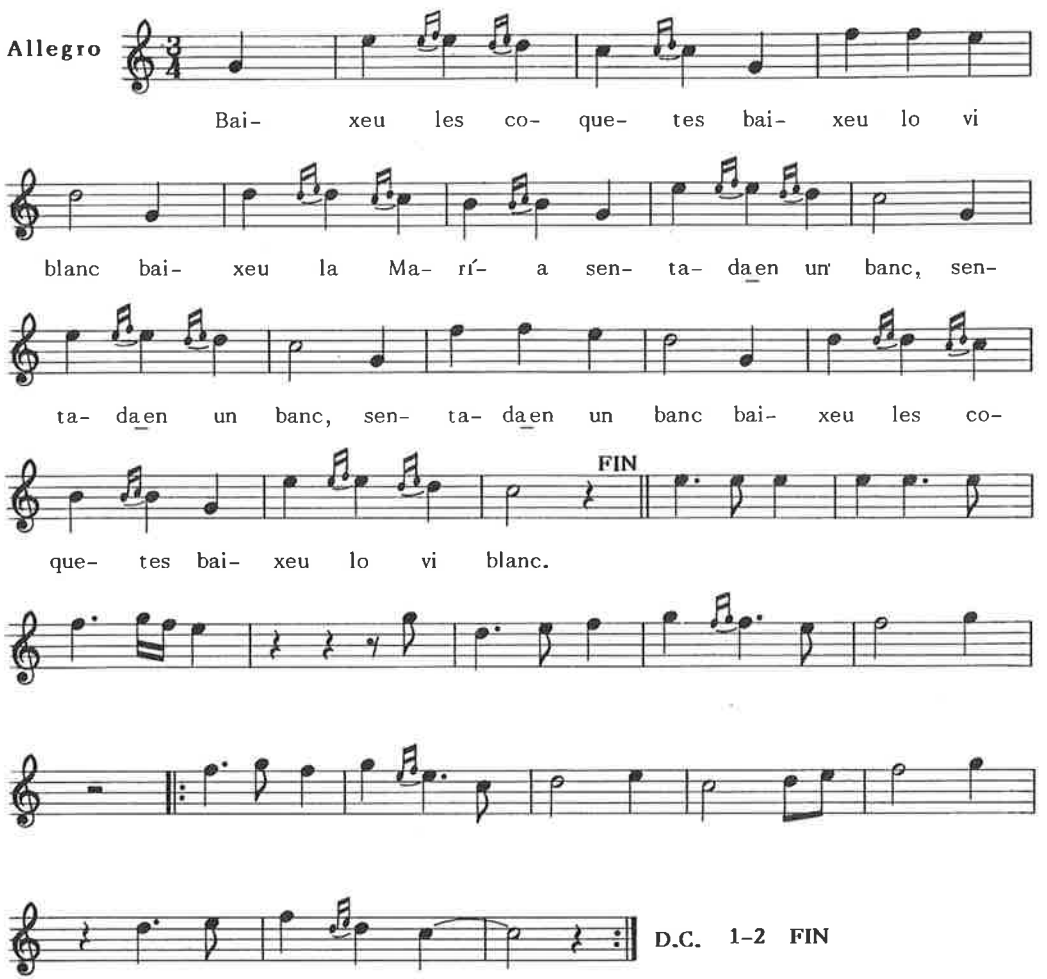
Allegro moderato

Voces solas la 1ª vez



ALBADAS DE LA CAÑADA DE VERICH (Δ3)

26 de julio.
3 de febrero, San Blas.
Recogidas de N. Vallés; transcripción y arreglo, B. Coscollar.



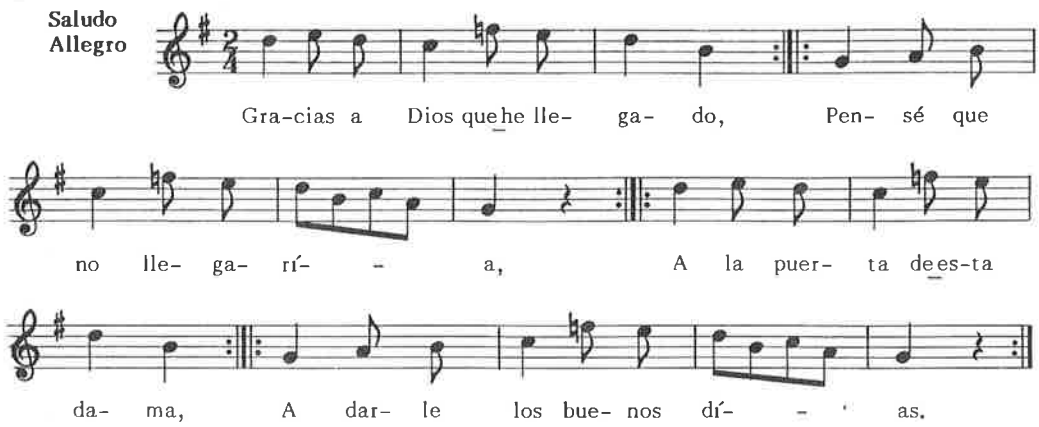
Baixeu les coquetes
baixeu lo vi blanc
baixeu la María

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

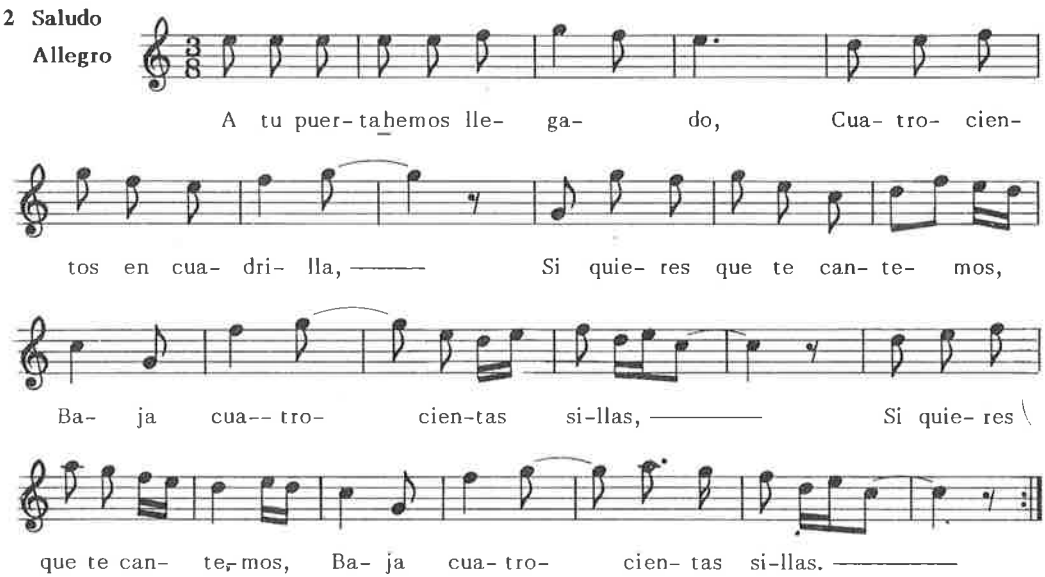
ALBADAS DE LA CODOÑERA (y otros pueblos) (Δ3)

29 de enero.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1



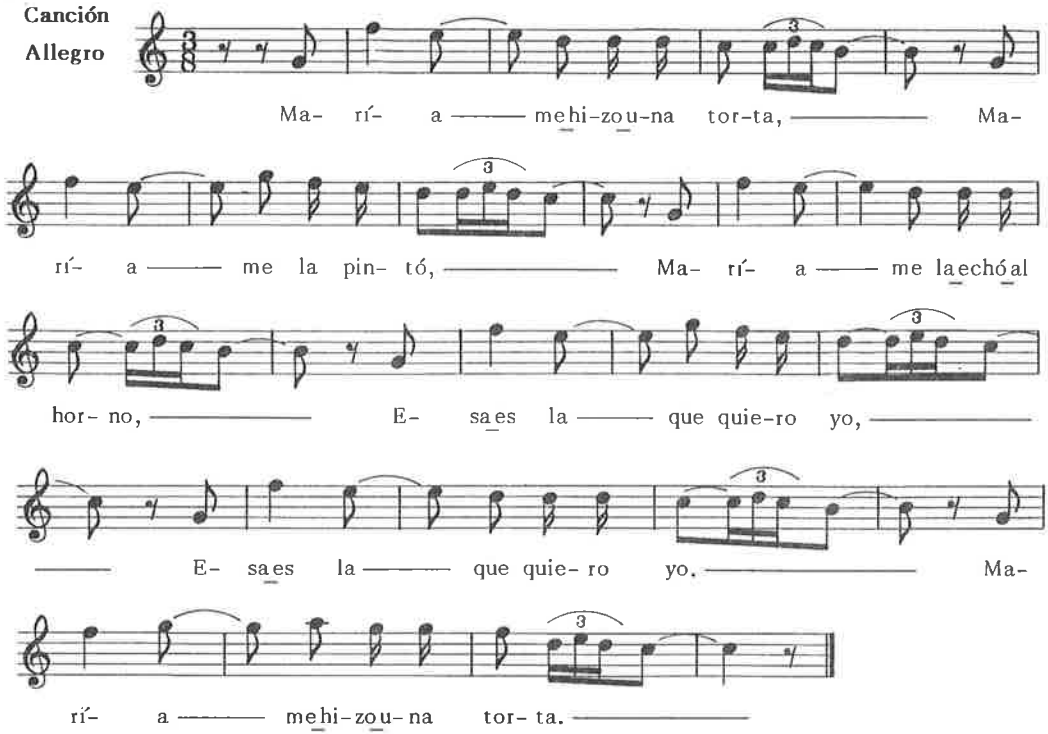
2 Saludo
Allegro



3

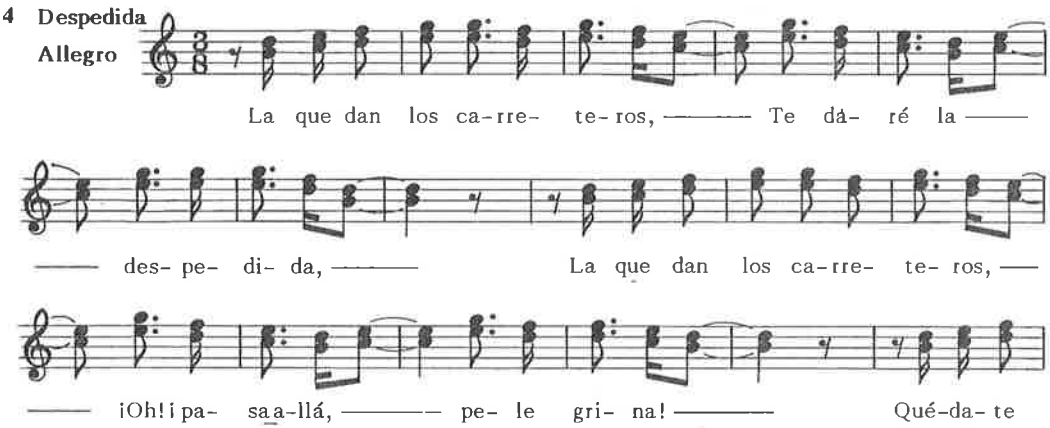
Canción

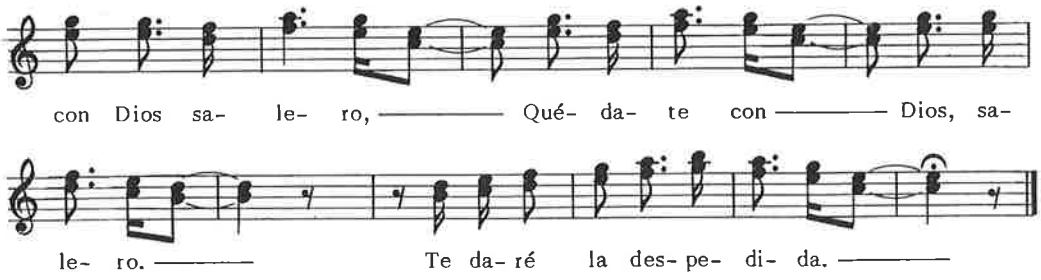
Allegro



4 **Despedida**

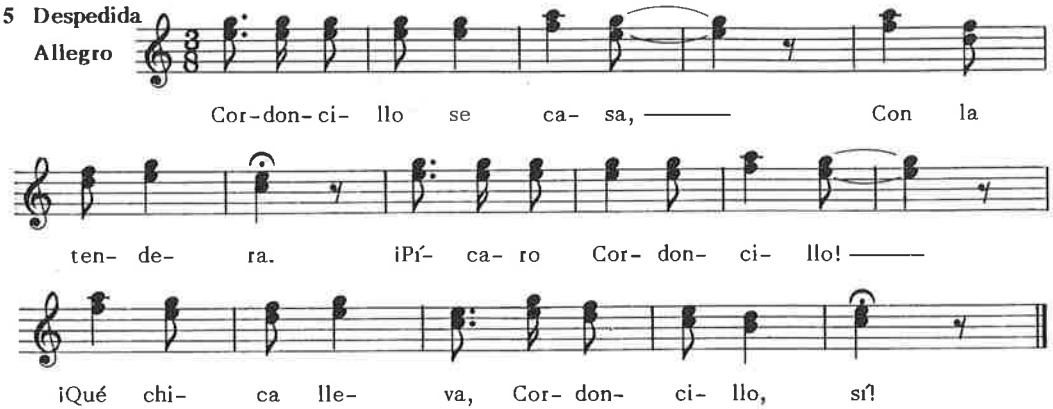
Allegro





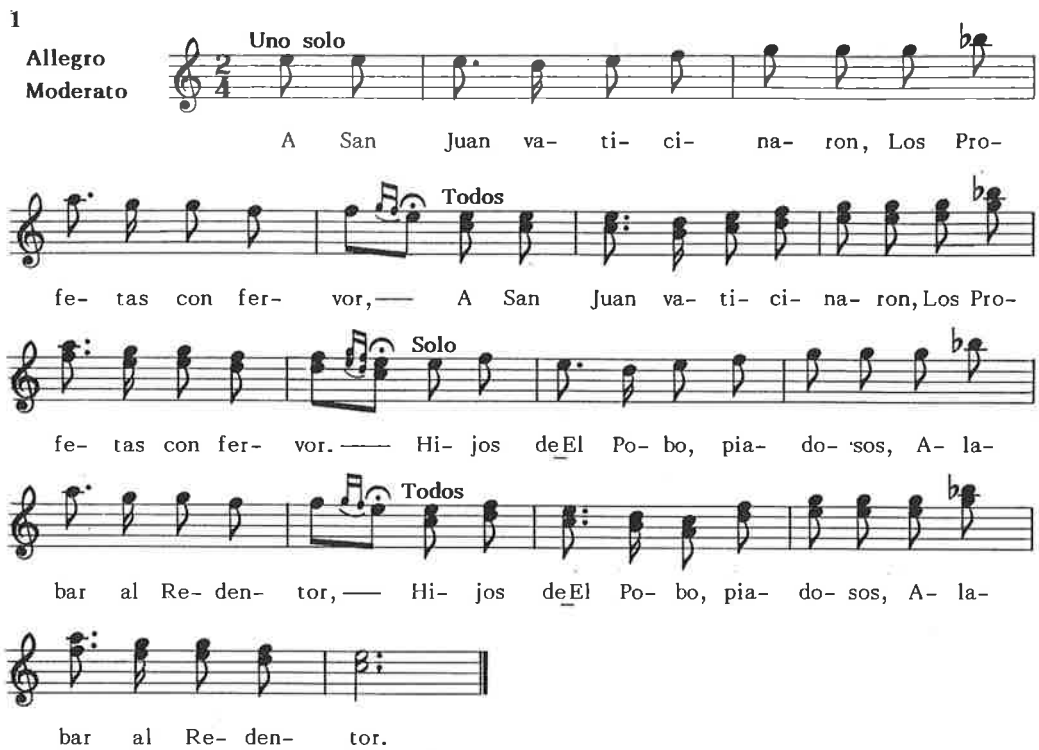
5 Despedida

Allegro

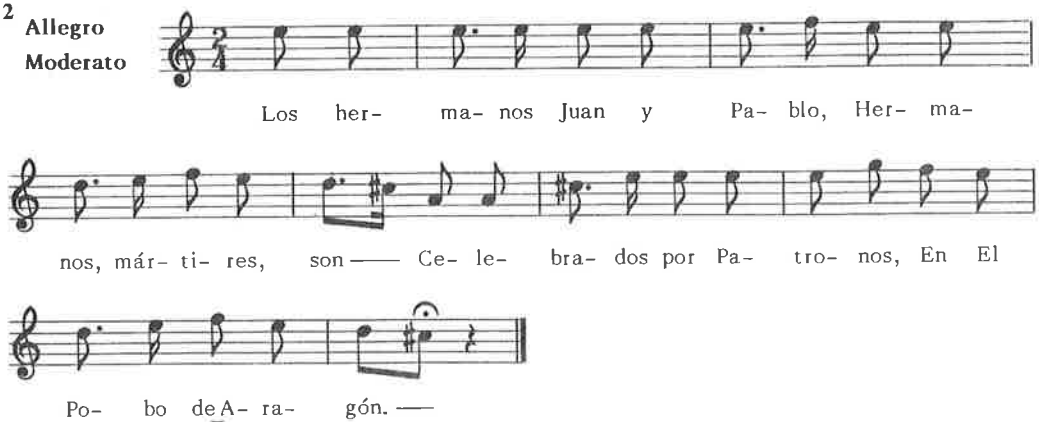


ALBADAS DE EL POBO (Δ3)

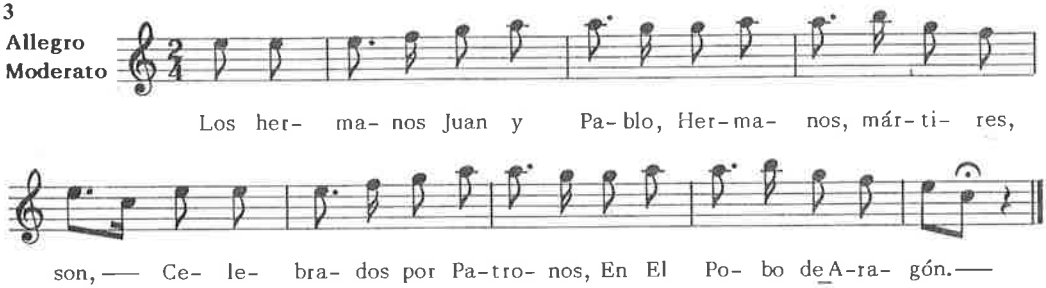
23 de junio, San Juan Bautista.
25 de junio, San Juan y San Pablo, mártires.
24 de diciembre, Nochebuena.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



2 **Allegro Moderato**

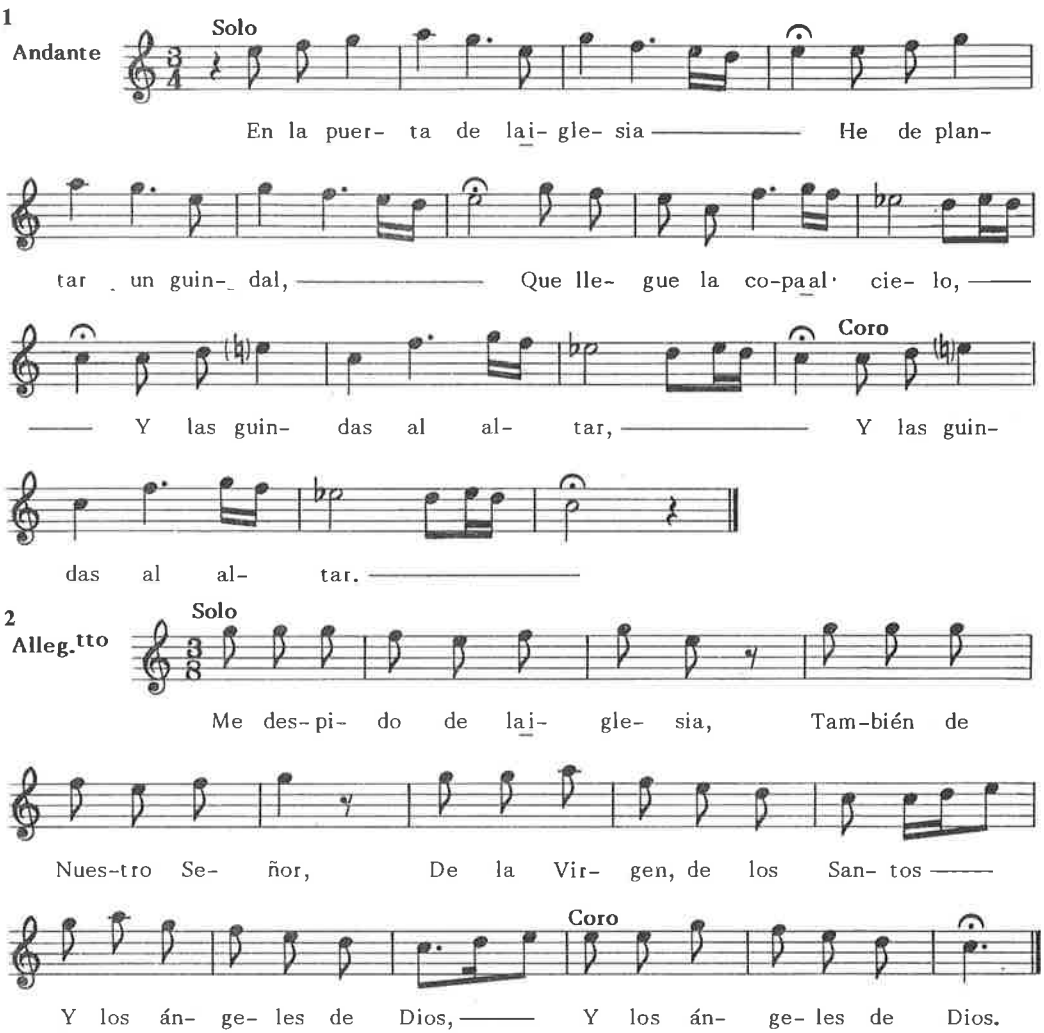


3 **Allegro Moderato**



ALBADAS DE FONFRIA (Δ4)

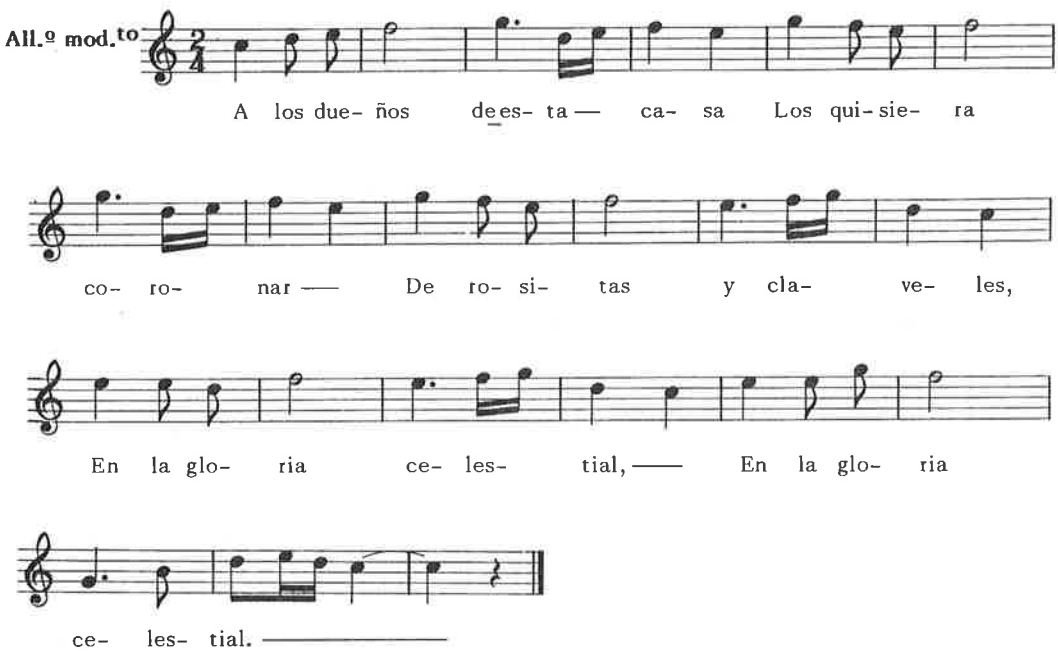
13 de septiembre, Exaltación de la Santa Cruz
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



Me despido de tu puerta
Y también de tu balcón,
Hasta mañana a las ocho,
Que vendremos pol roscón.

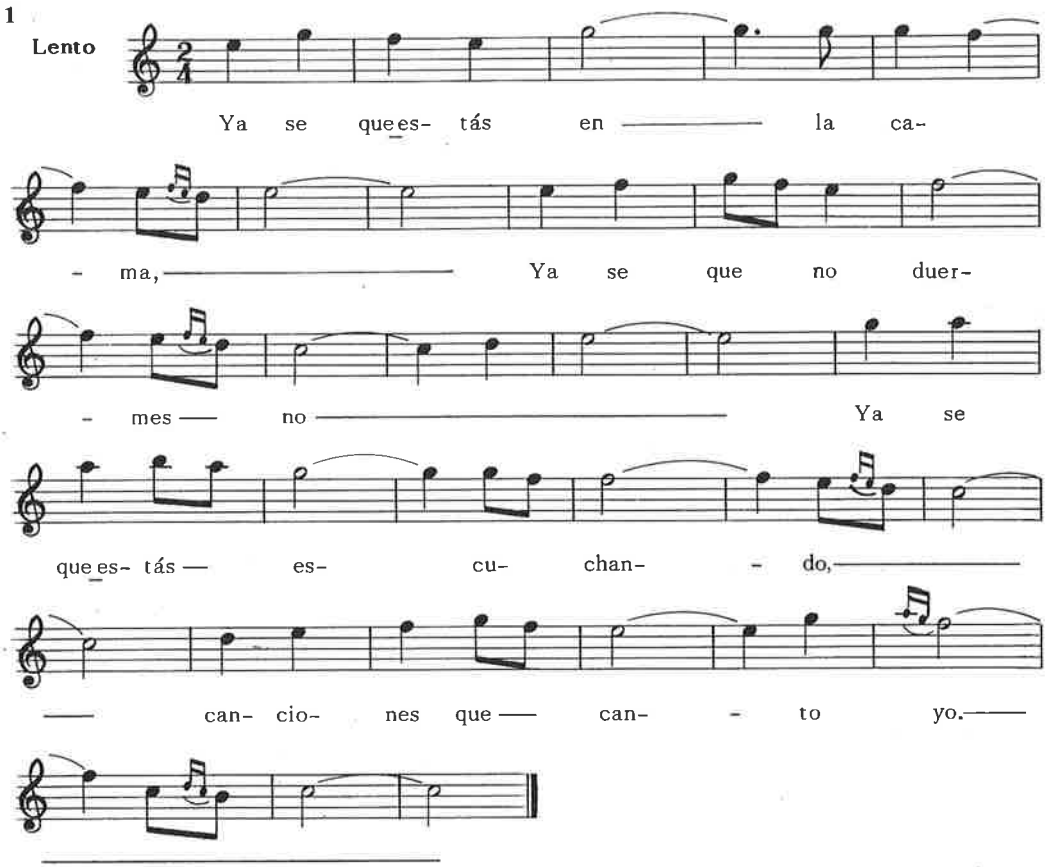
ALBADAS DE FUENTESPALDA (Δ2)

29 de septiembre, San Miguel Arcángel.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



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

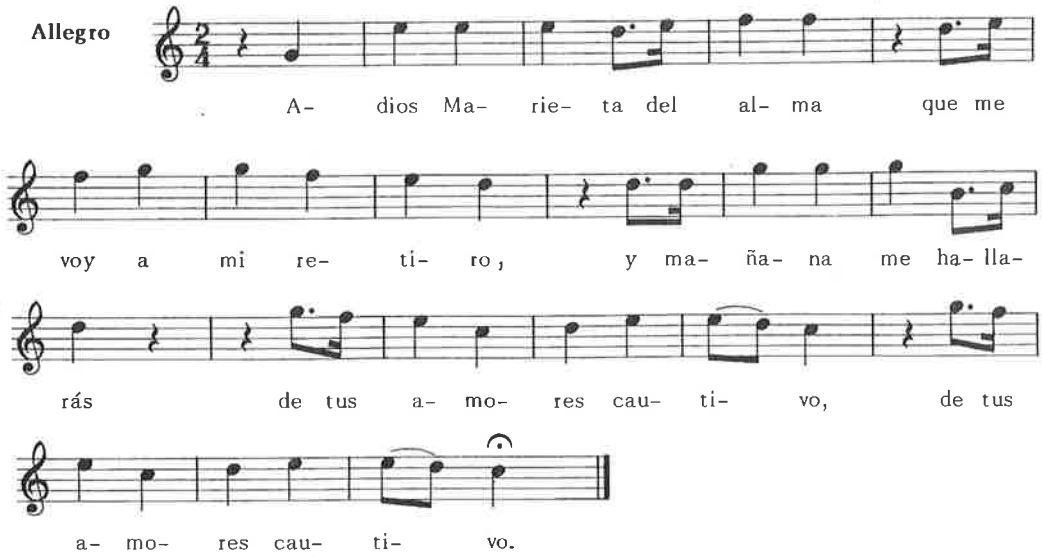


Ya se que estás en la cama,
ya se que no duermes, no
ya se que estás escuchando,
canciones que cantó yo.

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

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

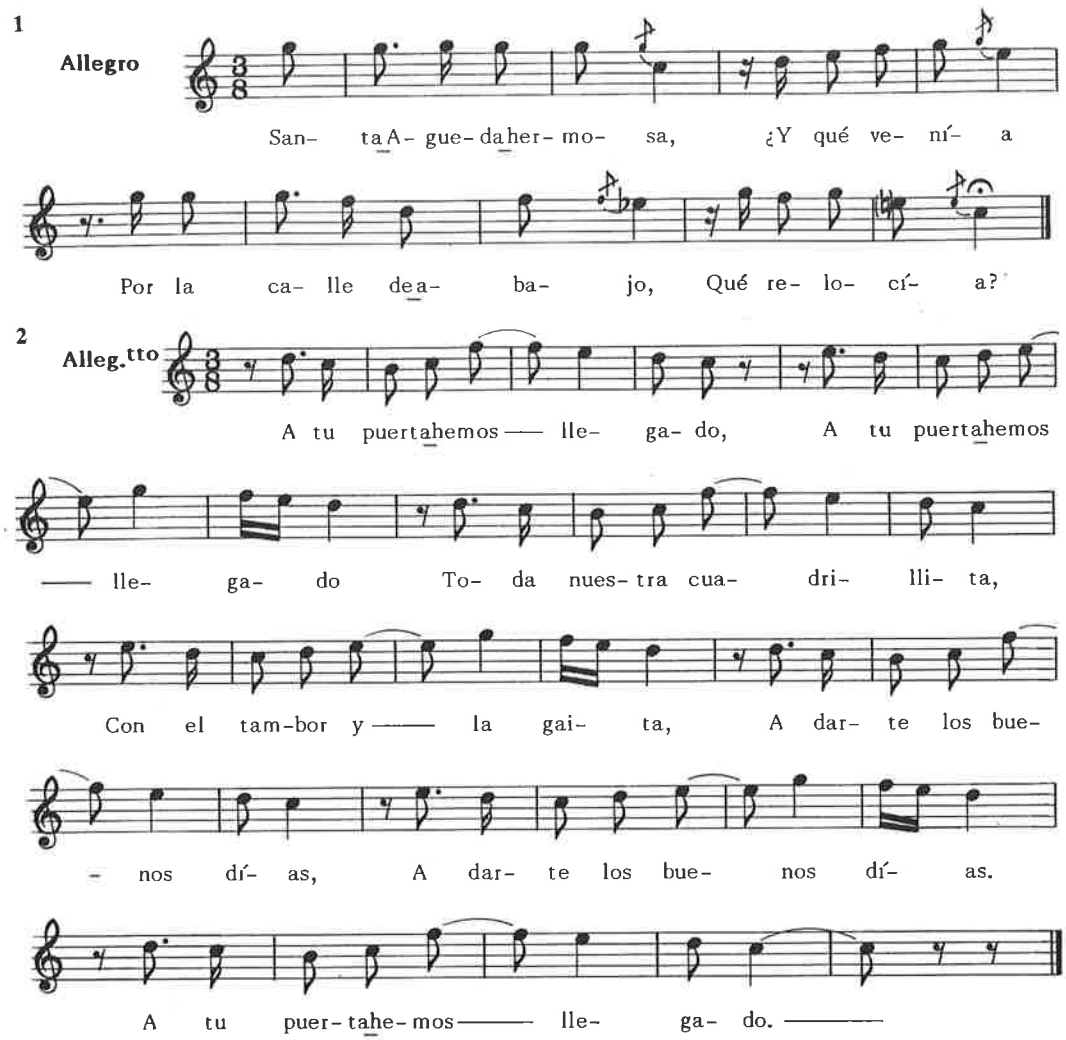
2 **DESPEDIDA - Adios Marieta**



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.

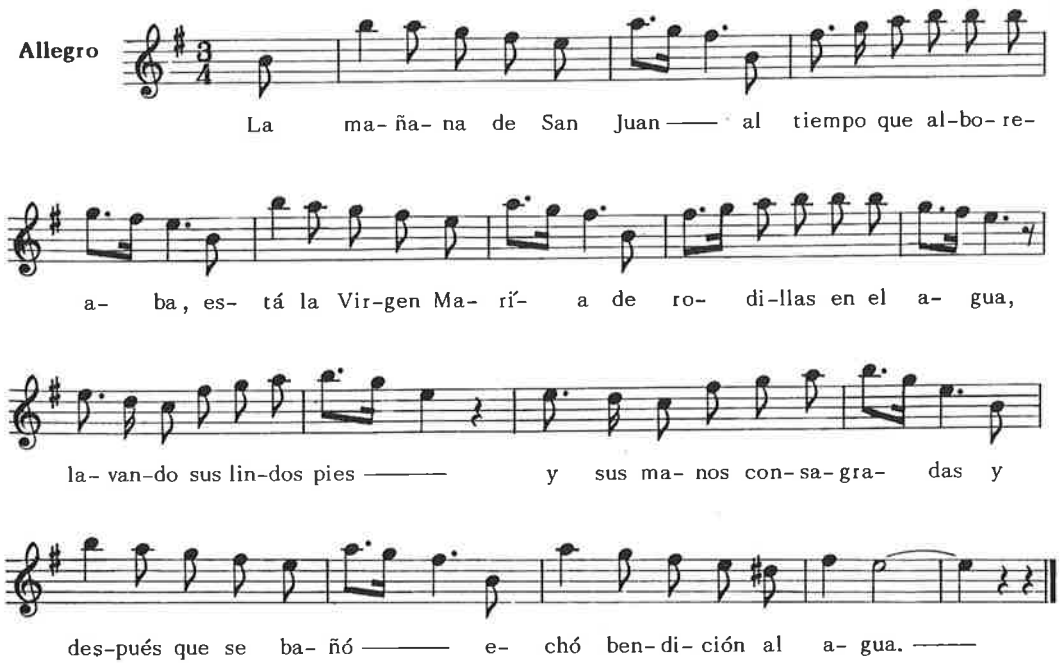


Por las paredes subo
Como la yedra,

Sólo por ver la cara
De esa morena.

LA MAÑANA DE SAN JUAN, LANAJA (Δ3)

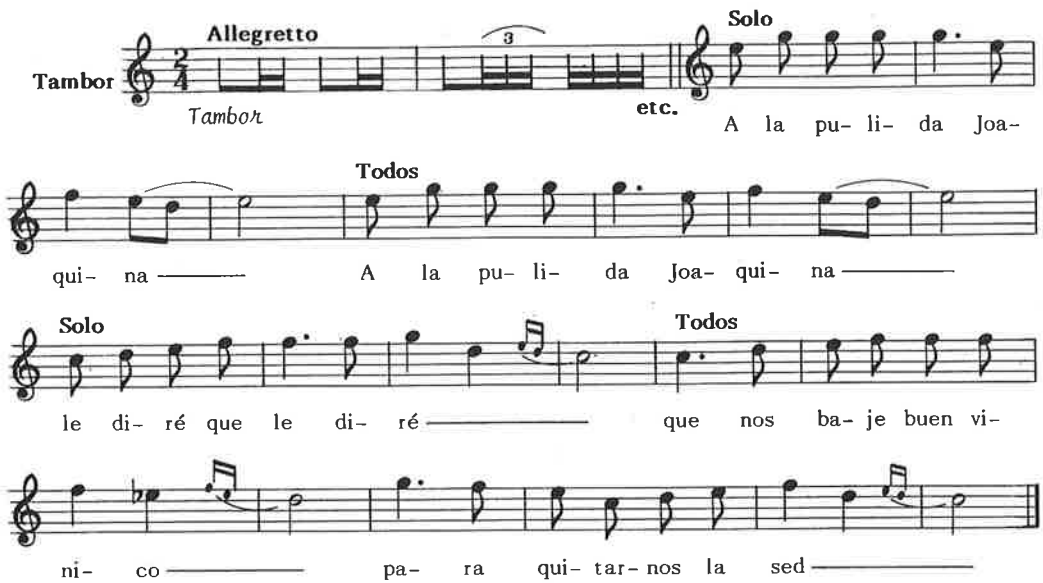
Recogida por G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



La 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



SE CANTAN CADA AÑO NUEVAS COPLAS, AL TENOR SIGUIENTE

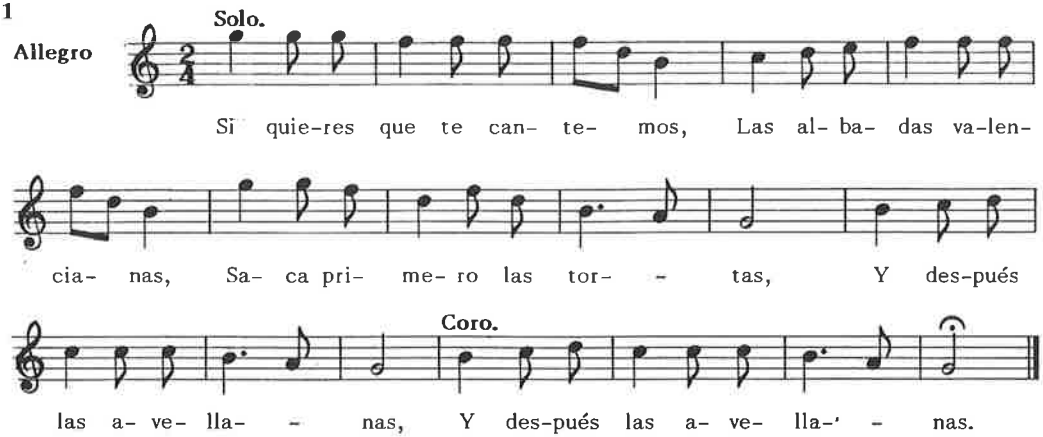
María sé que te llamas,
El apellido no sé;
asómate a la ventana
y te lo preguntaré.

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

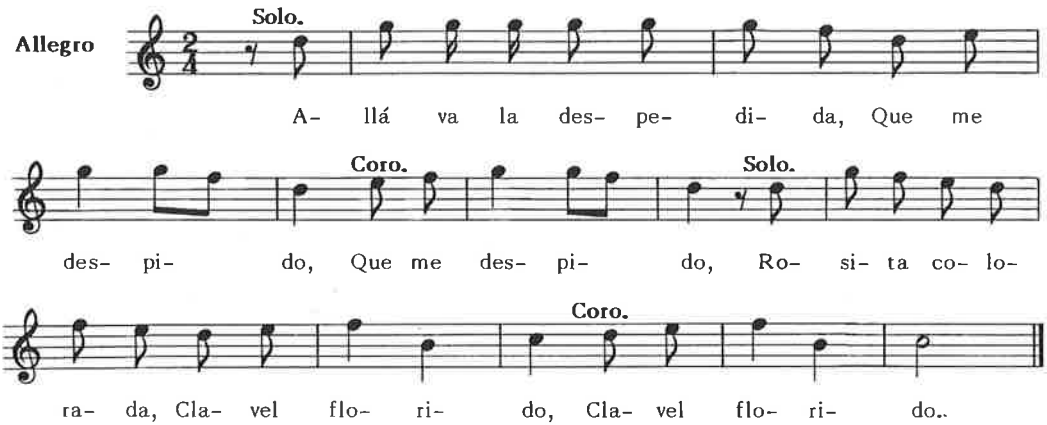
ALBADAS DE EL MAS DE LAS MATAS (△3)

San Antonio Abad y San Sebastián.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar

1

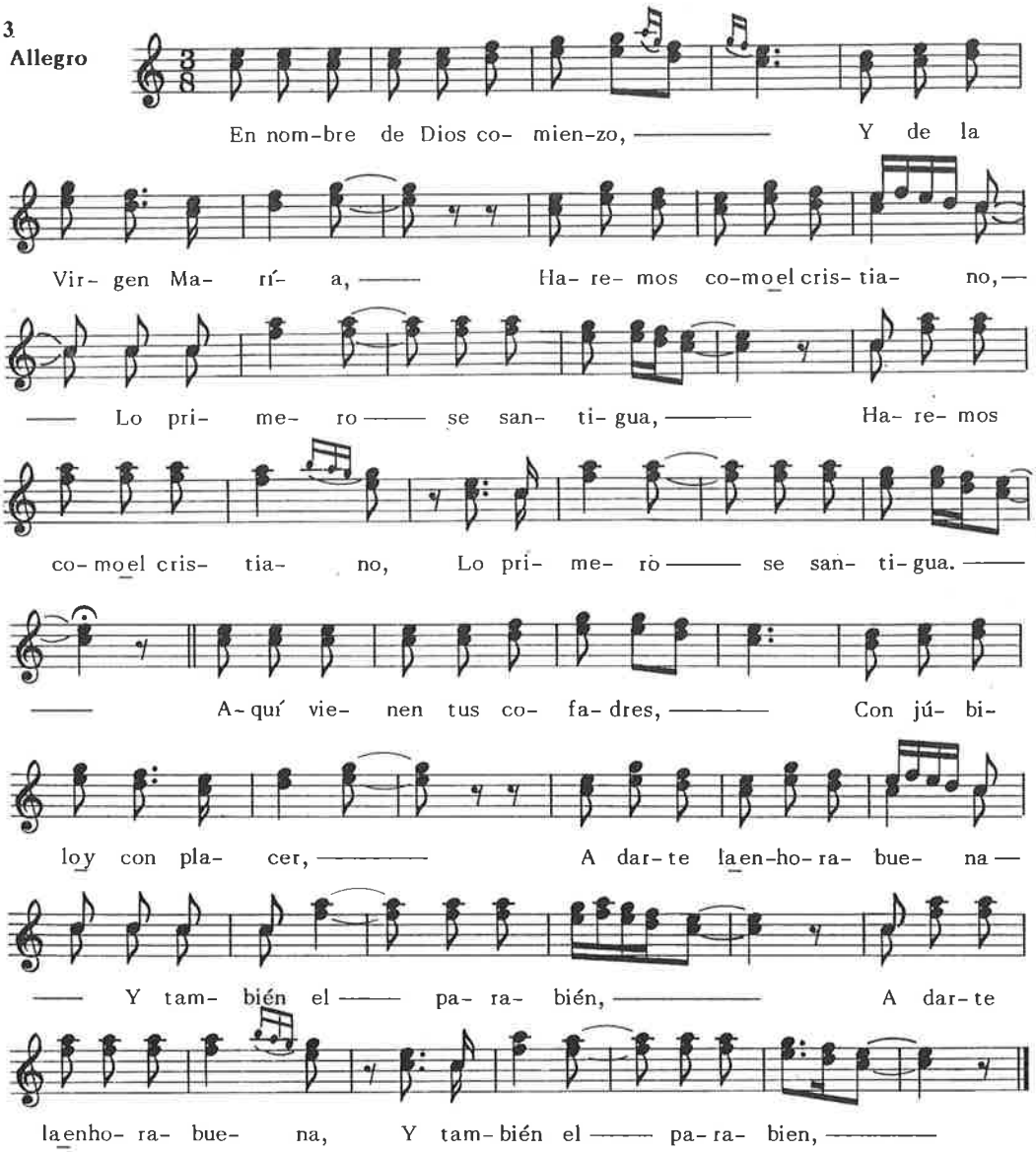


2 DESPEDIDA

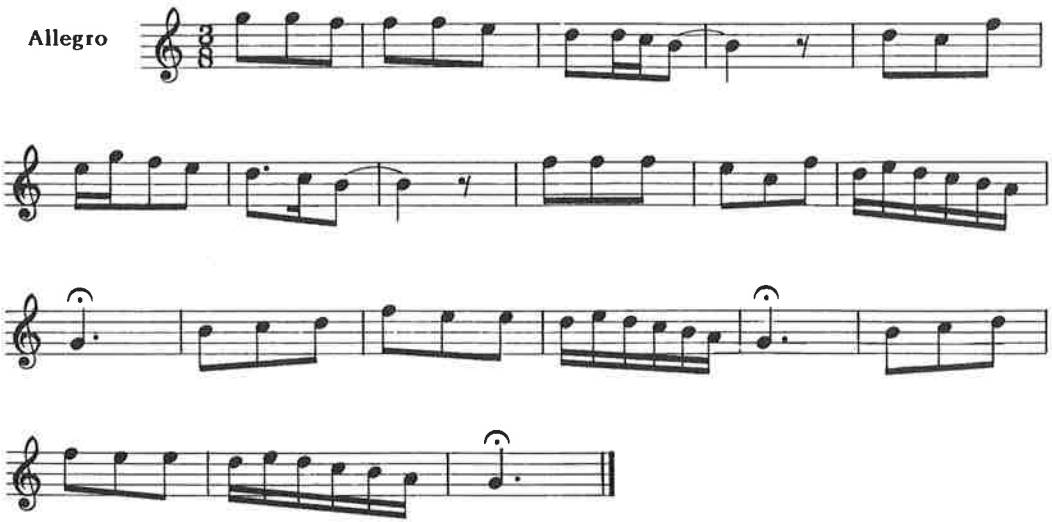


3

Allegro


En nom-bre de Dios co- mien-zo, Y de la
Vir- gen Ma- rí- a, Ha- re- mos co-moel cris- tia- no,
Lo pri- me- ro se san- ti- gua, Ha- re- mos
co- moel 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 laen-ho- ra- bue- na
Y tam- bién el pa- ra- bién, A dar- te
laenho- ra- bue- na, Y tam- bién el pa- ra- bien,

4 DESPEDIDA

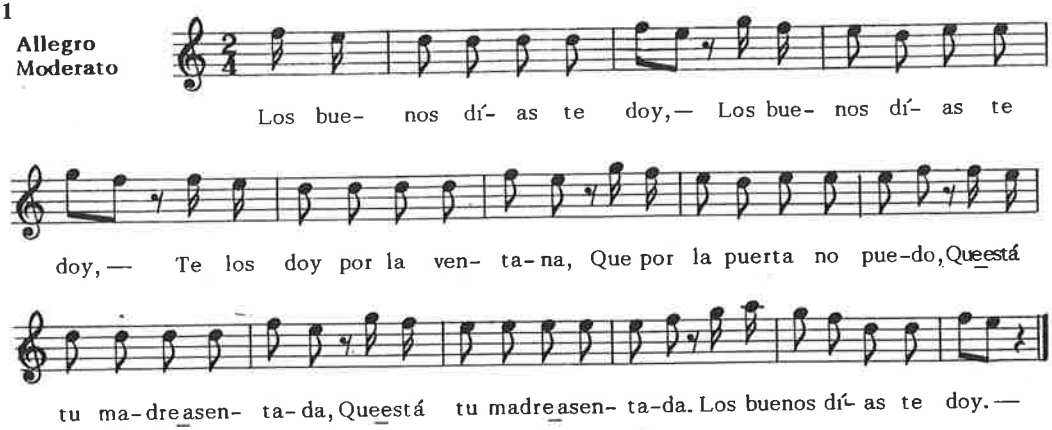


ALBADAS DE MONROYO (Δ2)

15 de agosto, Asunción de la Virgen.
San Roque.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

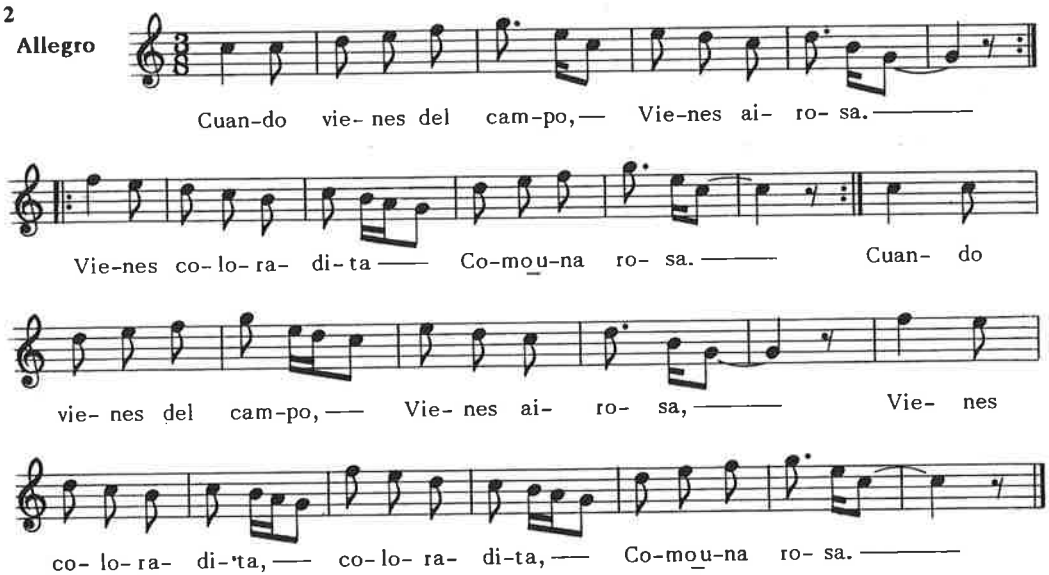
1

Allegro Moderato



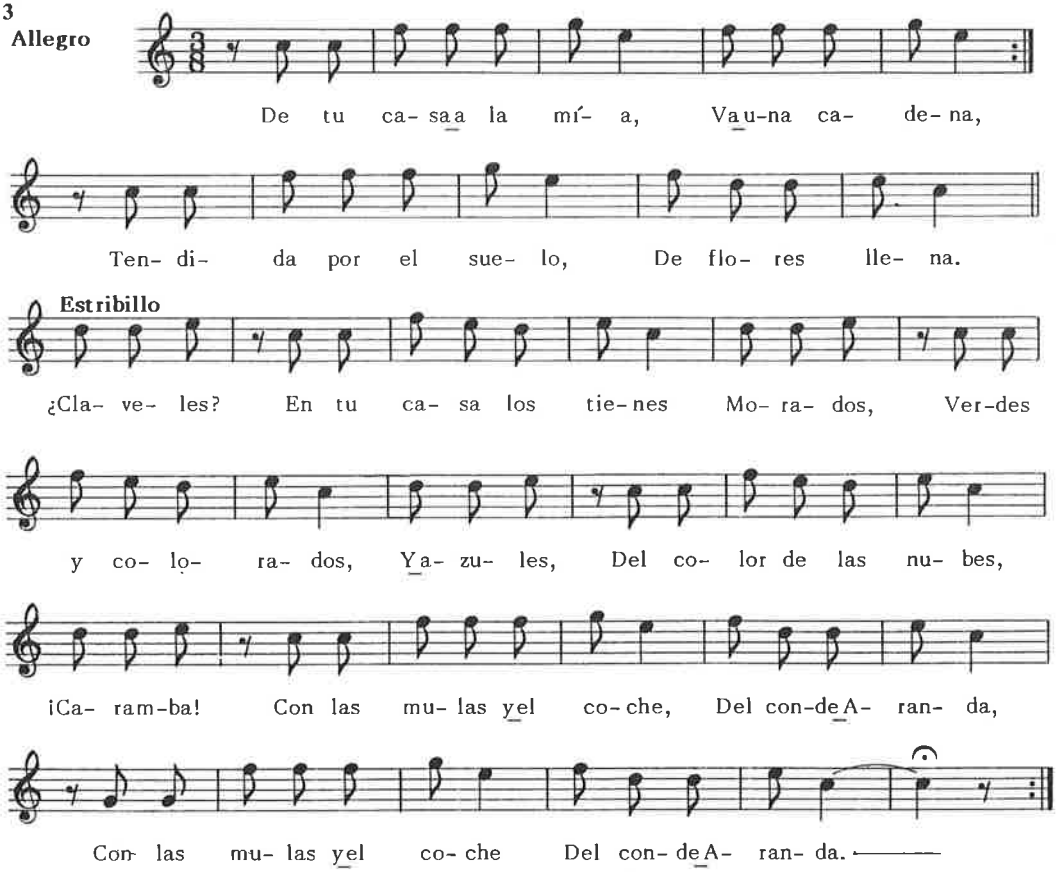
2

Allegro



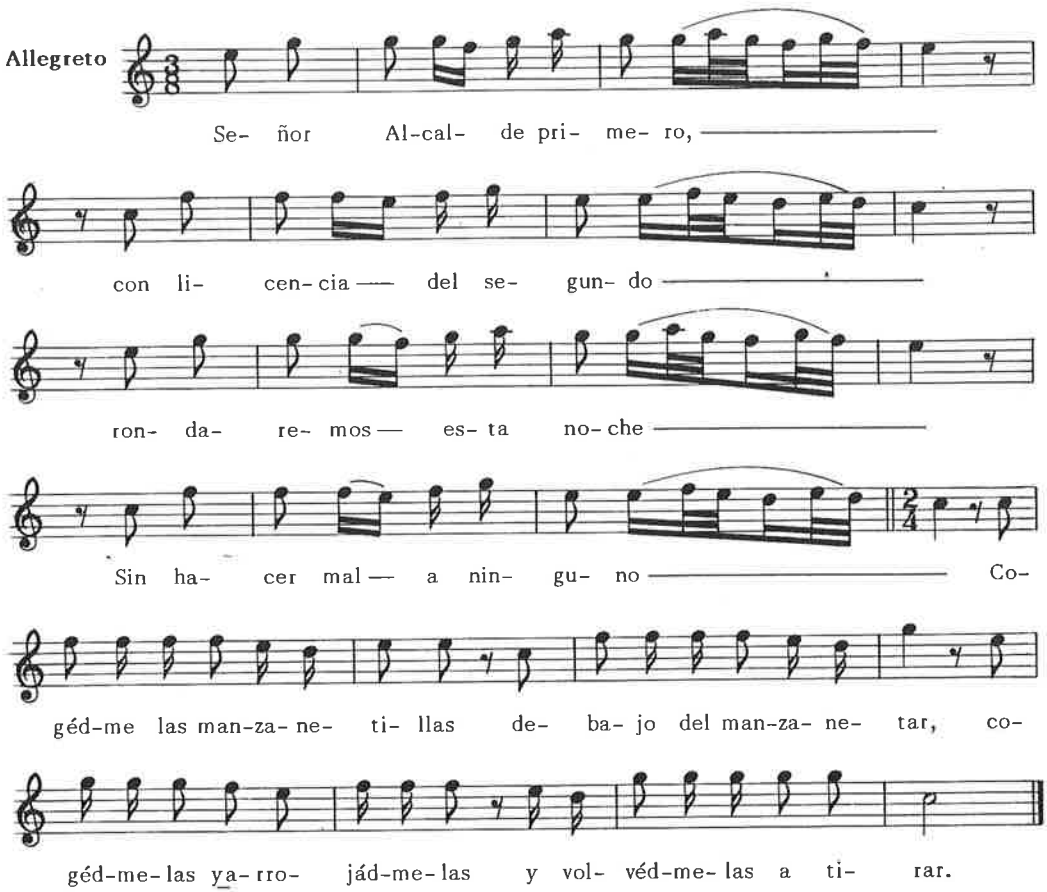
3

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.
Estribillo
¿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.

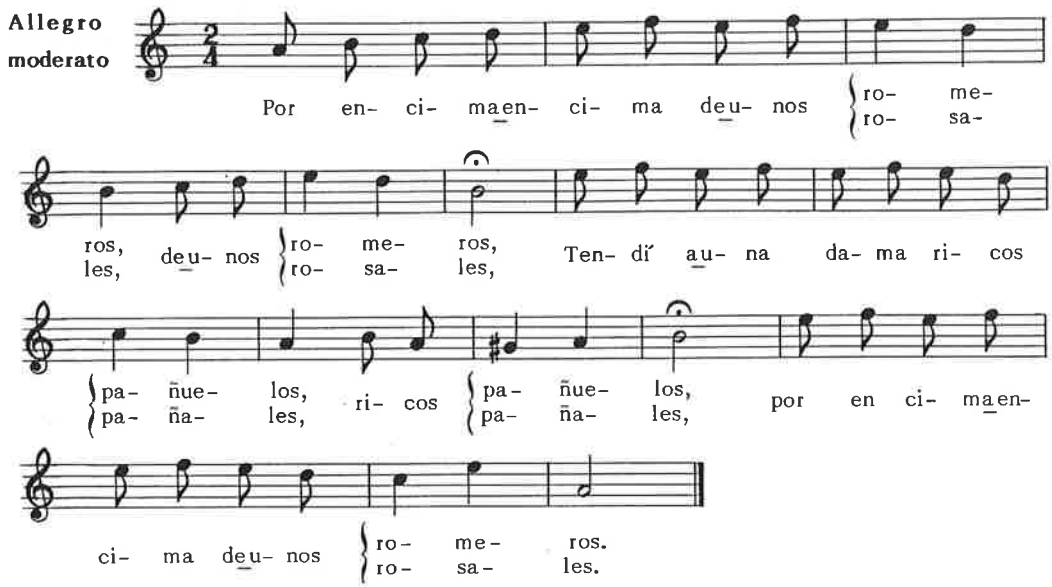
ALBADAS DE OLVÉS (Δ3)

19 de enero, Santos Fabián y Sebastián.
Recogidas por A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



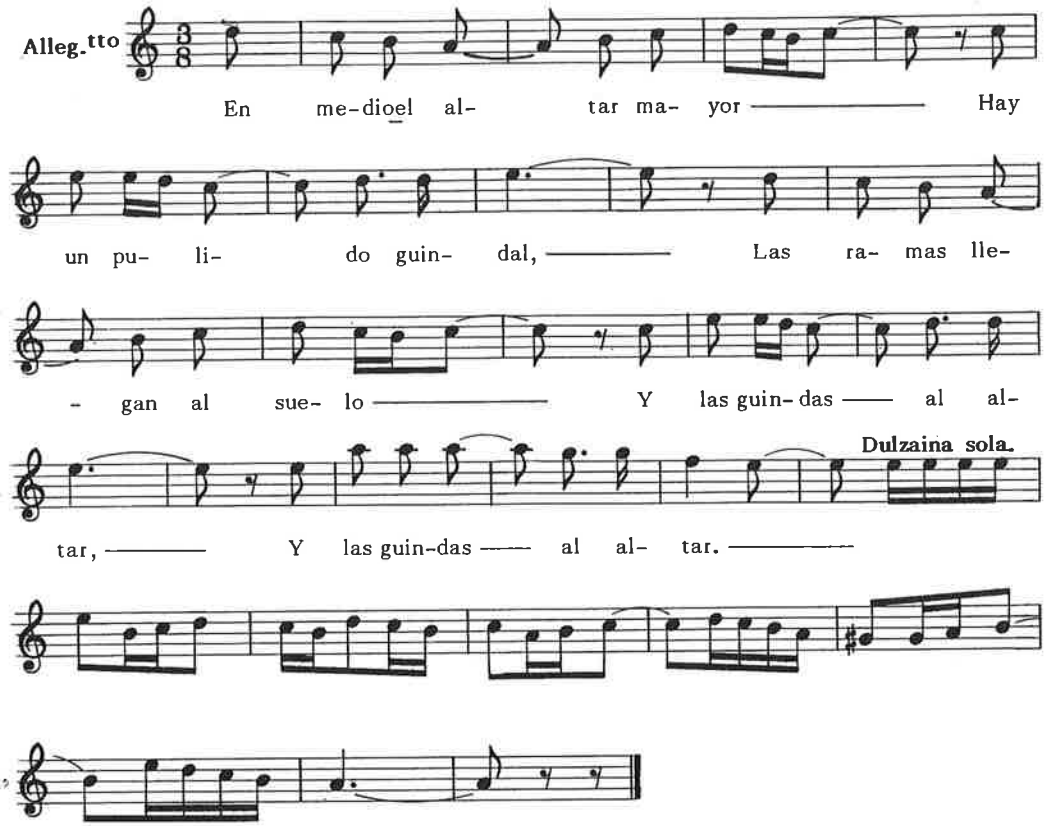
ALBADAS DE LAS PARRAS DE CASTELLOTE y LUCO DE BORDÓN (Δ1)

San Antonio Abad y San Sebastián.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



ALBADAS DE TERRIENTE (Δ2)

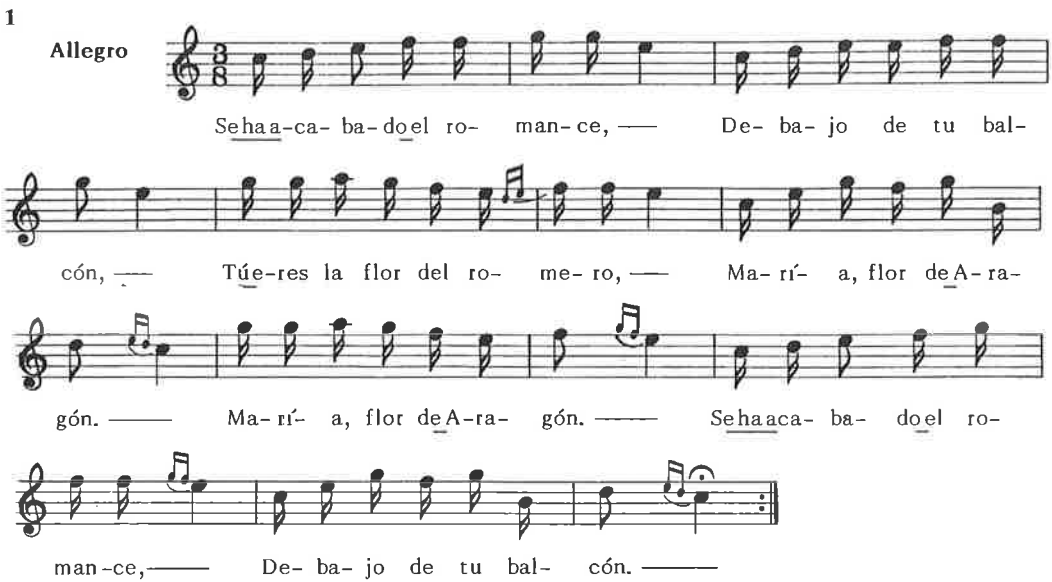
Virgen del Rosario.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



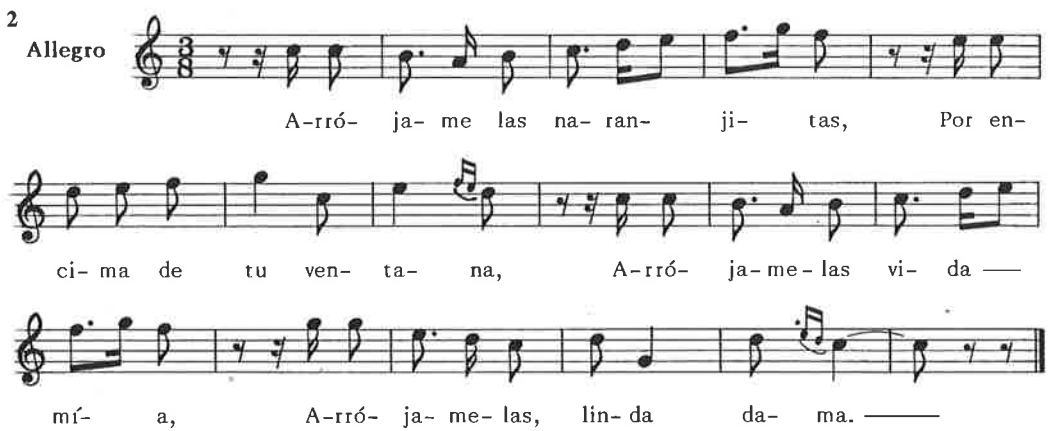
ALBADAS DE VALDERROBLES (Δ4)

5 de febrero, Santa Águeda.
8 de mayo, Aparición de San Miguel.
15 de agosto, Asunción de la Virgen.
Recogidas por M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.

1

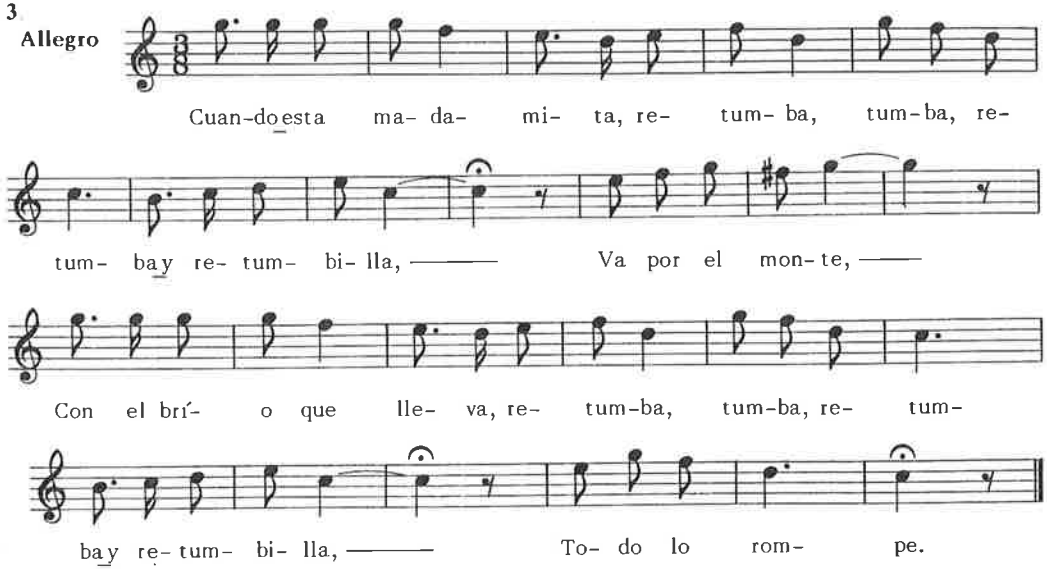


2



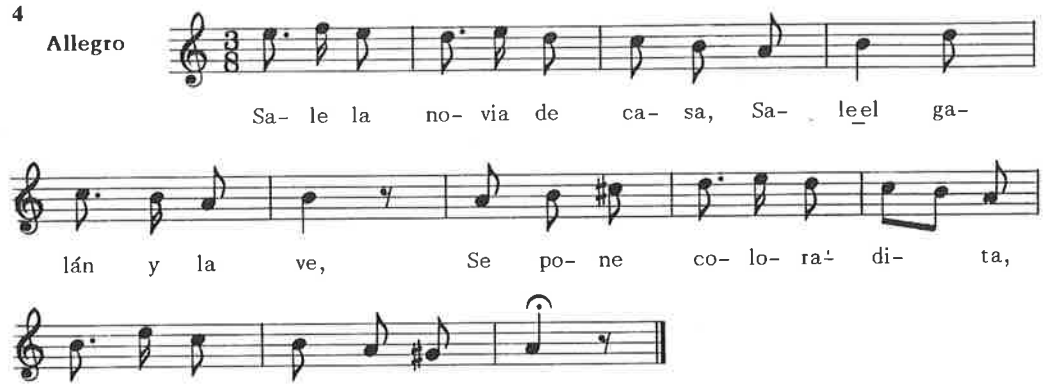
3

Allegro



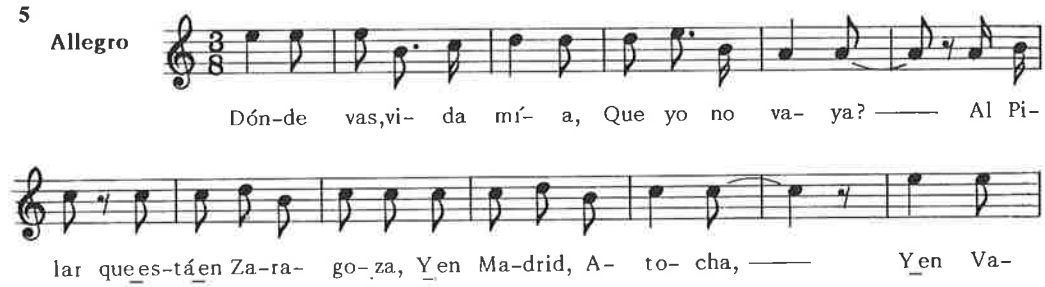
4

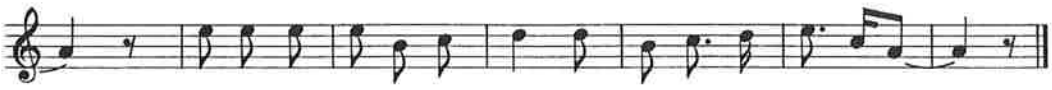
Allegro



5

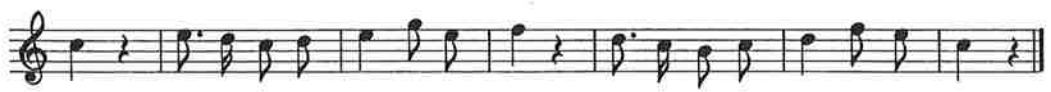
Allegro





6

Allegro

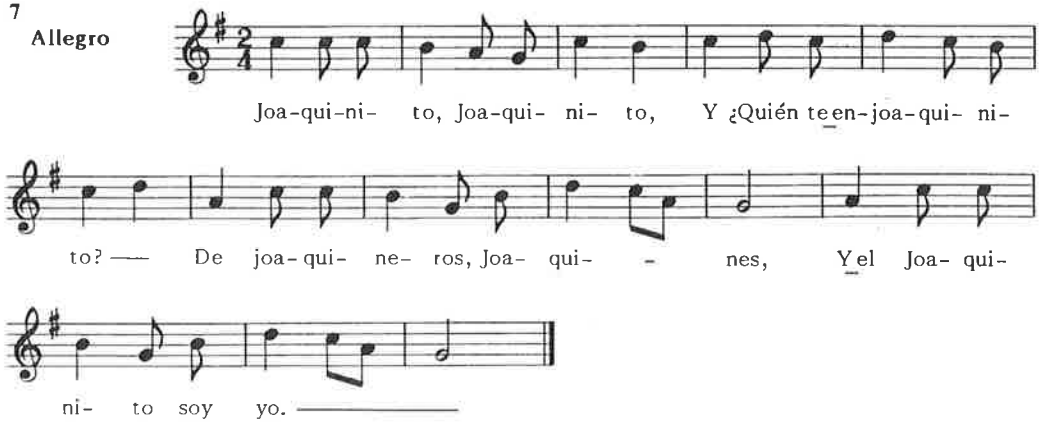


Traducción castellana de la precedente copla:

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

7

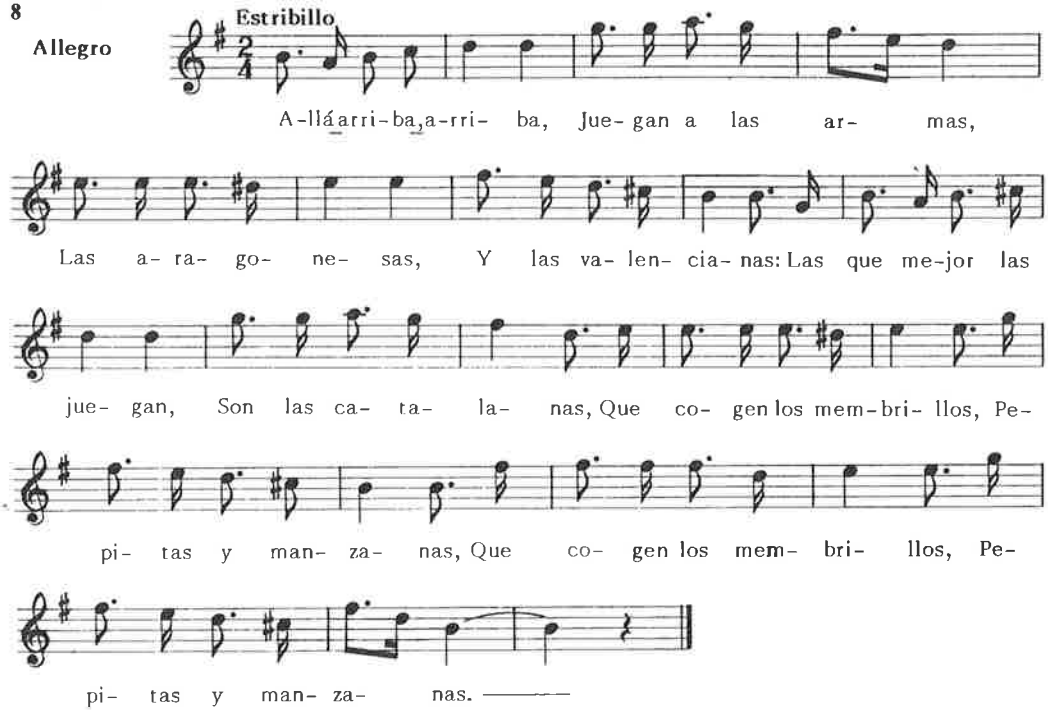
Allegro



8

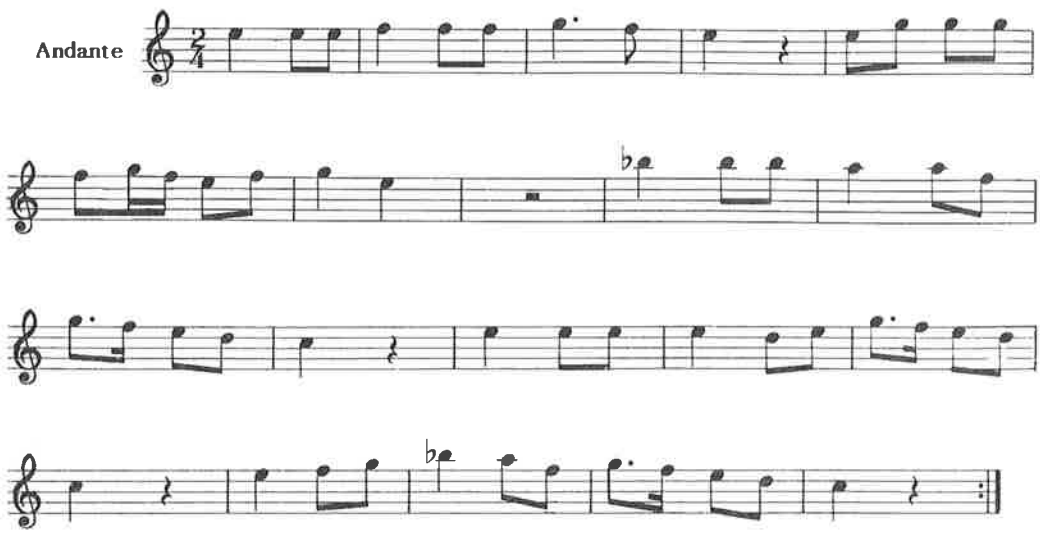
Allegro

Estribillo



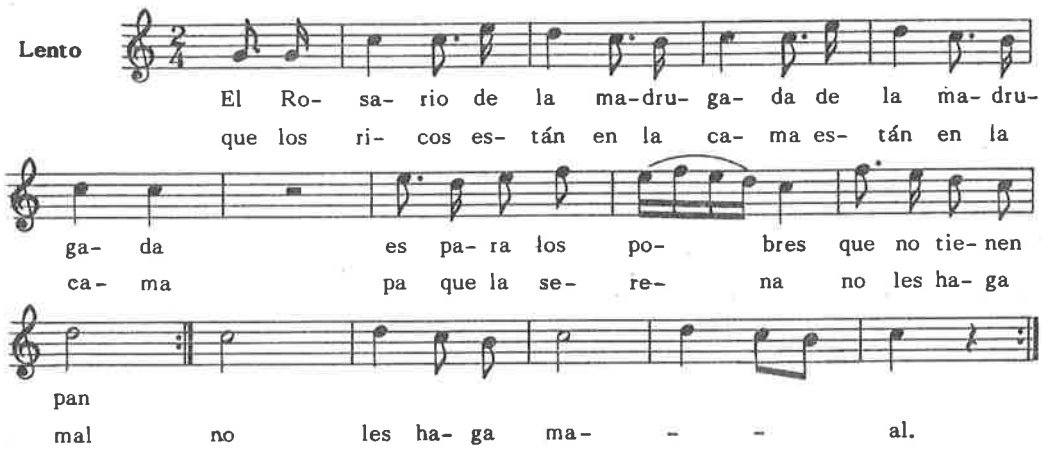
ALBADAS DE VILLARLUENGO (Δ3)

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



ROSARIERA, LA CAÑADA DE VERICH (△2)

12 de octubre, Virgen del Pilar.
Recogidas de N. Vallés por B. Coscollar.
Arreglo, B. Coscollar.



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 *Chinchecle,* 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 ardorosamente 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 Estercuel 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.

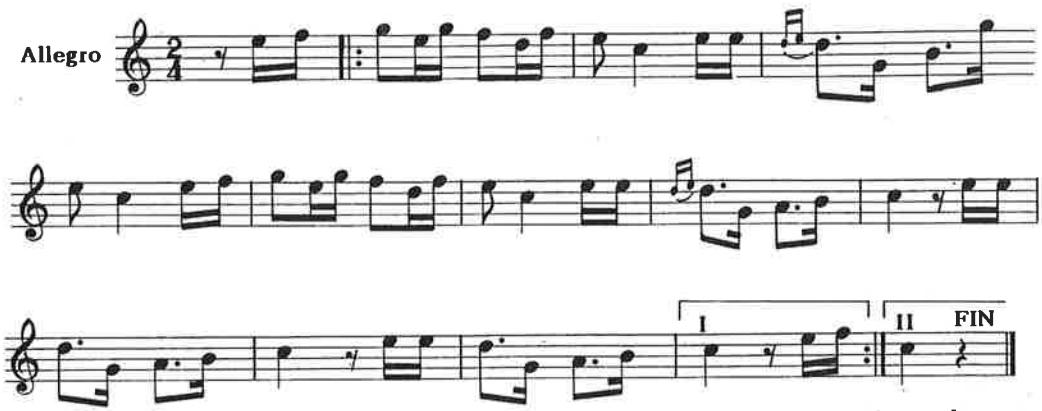
En lo referente a los *Dances*, sólo aparecen seleccionadas algunas *mudanzas* dado que no se ha pretendido, por las características de la presente obra, agotar un tema sobre el que han estudiado en profundidad Ricardo del Arco y Arcadio de Larrea. Remito al lector al *Apéndice 3*.

Grupo de Las Parras de Castellote con Camilo y Juan José Sancho durante un viaje a Teruel en 1962

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

BALL DEL POLL (Δ3)

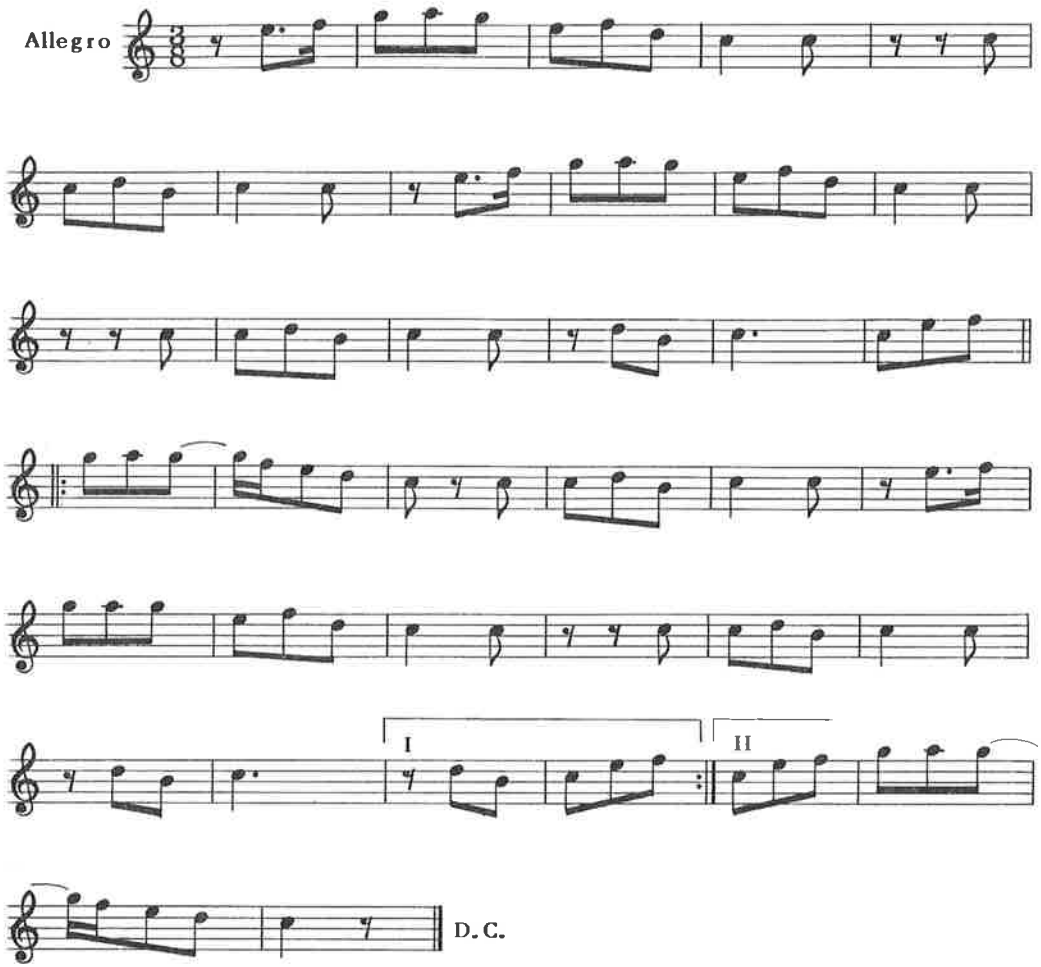
Recogido en Aguaviva, de Juan Francisco Millán, Clarí.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



Repetir muchas veces.

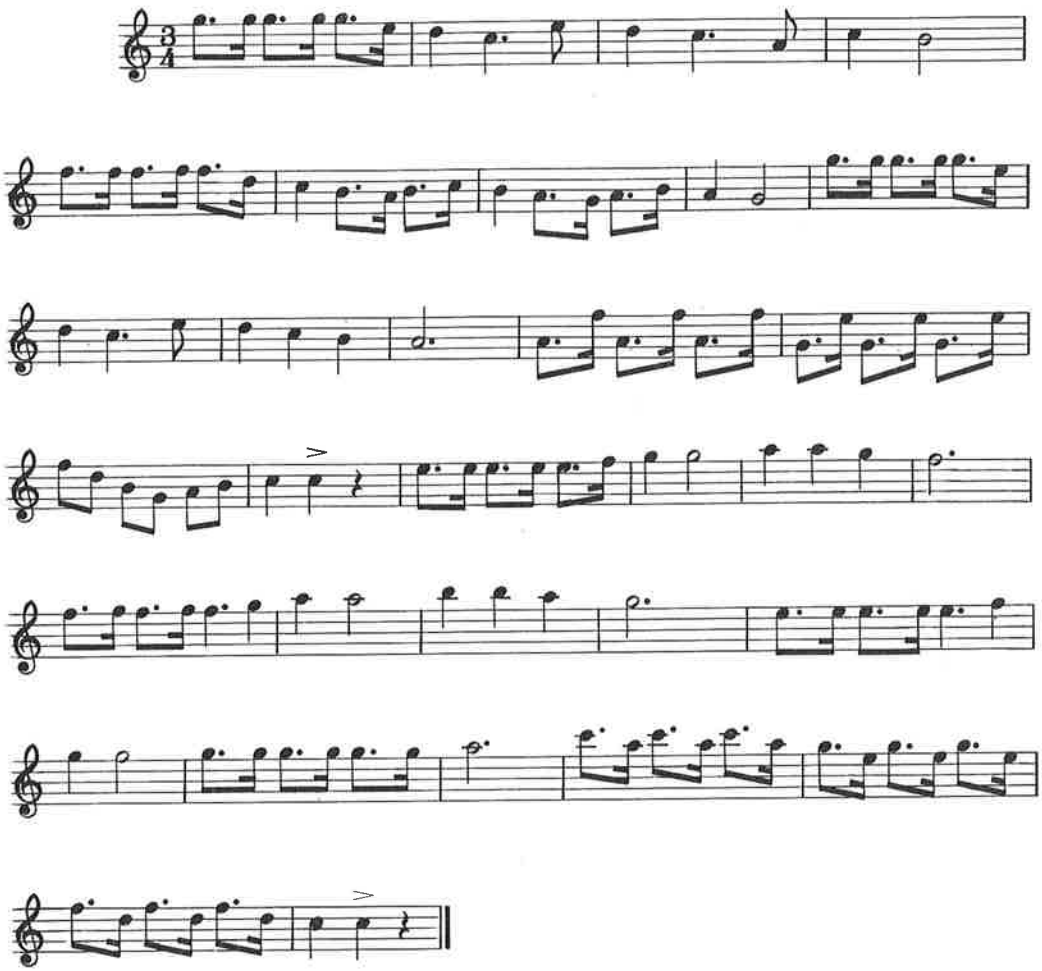
LA GERINGOSA (Δ2)

Recogida en Albalate del Arzobispo.
Transcripción, M. Arnaudas; arreglo, B. Coscollar.



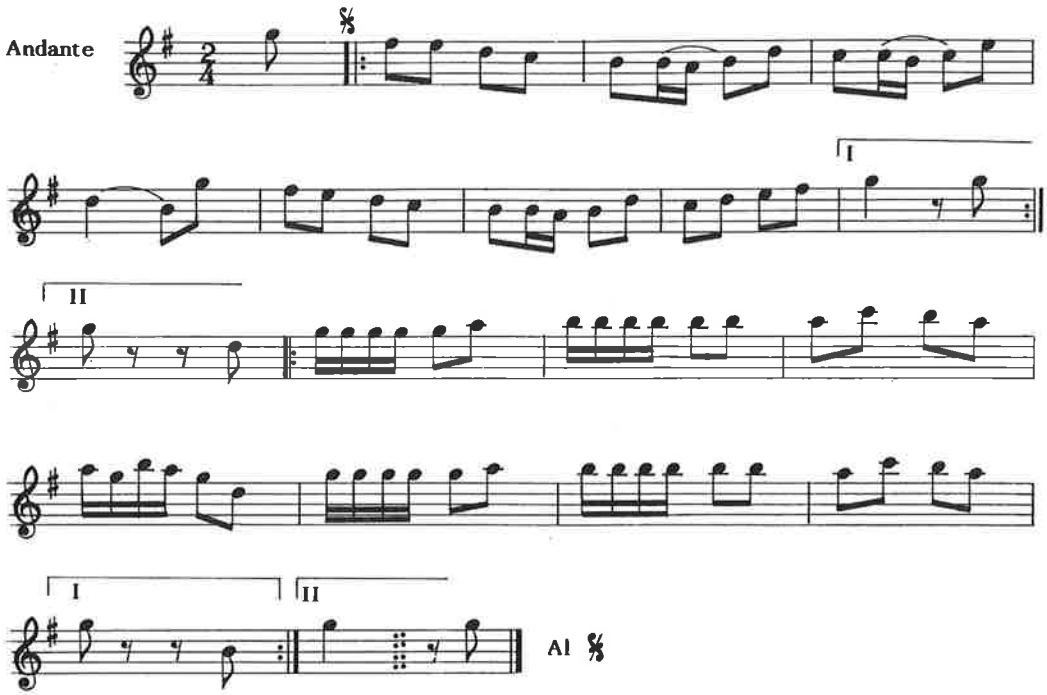
MAZURCA (Δ2)

Recogida en Albarracín.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



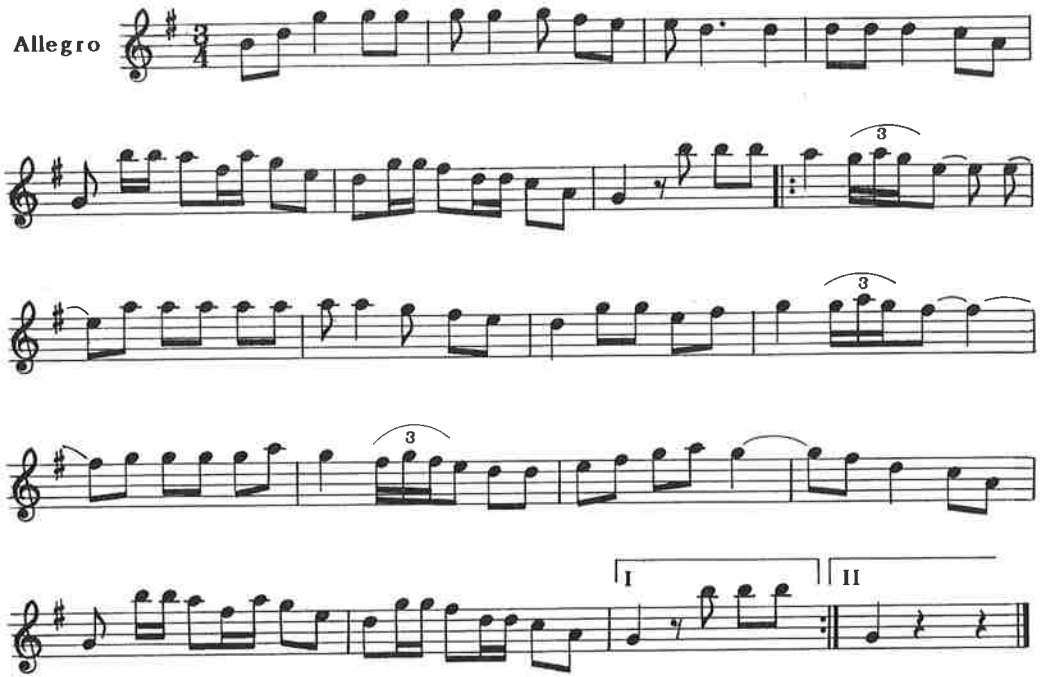
PROCESION (Δ3)

Recogida en Alcalá de Moncayo.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



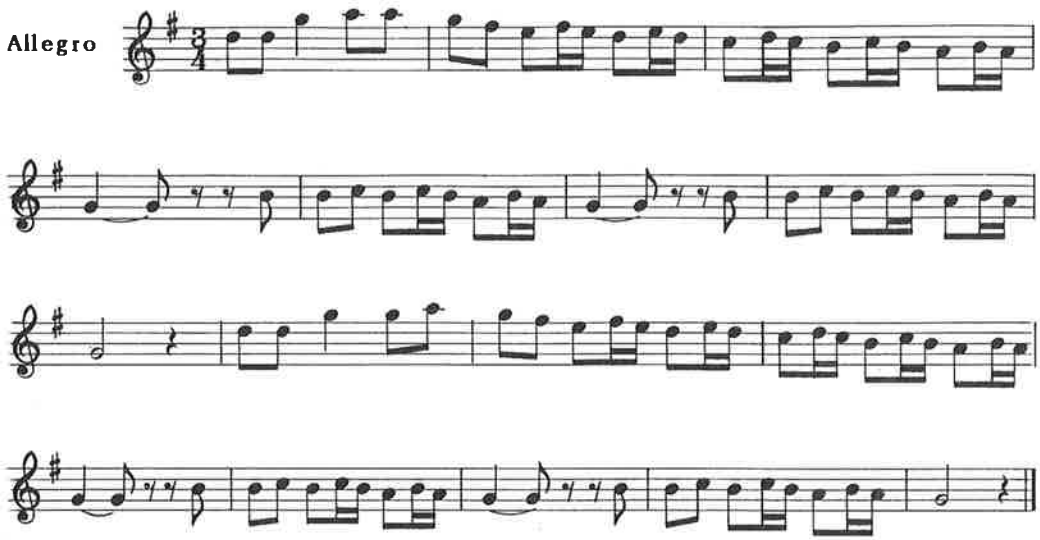
BOLERO I (Δ3)

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



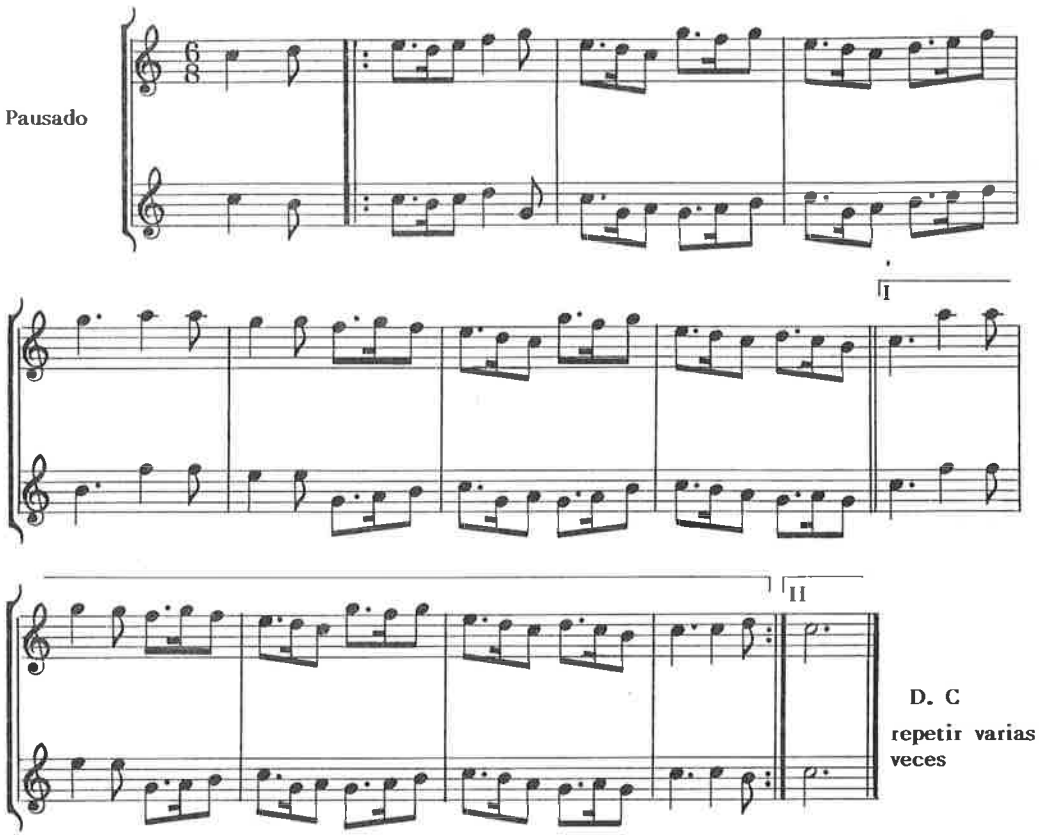
BOLERO II (Δ3)

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



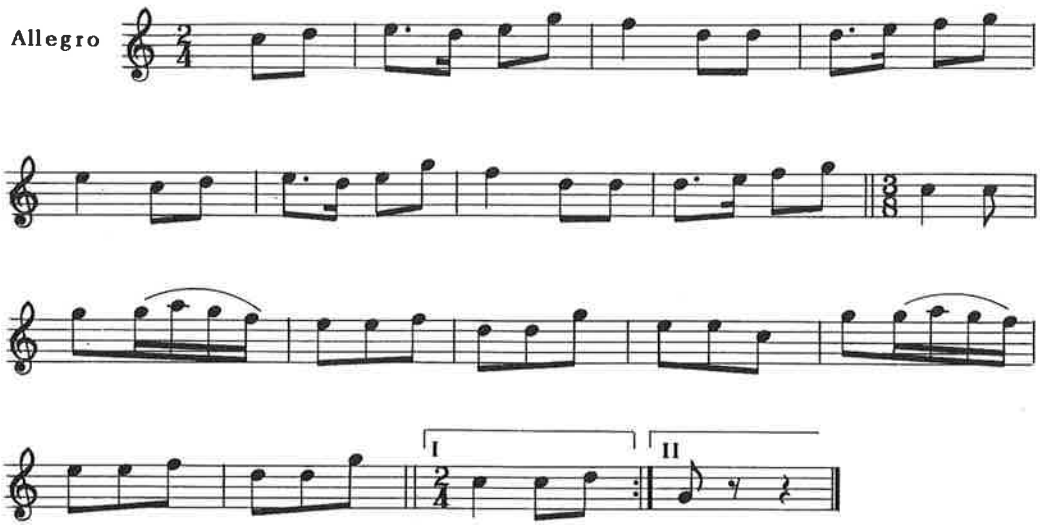
EL *ARRASTRAT* (△3)

Recogido en Benabarre.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



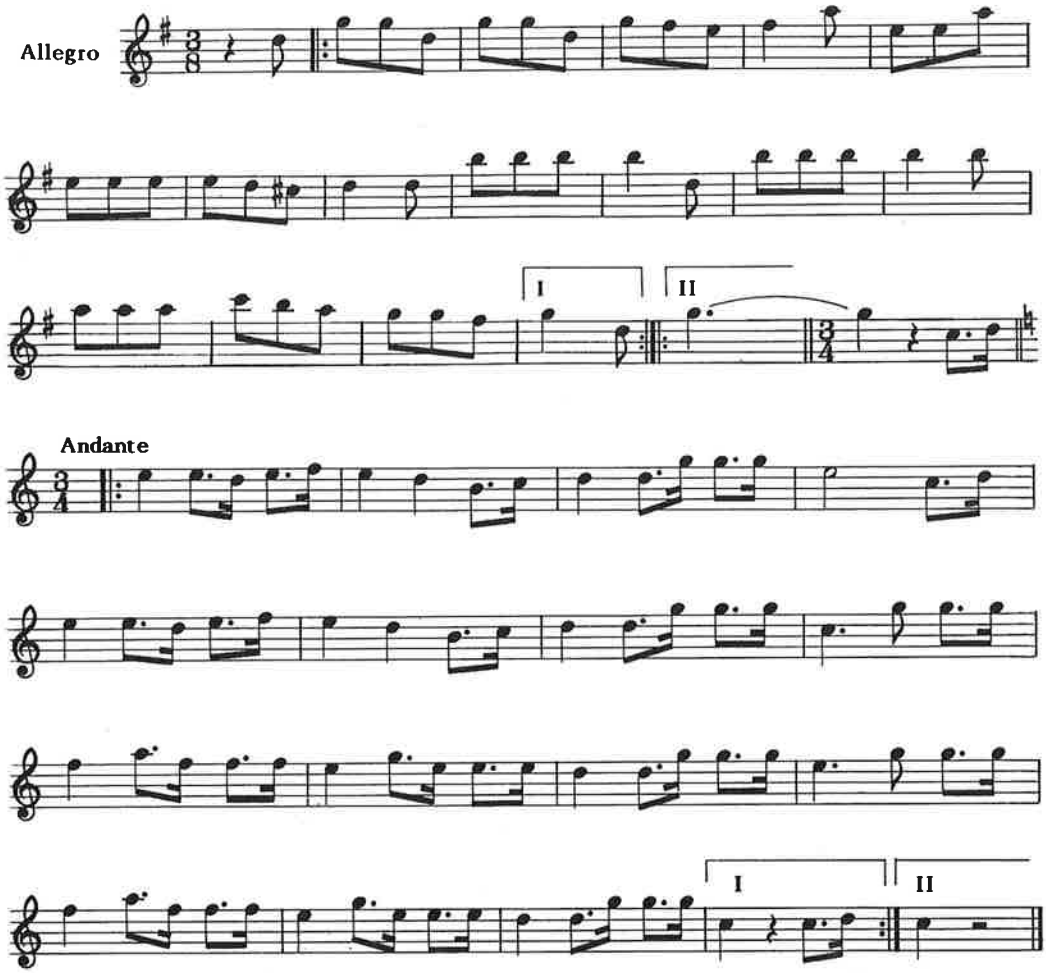
BALL DE LA GAITA (Δ2)

Recogido en Bielsa.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



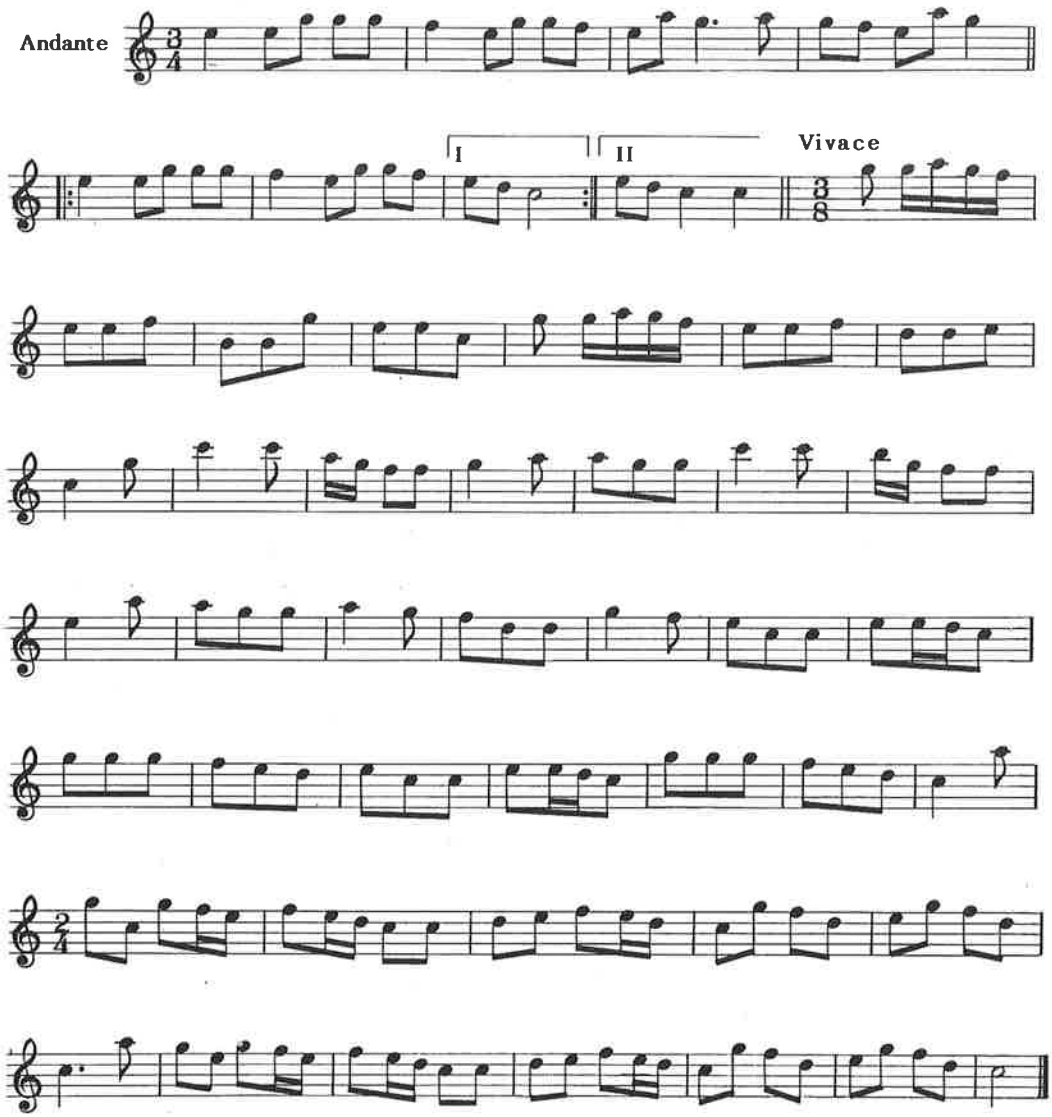
CADRIL (Δ3)

Recogido en Bielsa.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



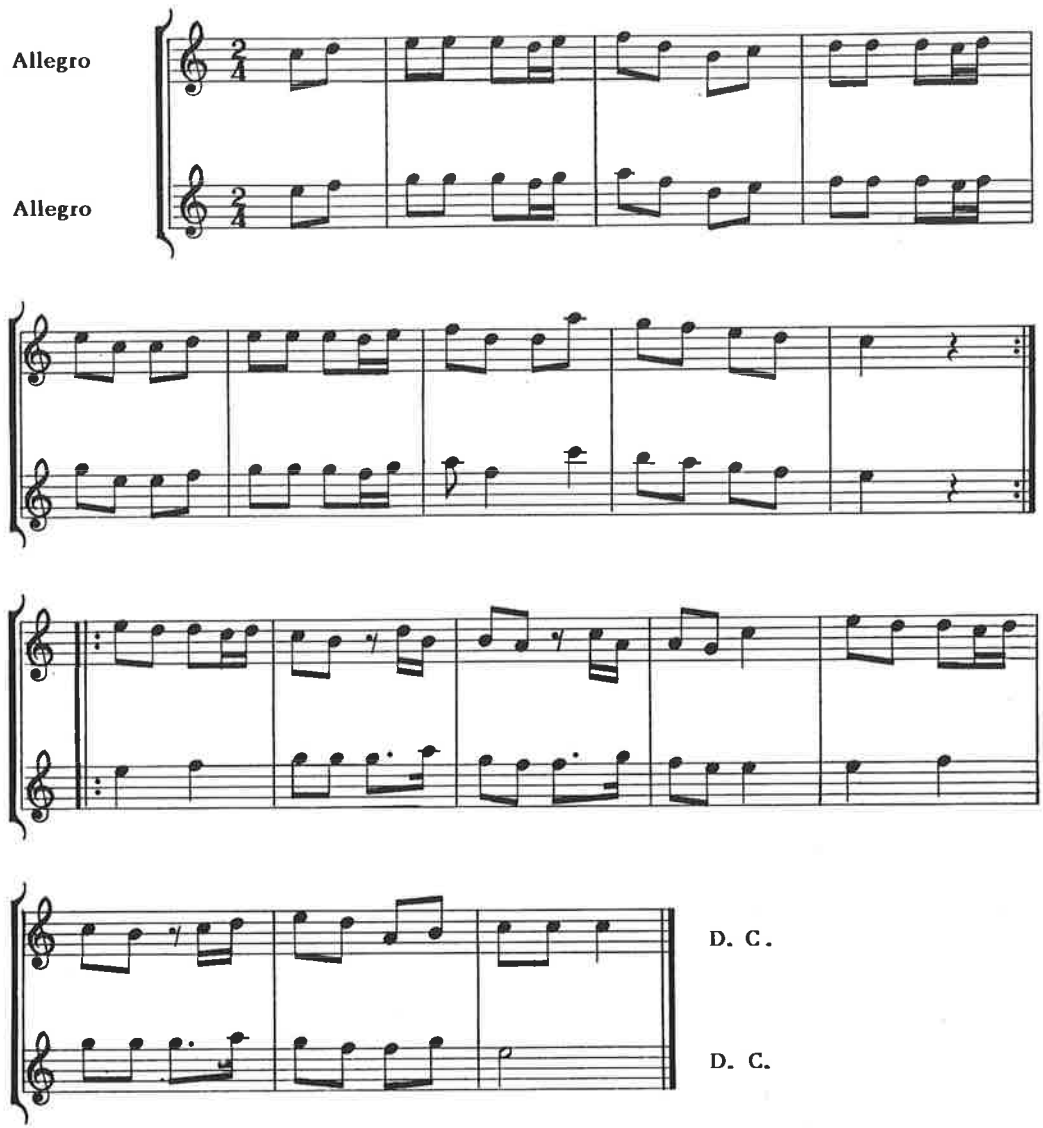
CHINCHECLE (Δ4)

Recogido en Bielsa.
Transcripción, G. Garcés.



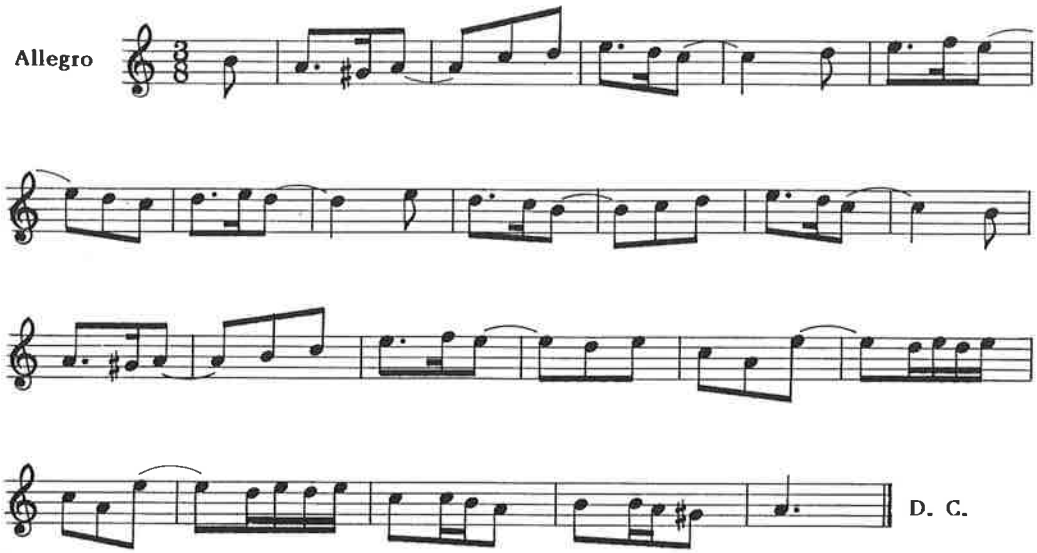
PALOTEADO (Δ3)

Recogido en Boltaña.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



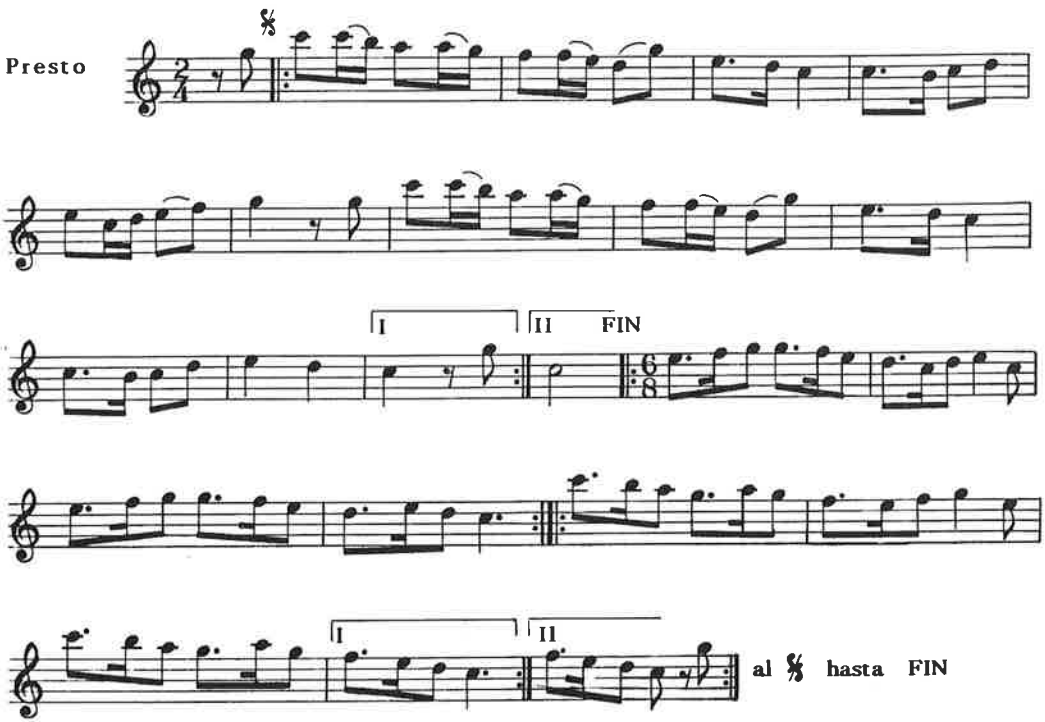
BAILE DE LA GAITA (△3)

Recogido en Bujaraloz.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



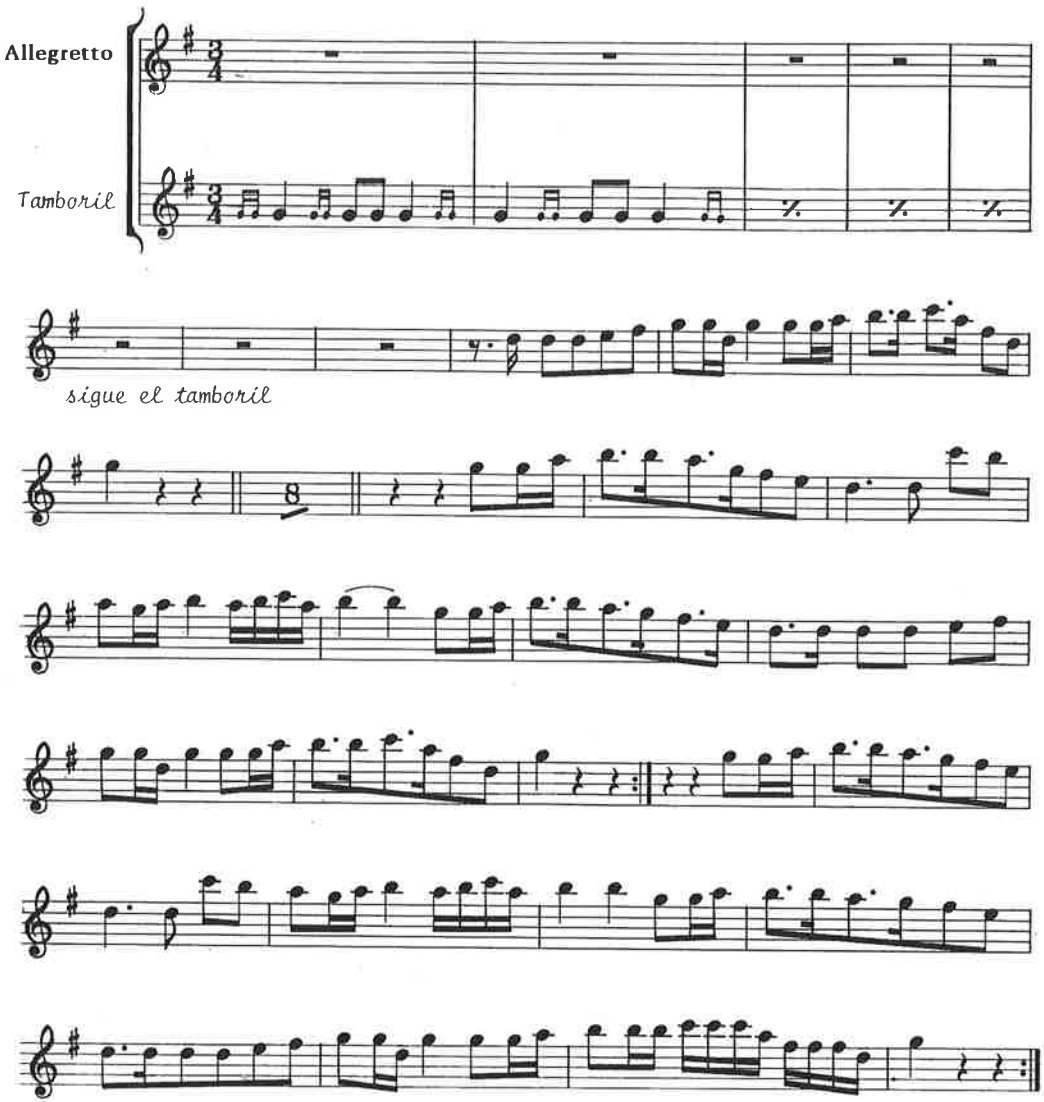
LA CHINCHANA (Δ3)

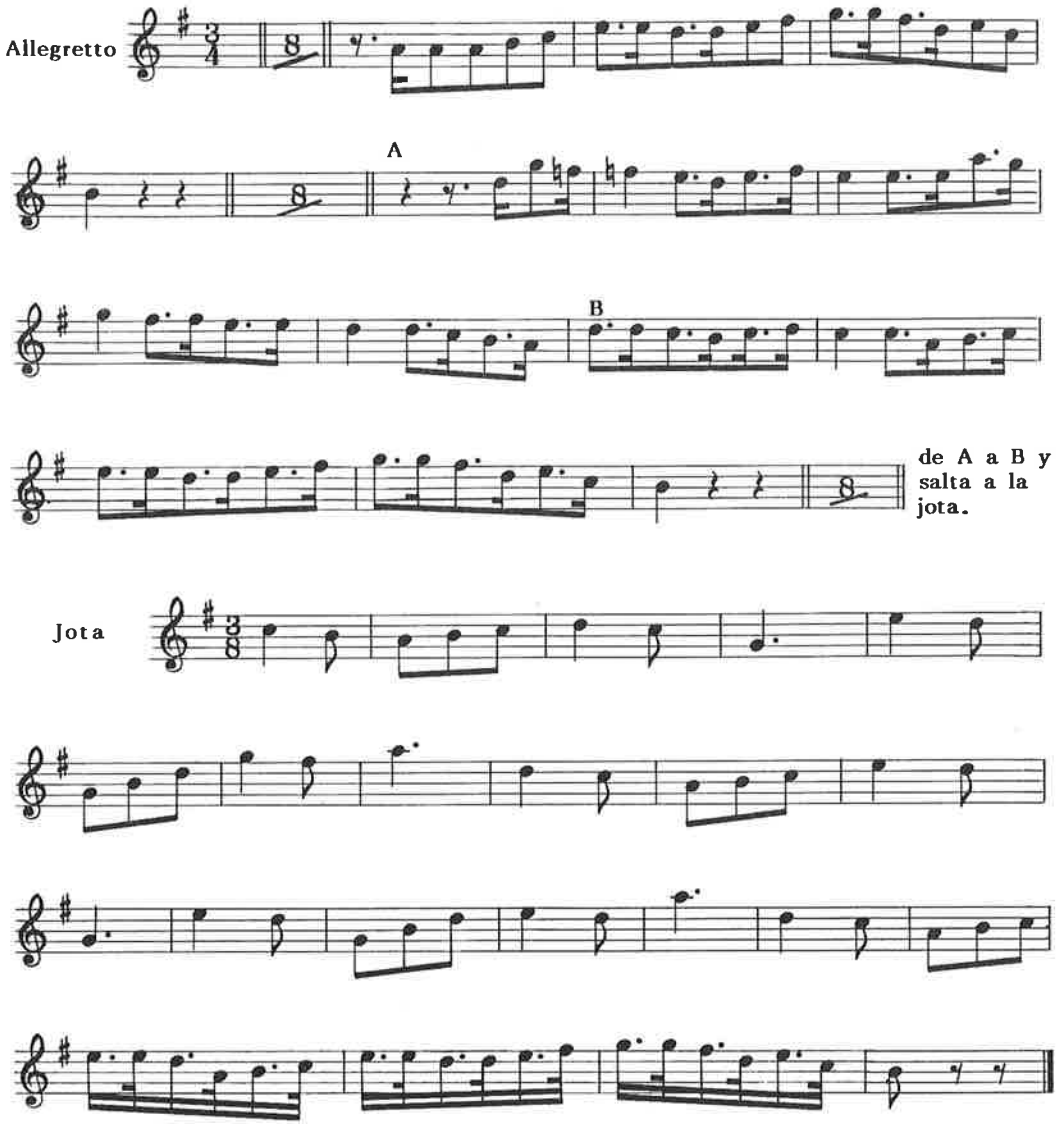
Recogida en Campo.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



BOLERO (Δ4)

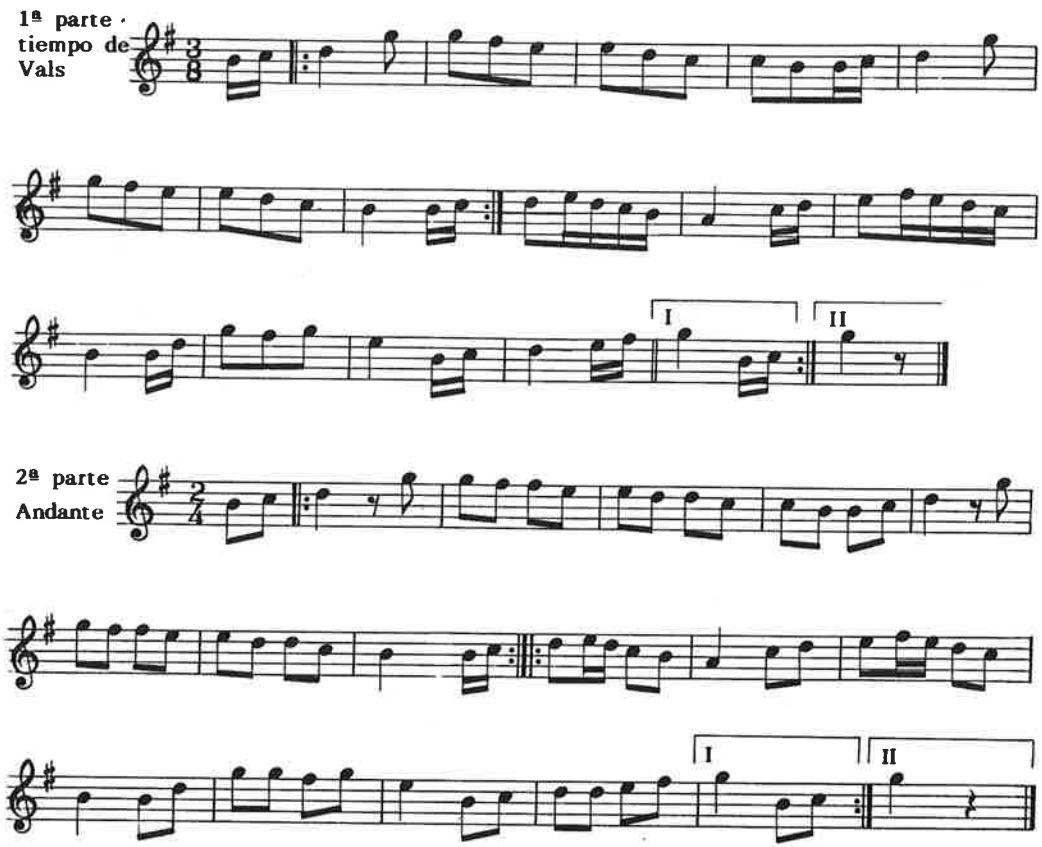
Recogido en Caspe.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.




Allegretto
A
B
de A a B y salta a la jota.
Jota

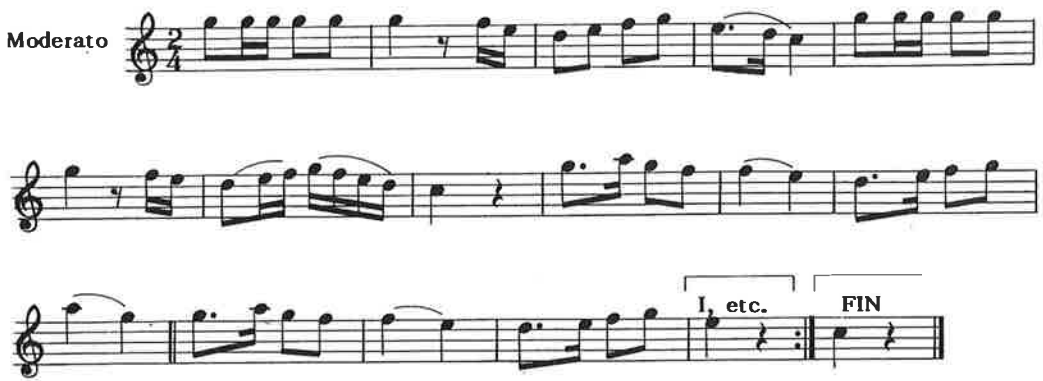
BALL PLA (Δ3)

Recogido en Castellón de Sos.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



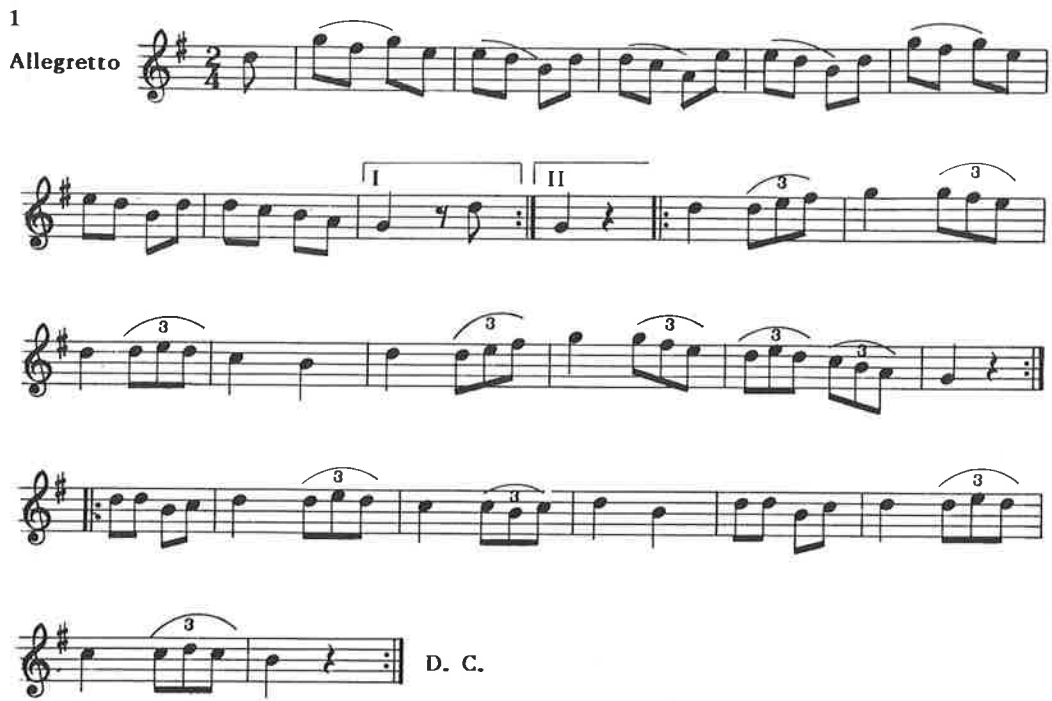
CONTRADANZA (Δ1)

Recogida en Cetina.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

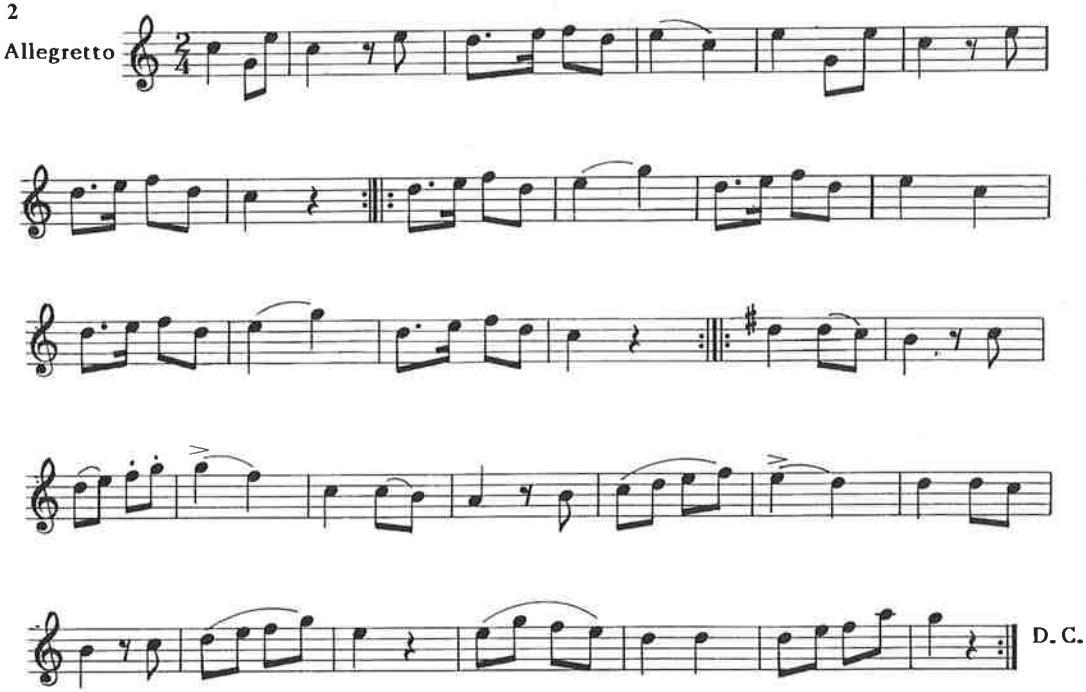


VILLANOS (Δ3)

Recogidos en Daroca.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

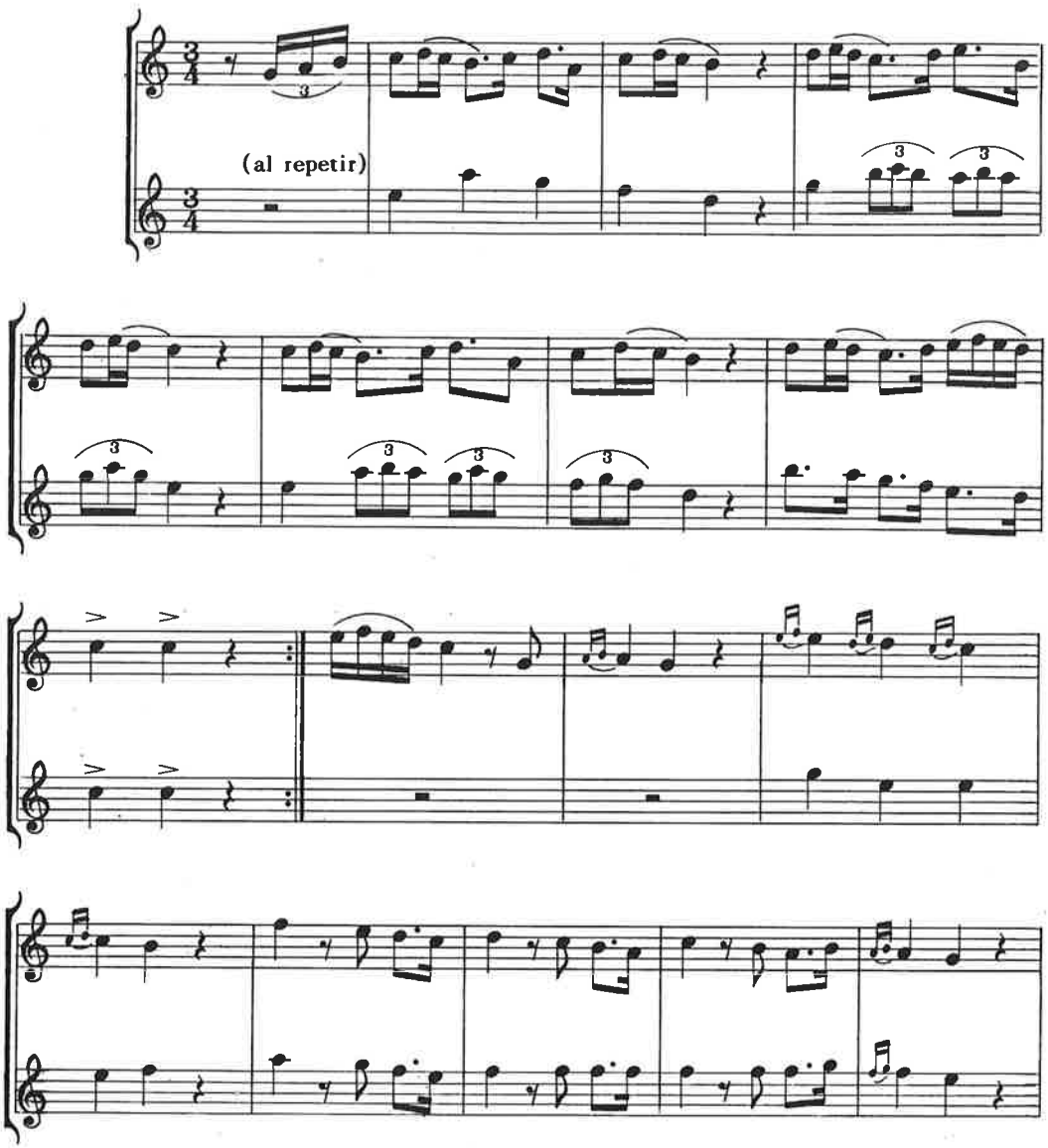


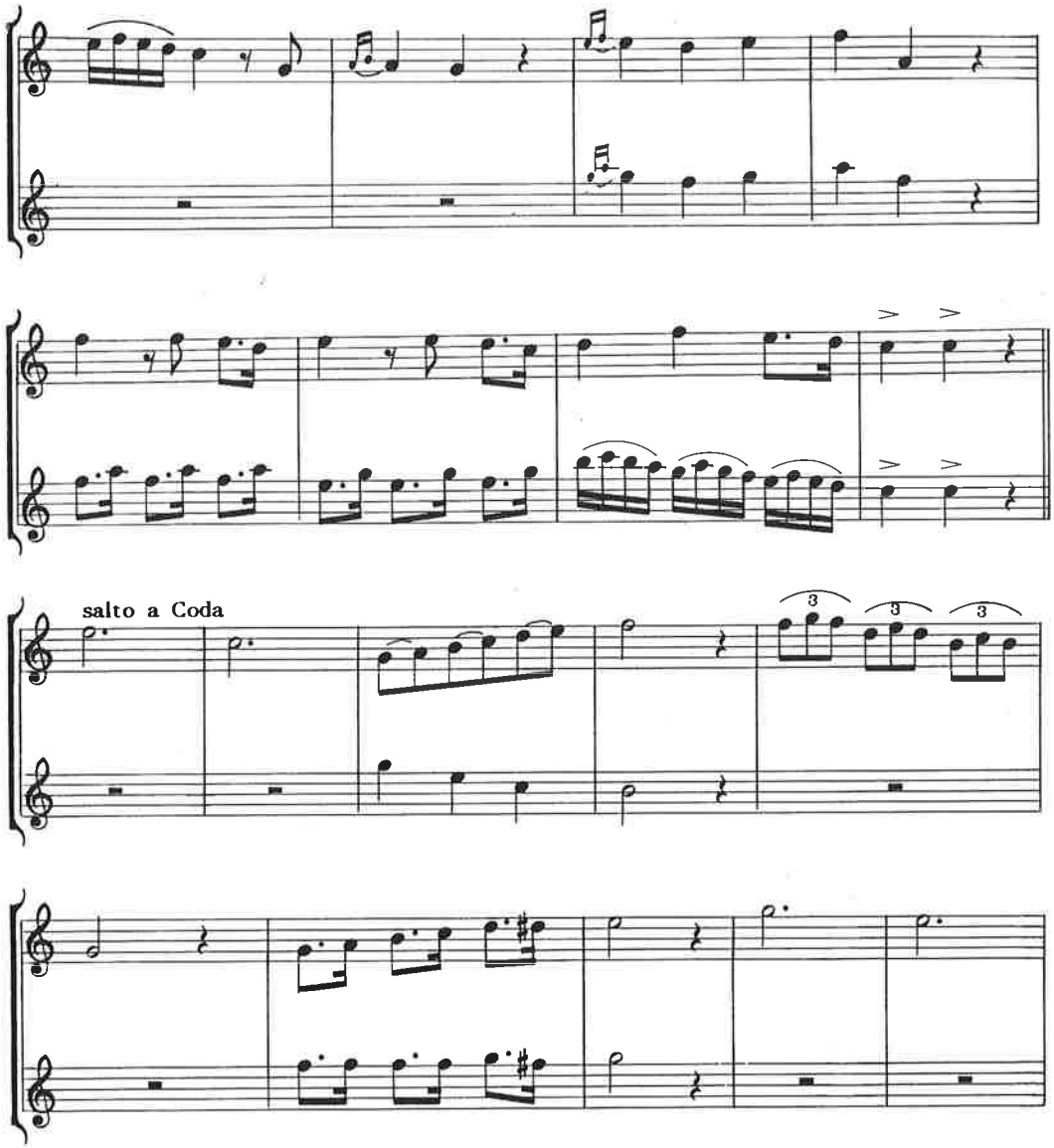
2

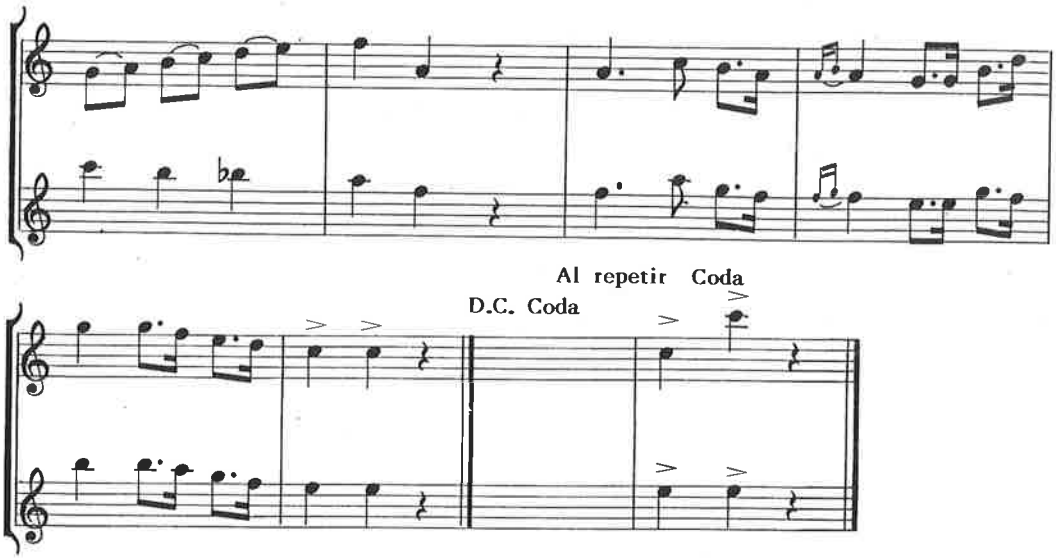


MAZURCA (Δ3)

Tocada como pasacalles de la *Encamisada* de Estercuel.
Transripción y arreglo, B. Coscollar.

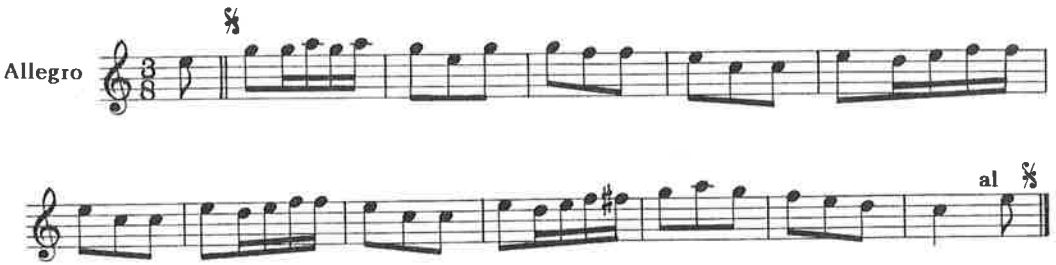



salto a Coda
3
3
3

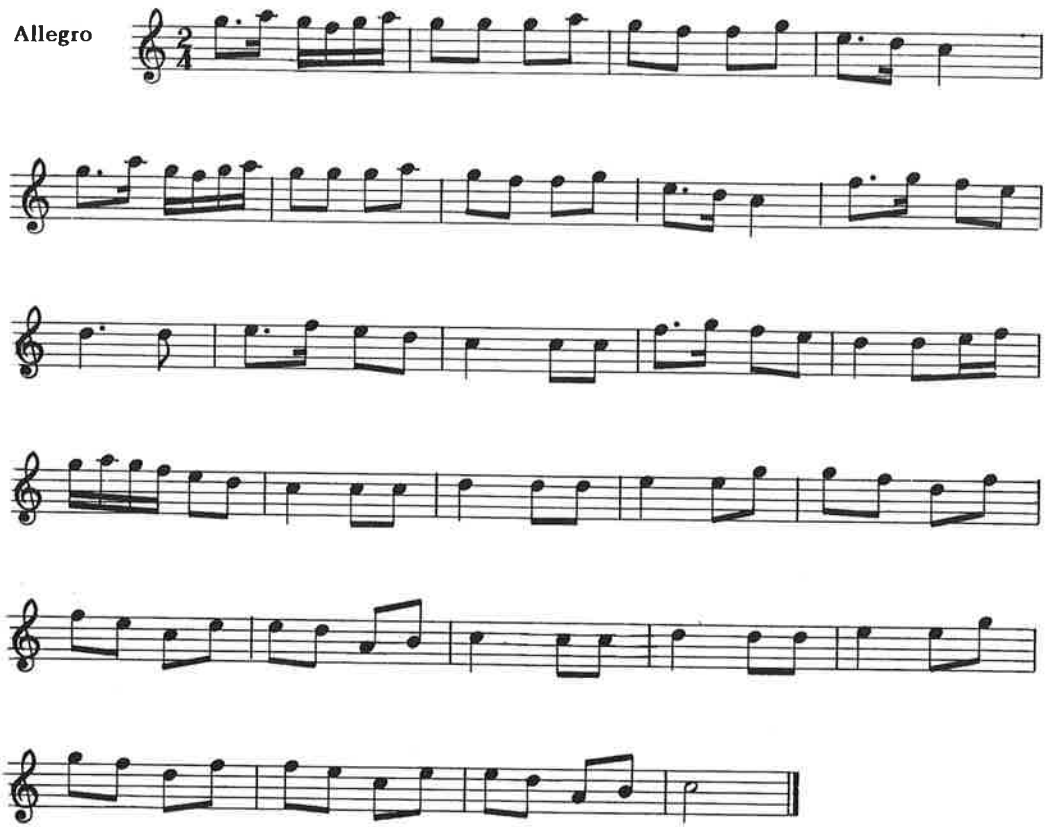

Al repetir Coda
D.C. Coda

DANZA DE LA ROSCA-BAILE CRUZADO (△2)

Recogido en Gistaín.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

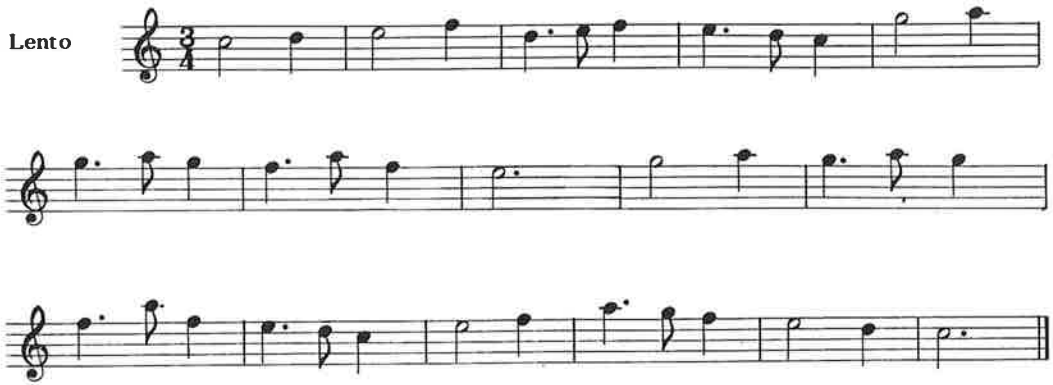


DANCE DE GRAUS, La Culebreta (Δ3).
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



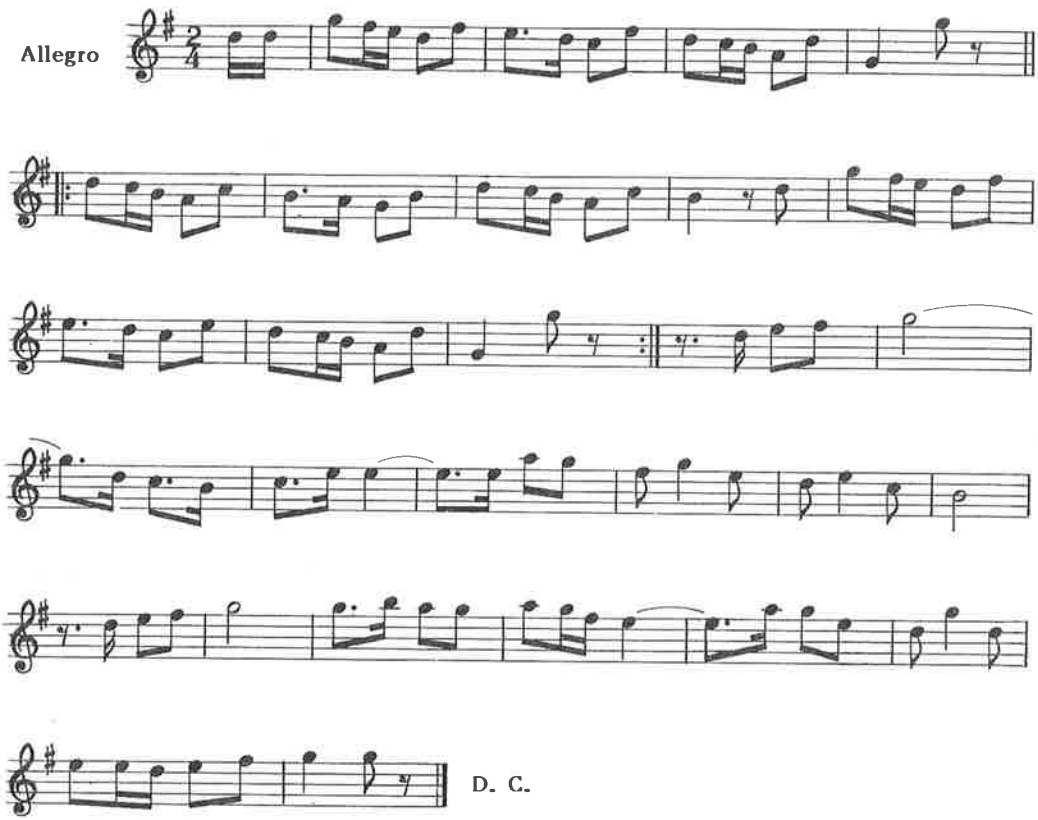
LA LLEGA DEL CRISTO, Palitroques (Δ2)

Recogida en Graus.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



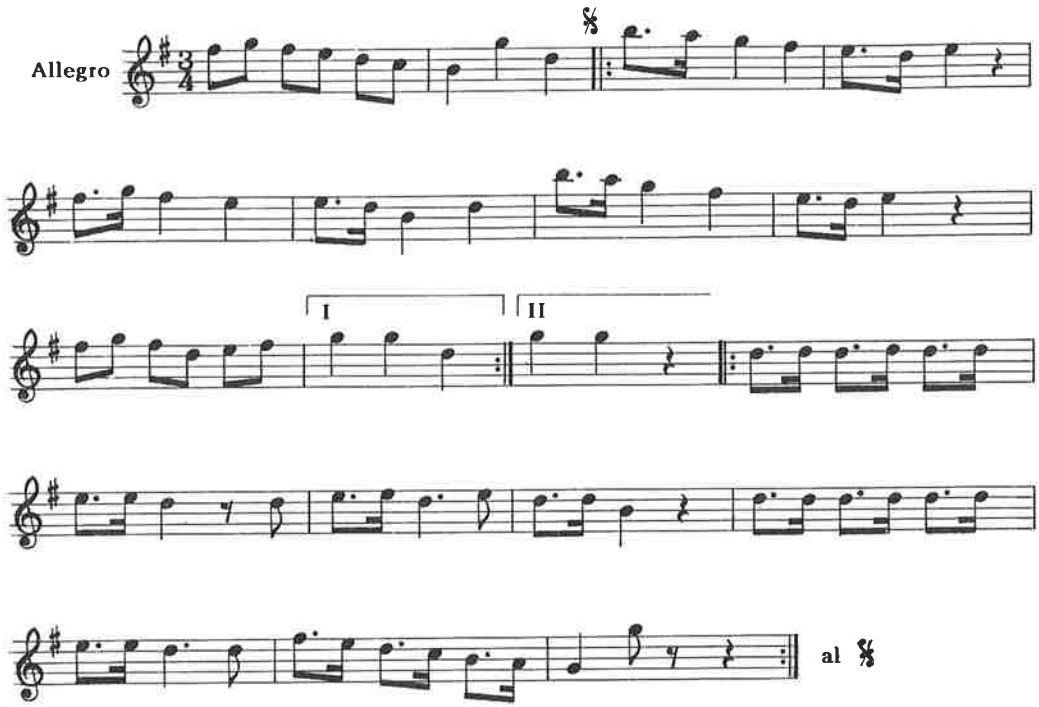
HABANERA (Δ3)

Recogida en Gurrea de Gállego.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



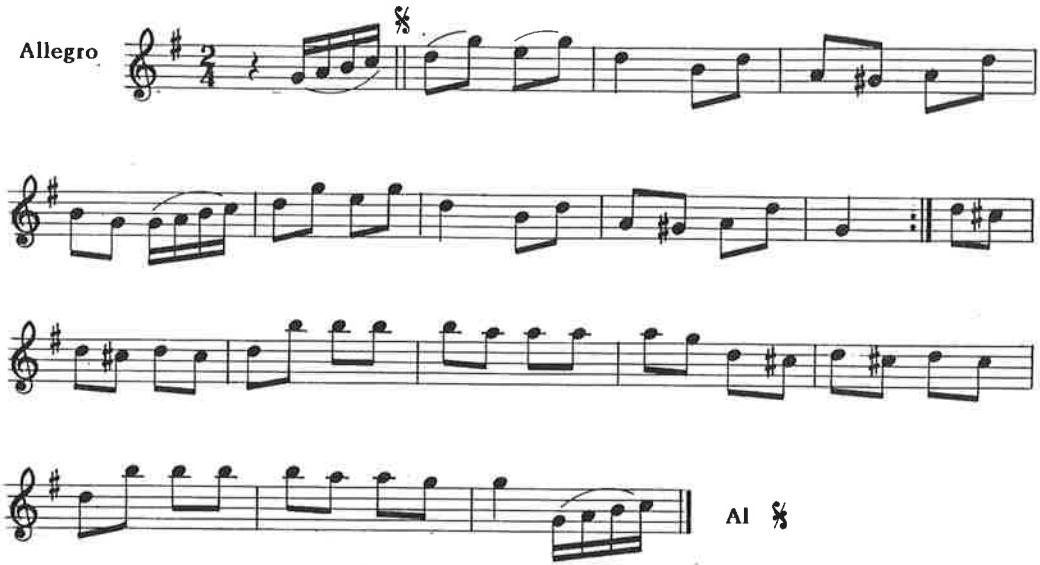
MAZURCA (Δ3)

Recogida en Gurrea de Gállego.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



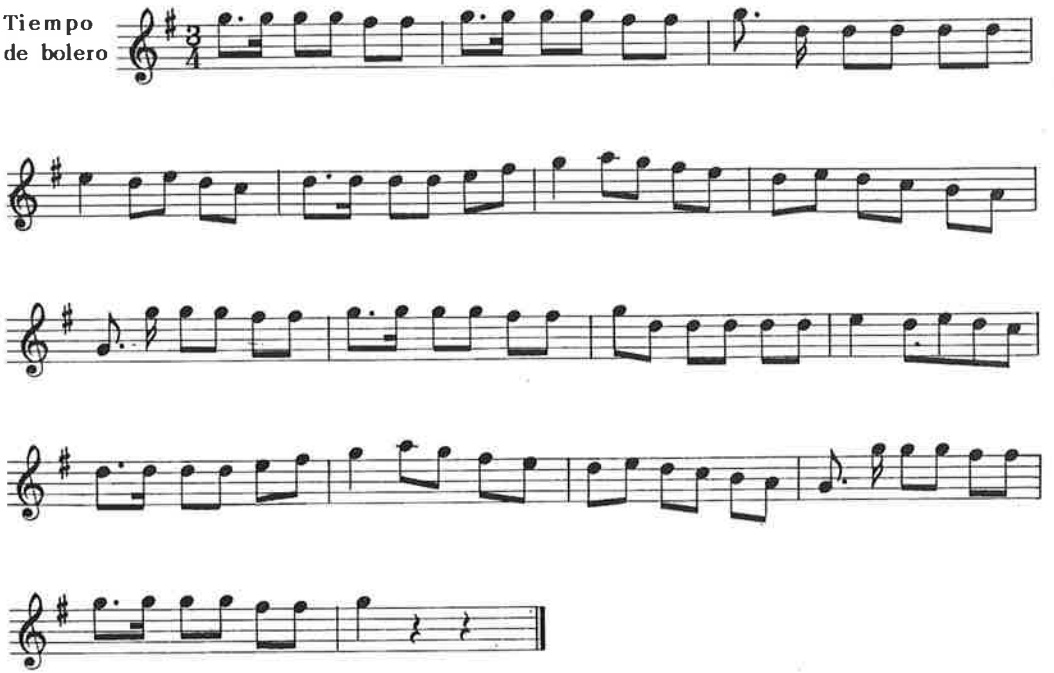
DANZA DE LAS ESPADAS (△3)

Recogida en Huesca.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



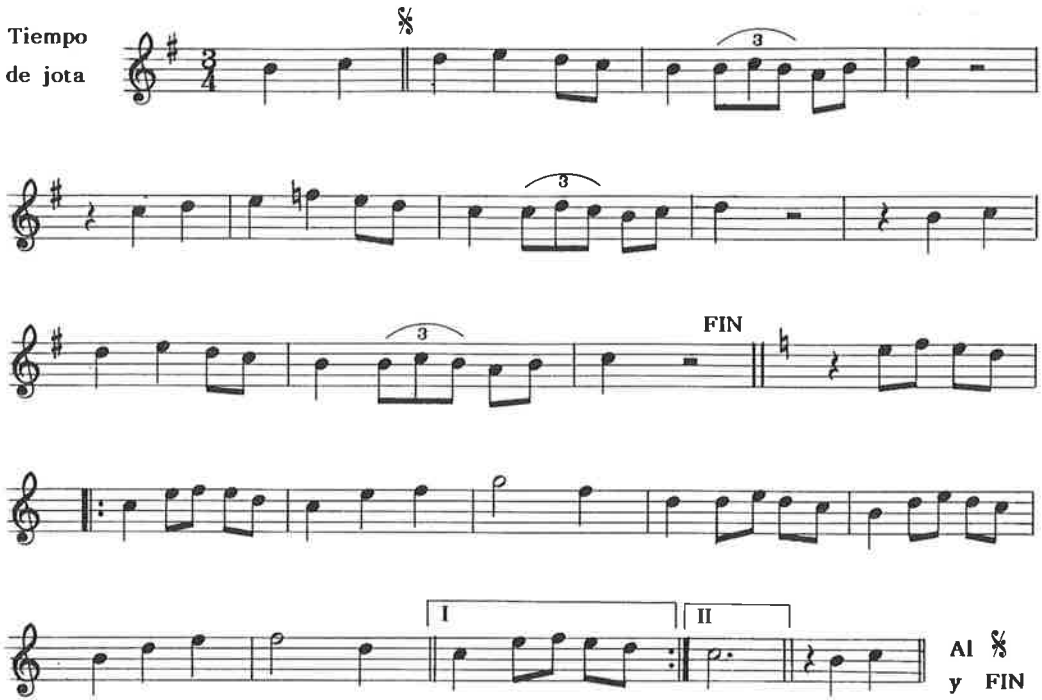
BOLERO (Δ2)

Recogido en Larrés.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



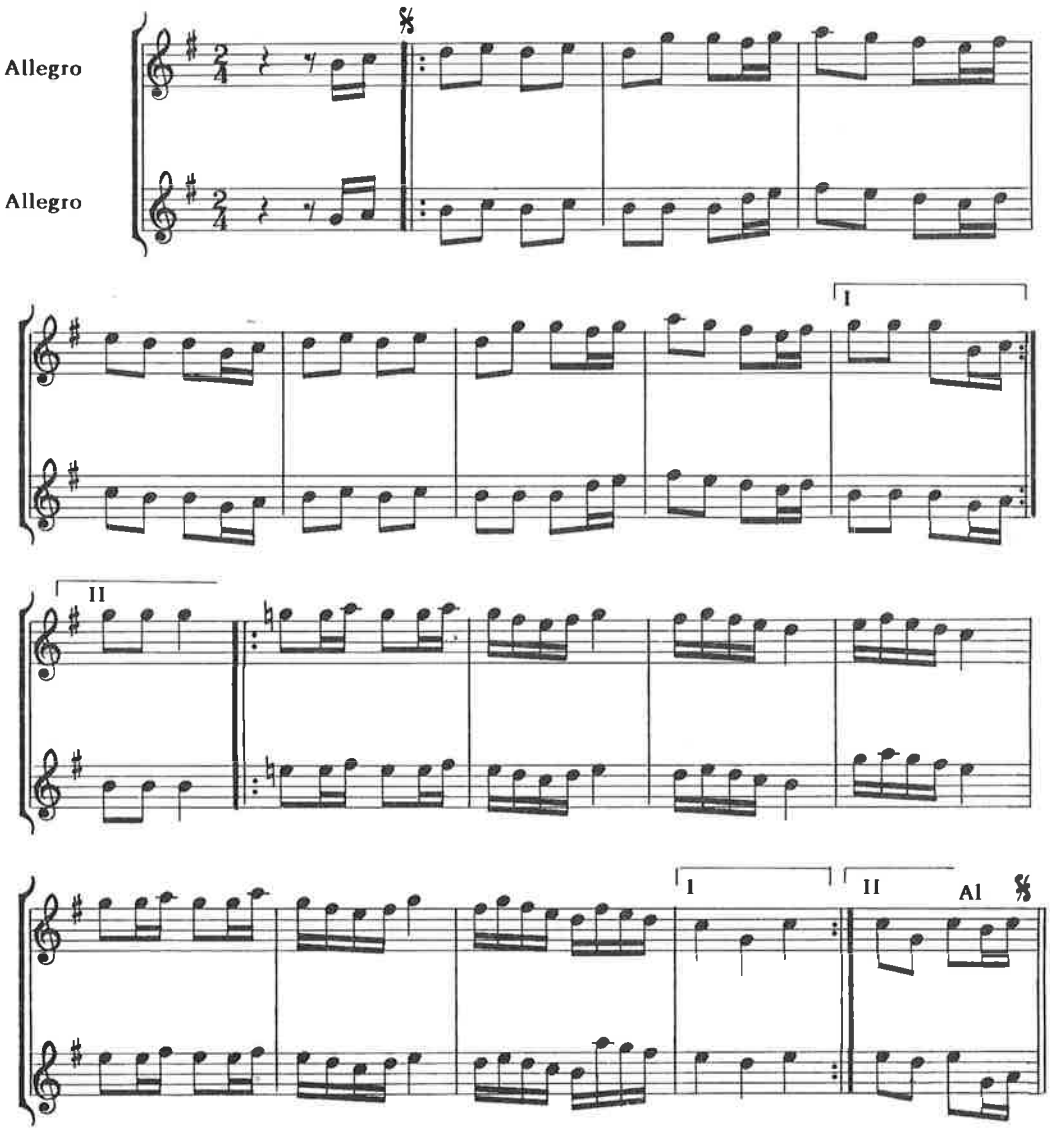
ROLDE (△2)

Recogido en Mirambel.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



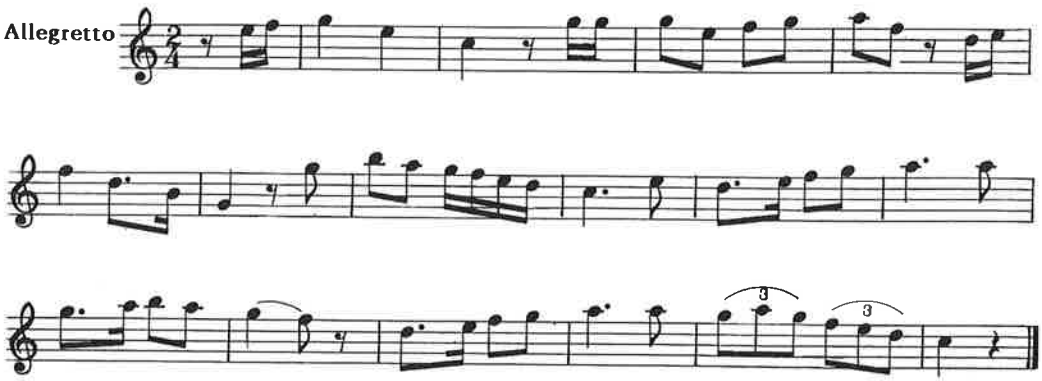
PALOTEADO (Δ3)

Recogido en Naval y Torla.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



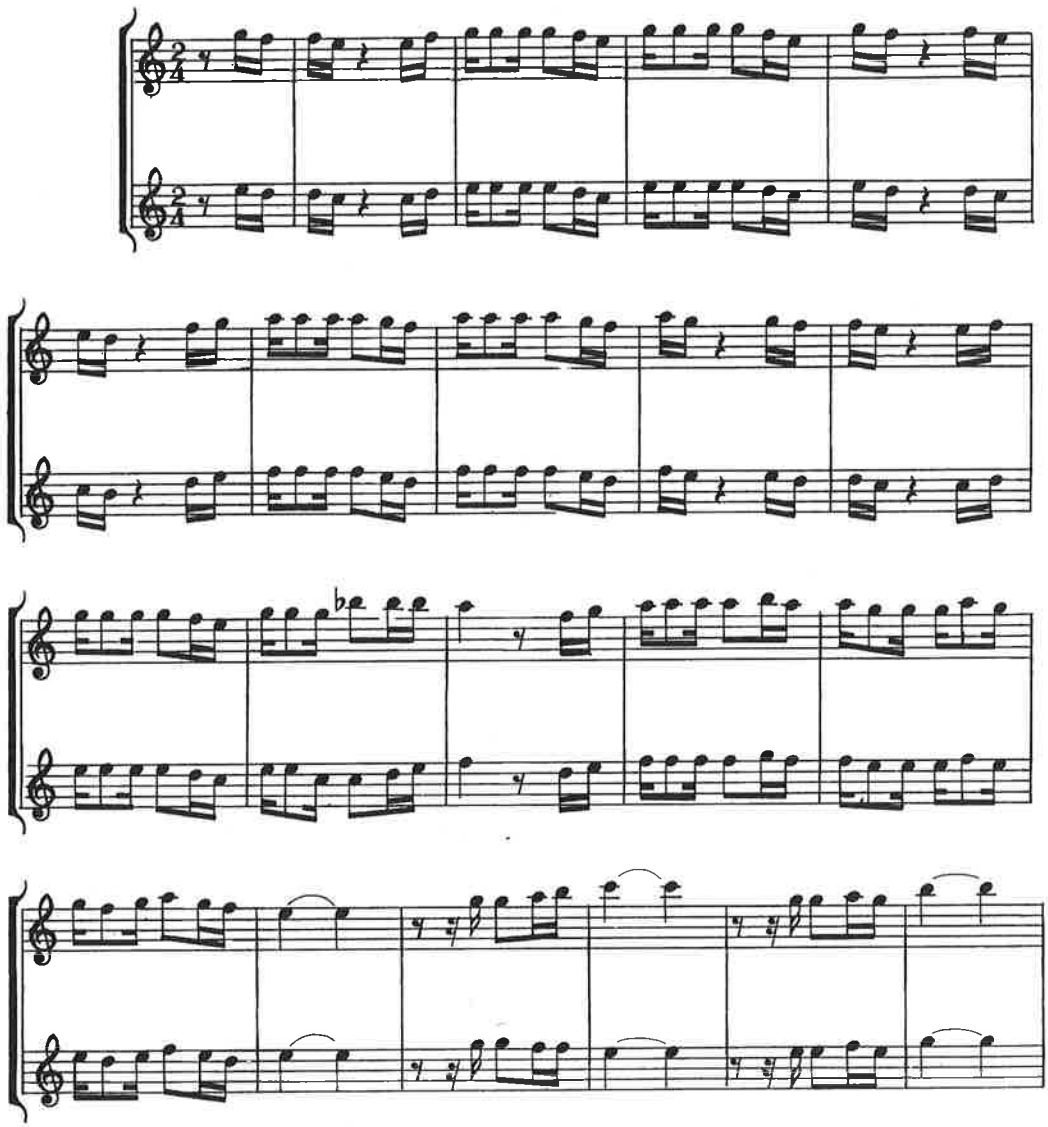
DANCE DE NOVILLAS, 3.ª Mudanza (Δ2)

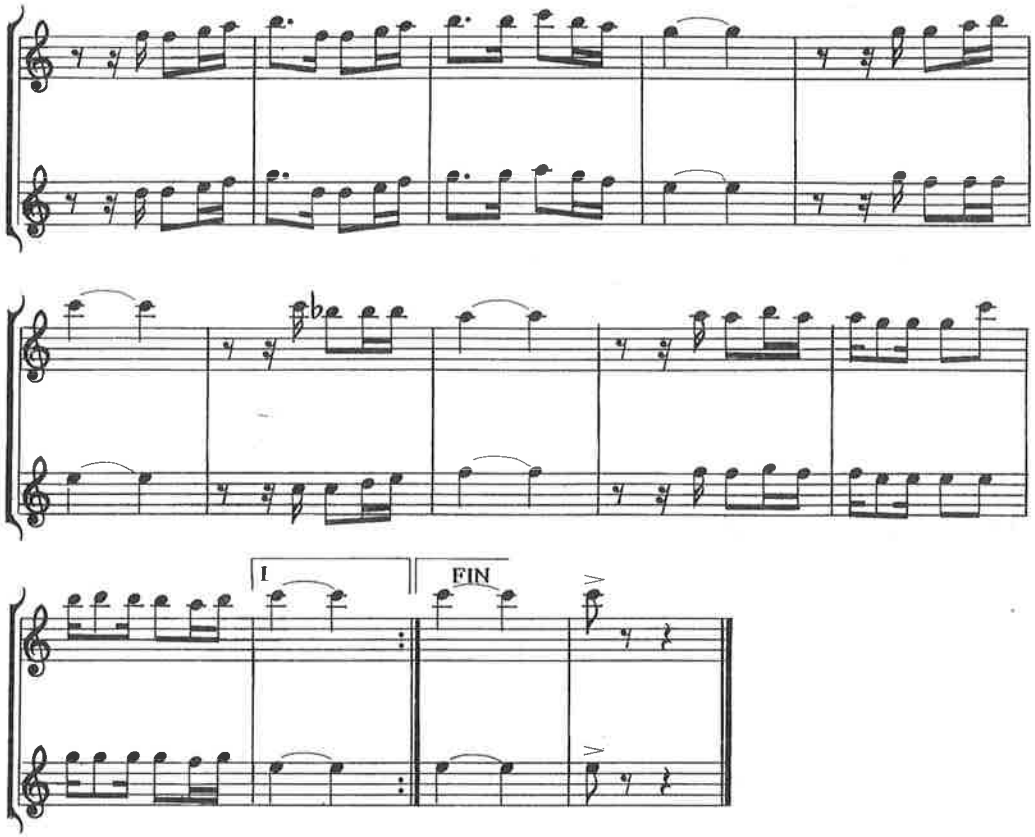
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



EL CALAVERA (Δ3)

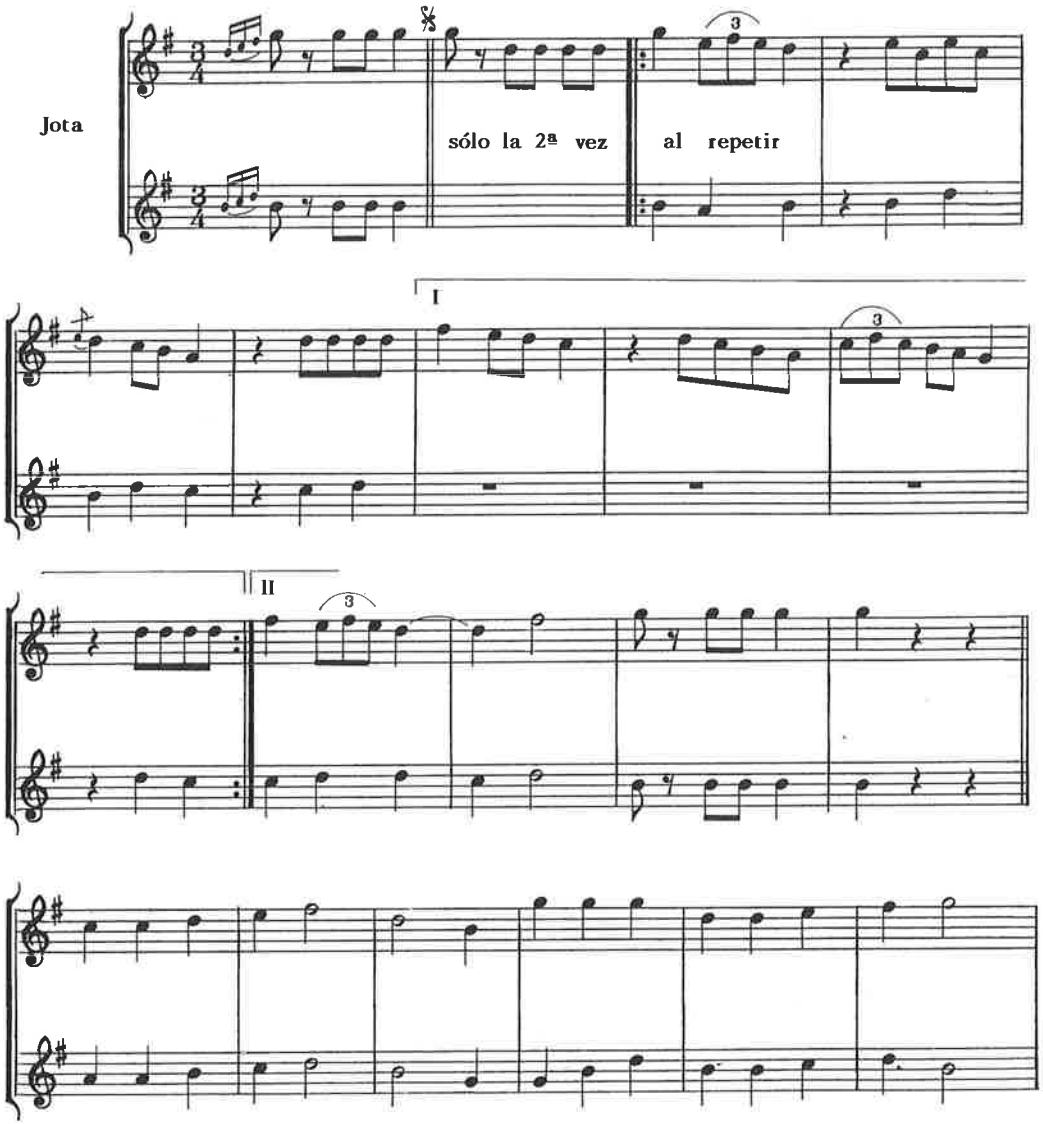
Habanera popularizada.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

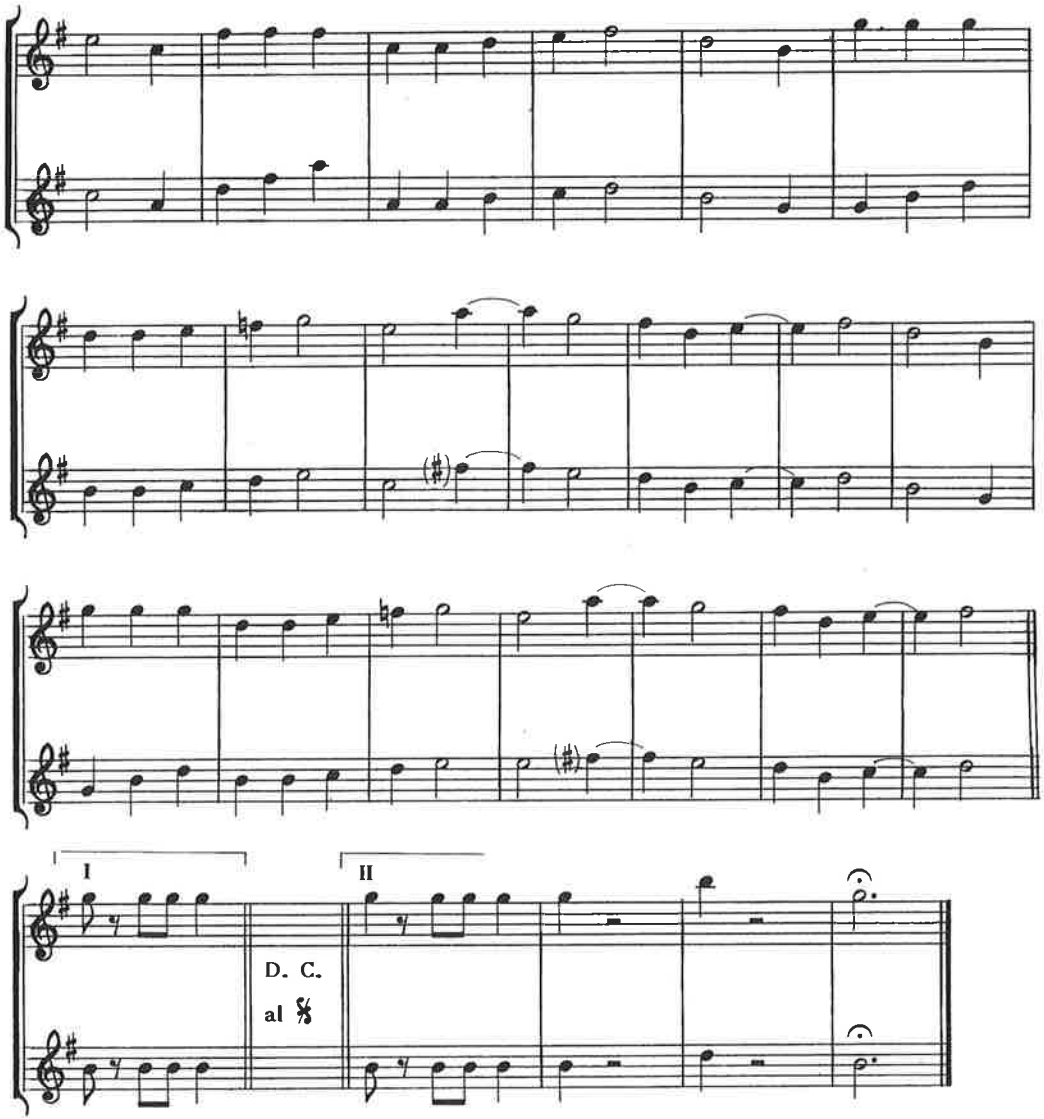



I
FIN

JOTA DEL ÚLTIMO TORO (Δ3)

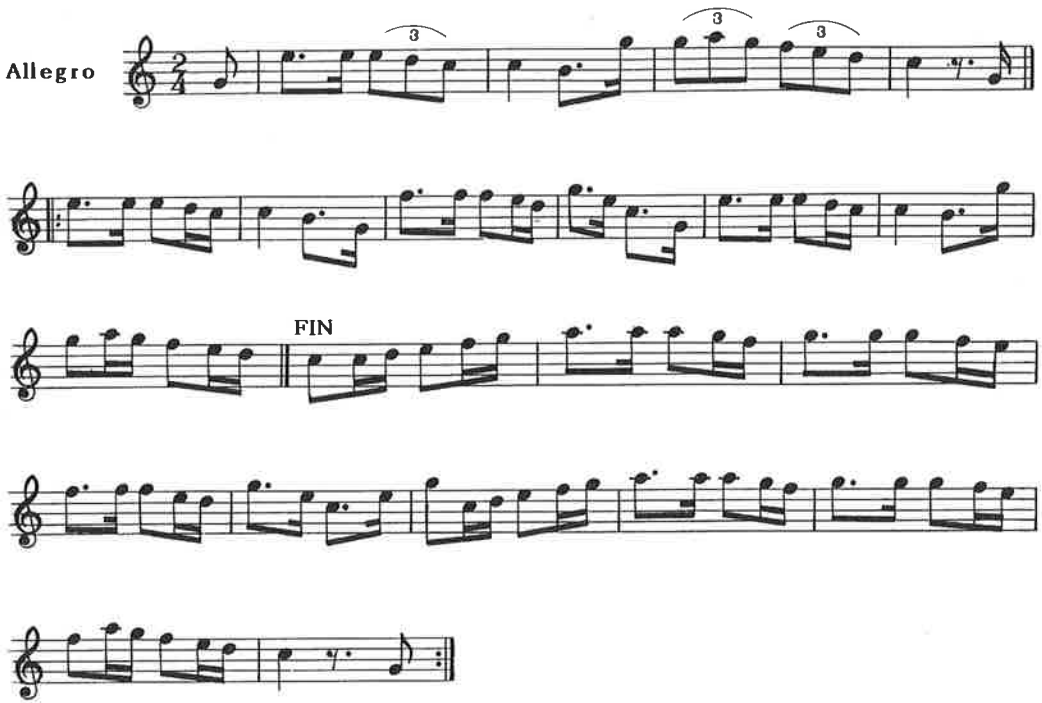
Popularizada.
Transcripción, R. Borobia; arreglo, B. Coscollar.




I
II
D. C.
al 𝄋

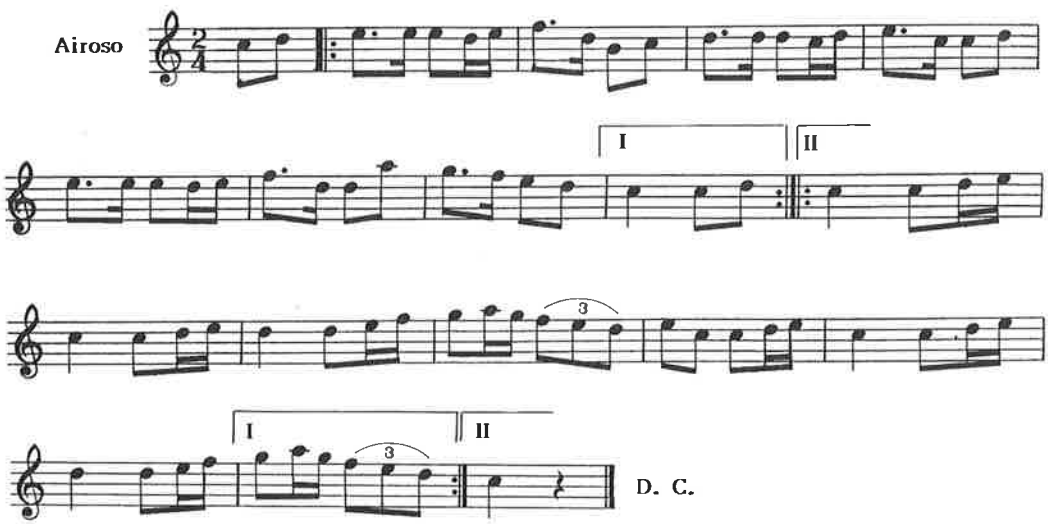
BAILE DE MAYORDOMOS (Δ3)

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



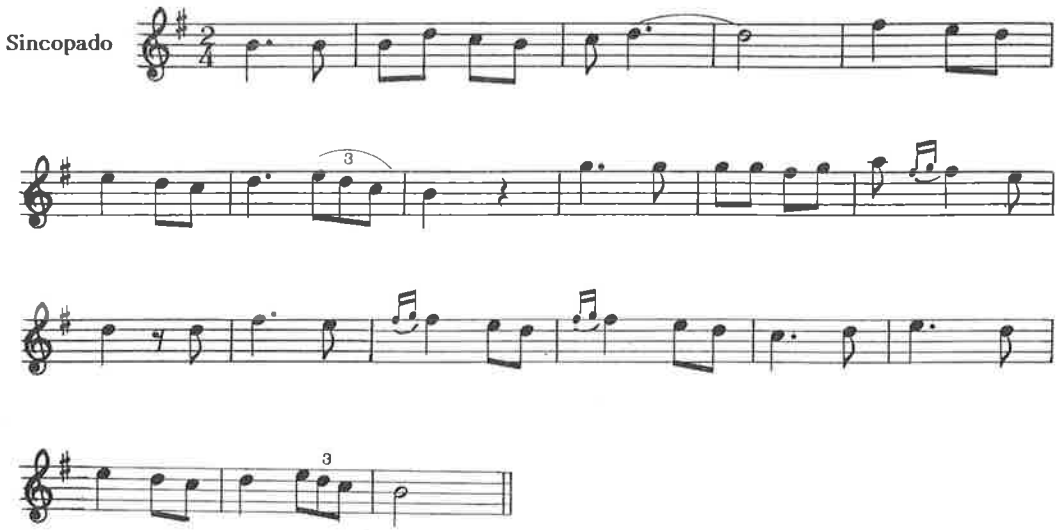
EL CASCABILLO (△2)

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



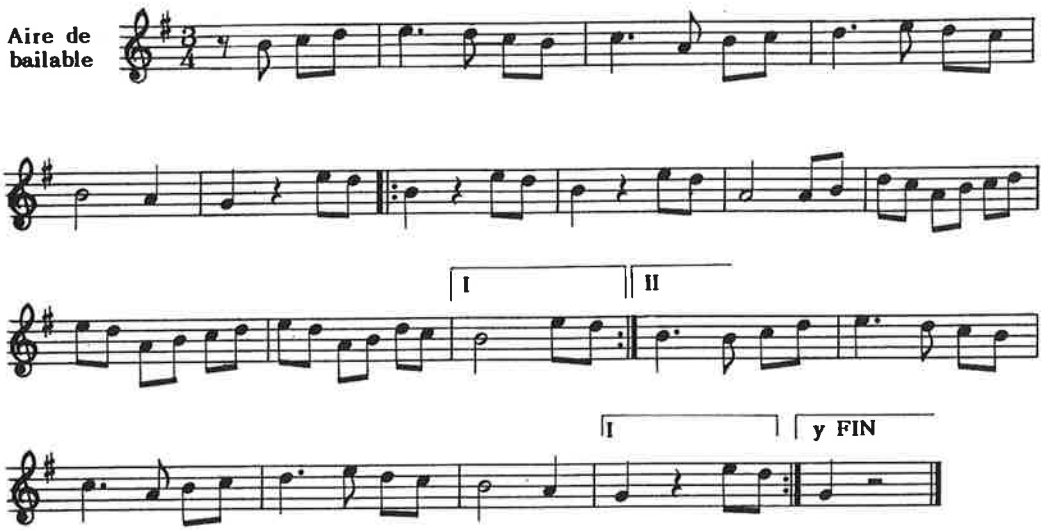
DOMINGO DE CARNAVAL (Δ2)

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



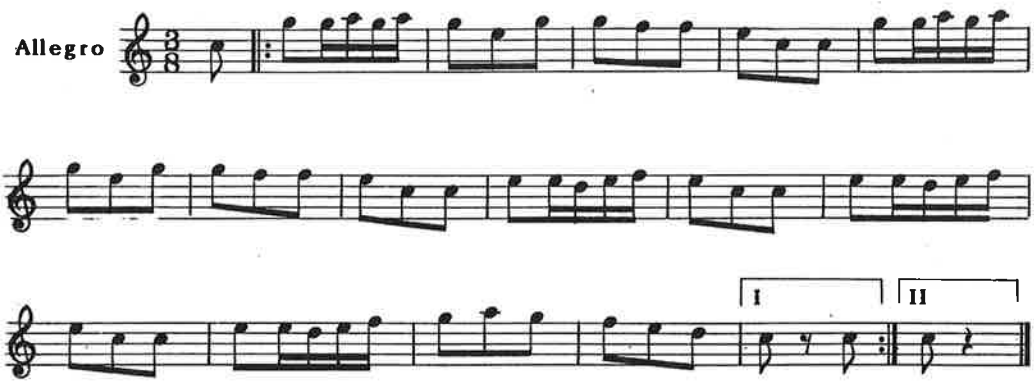
LA MAZURCA (Δ2)

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



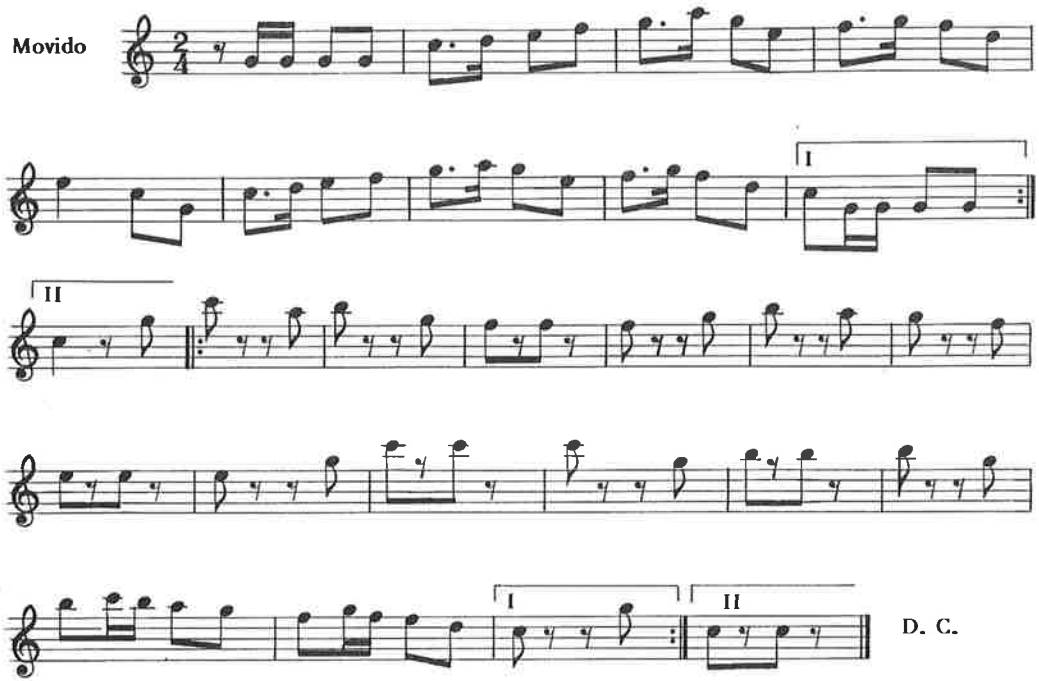
LA PASAVILLA (Δ2)

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



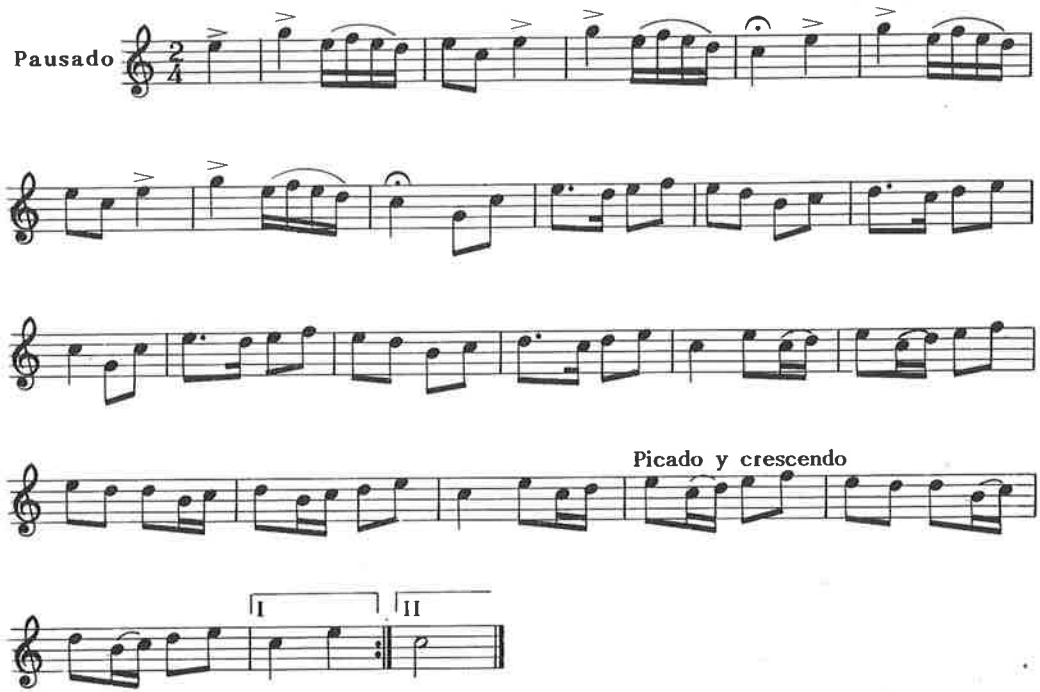
POLCA BIBÍ (Δ3)

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



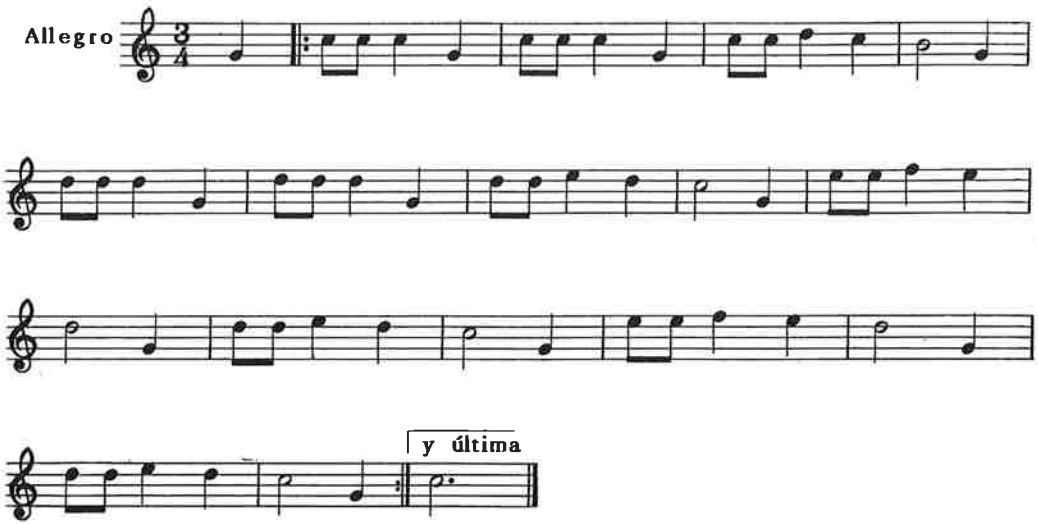
EL TIN, TAN (Δ3)

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



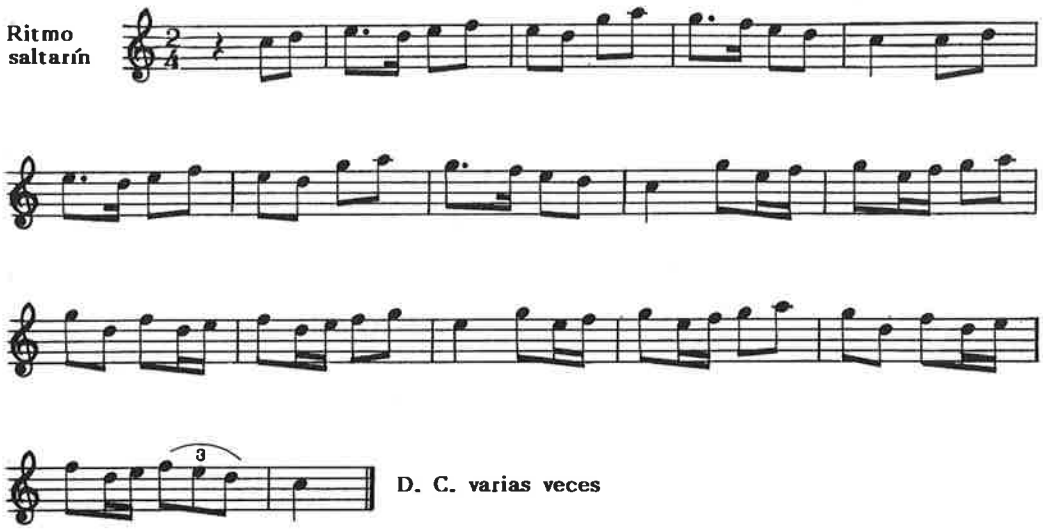
EL TÍNTEMELE (Δ1)

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



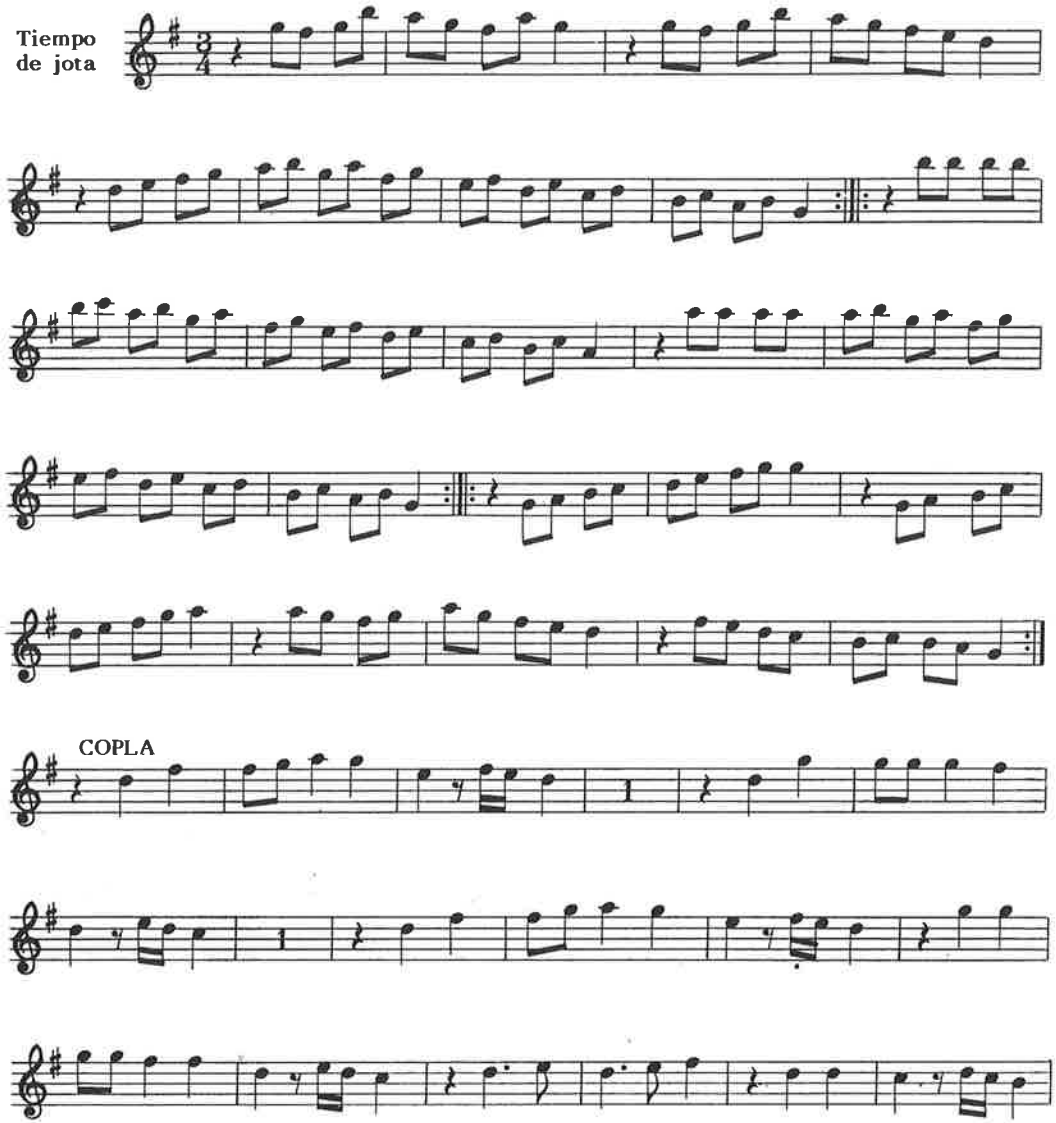
EL CICUTÁN (Δ2)

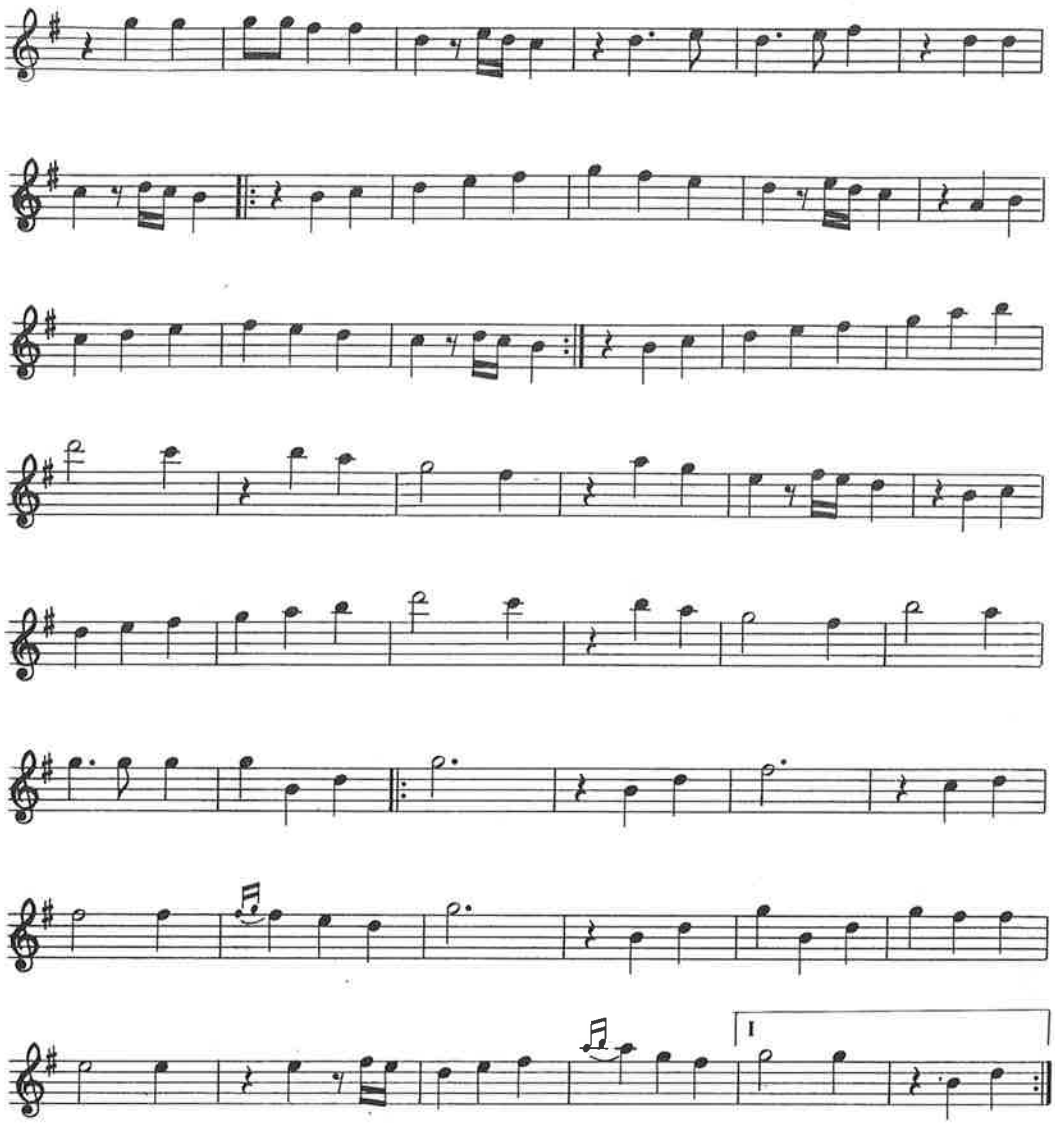
Recogido en Serveto, de *el Tejedor*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

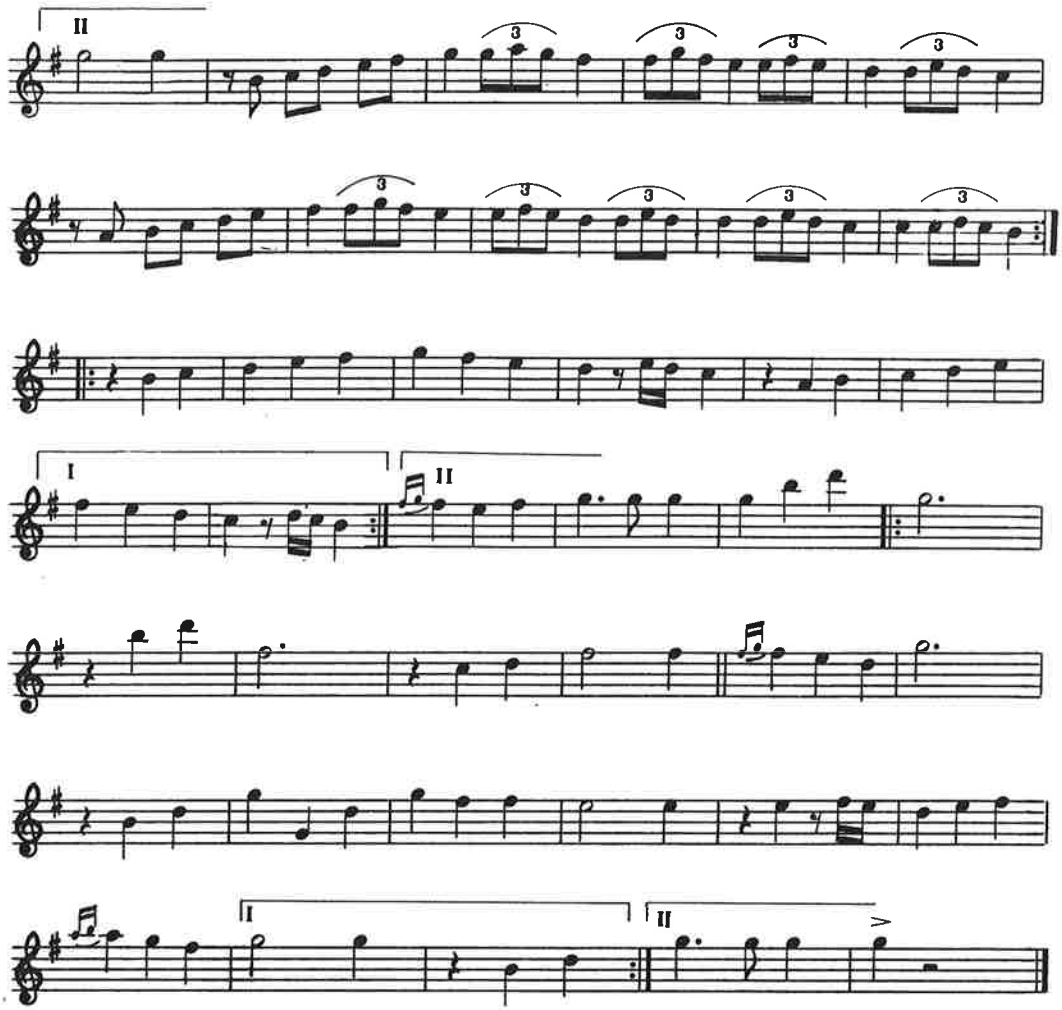


JOTA DE RONDA (Δ3)

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

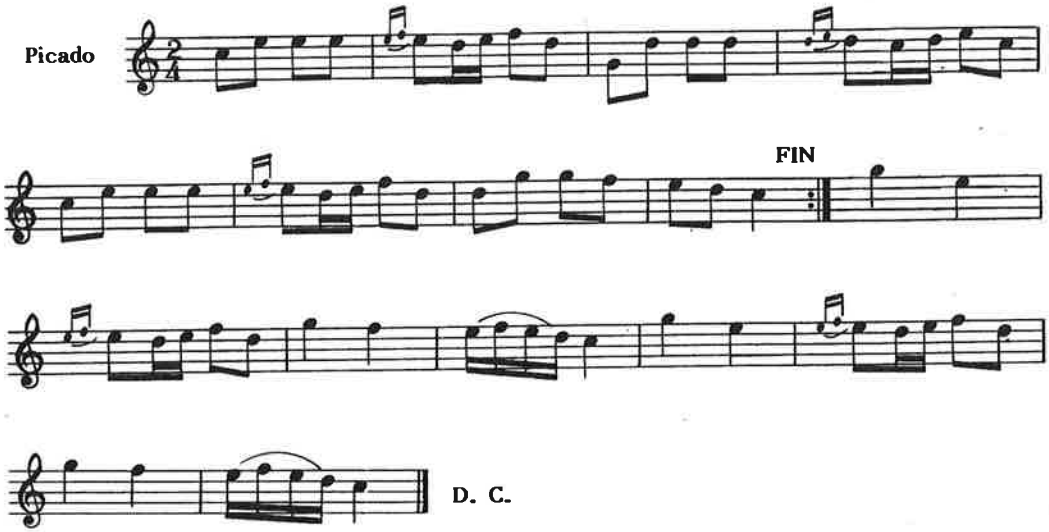



1


II
3
I
II
I
II

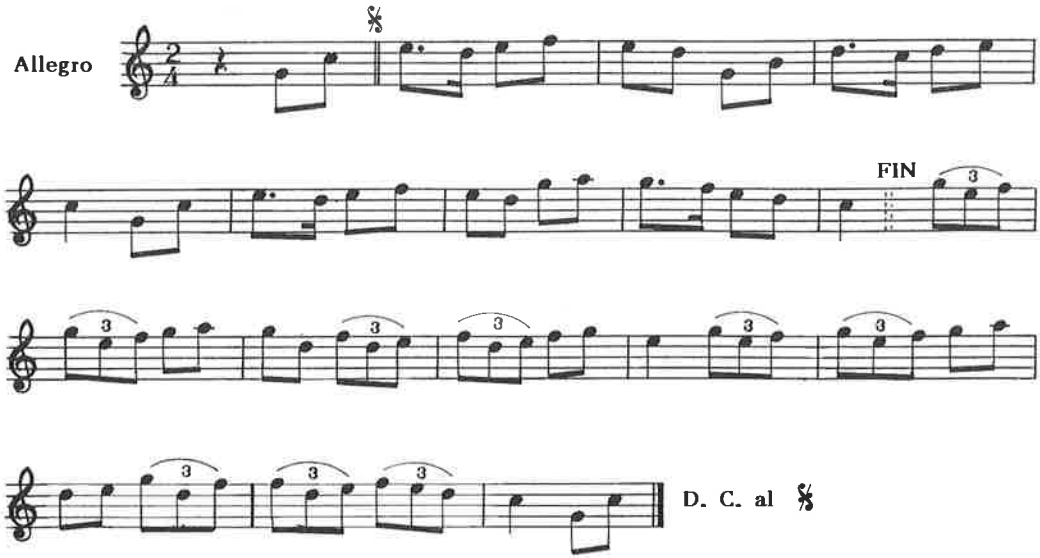
POLCA PIQUÉ (Δ2)

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



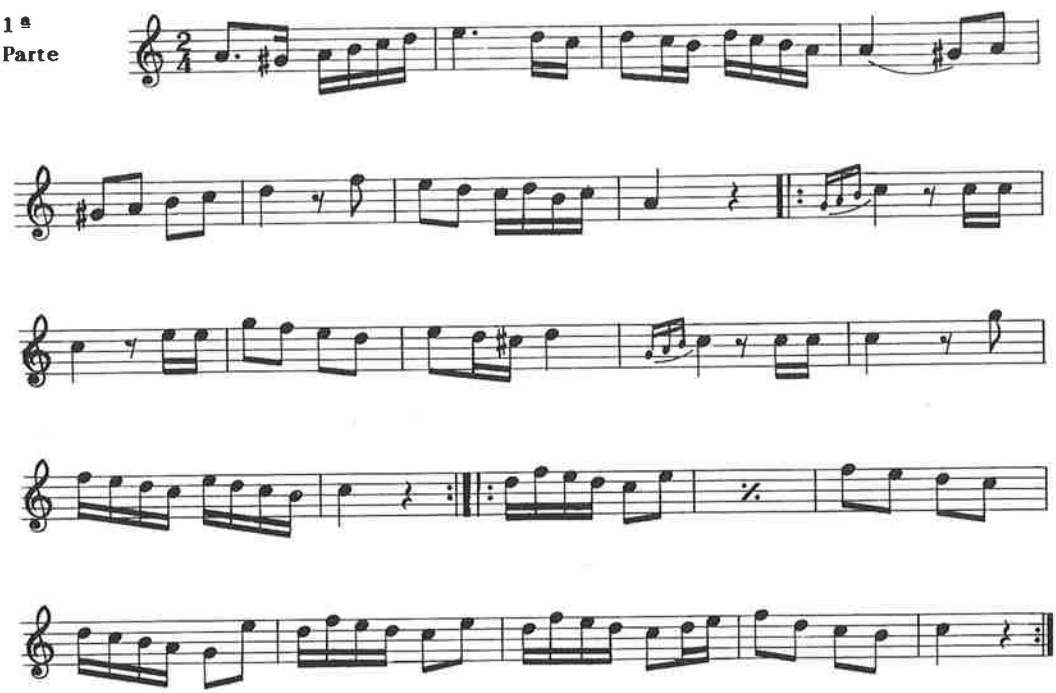
EL TIN, TAN (△2)

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

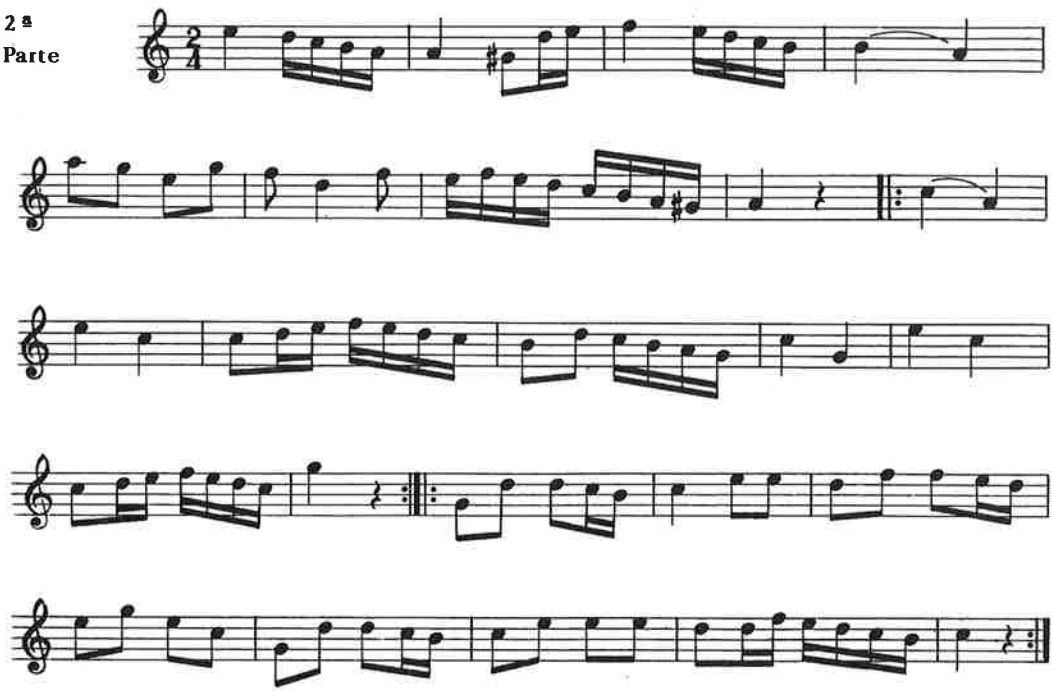


DANCE DE TAUSTE, Espadas (Δ3)

Transcripción, A. Mingote; arreglo, Maestro Royo.

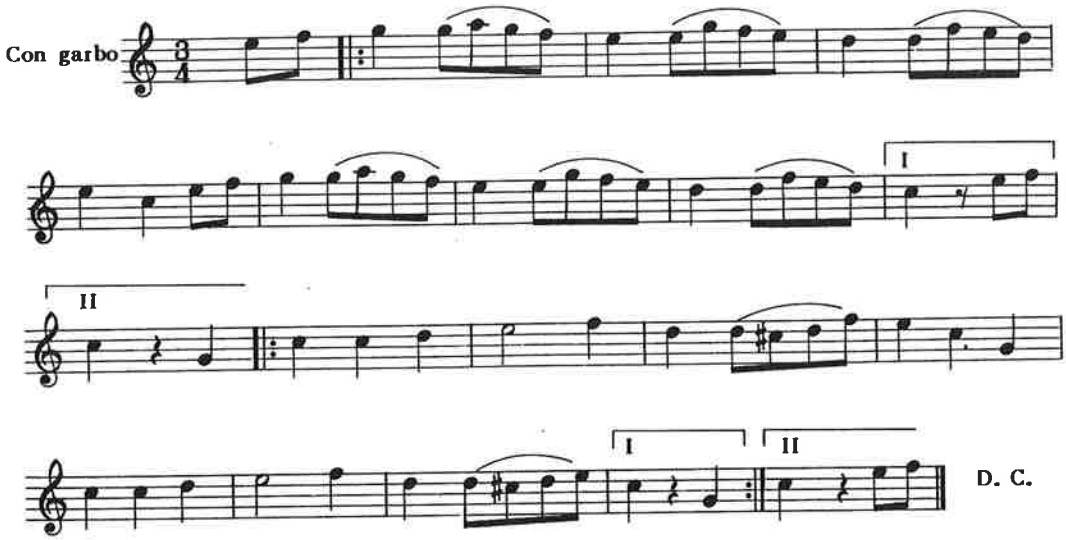


2ª Parte



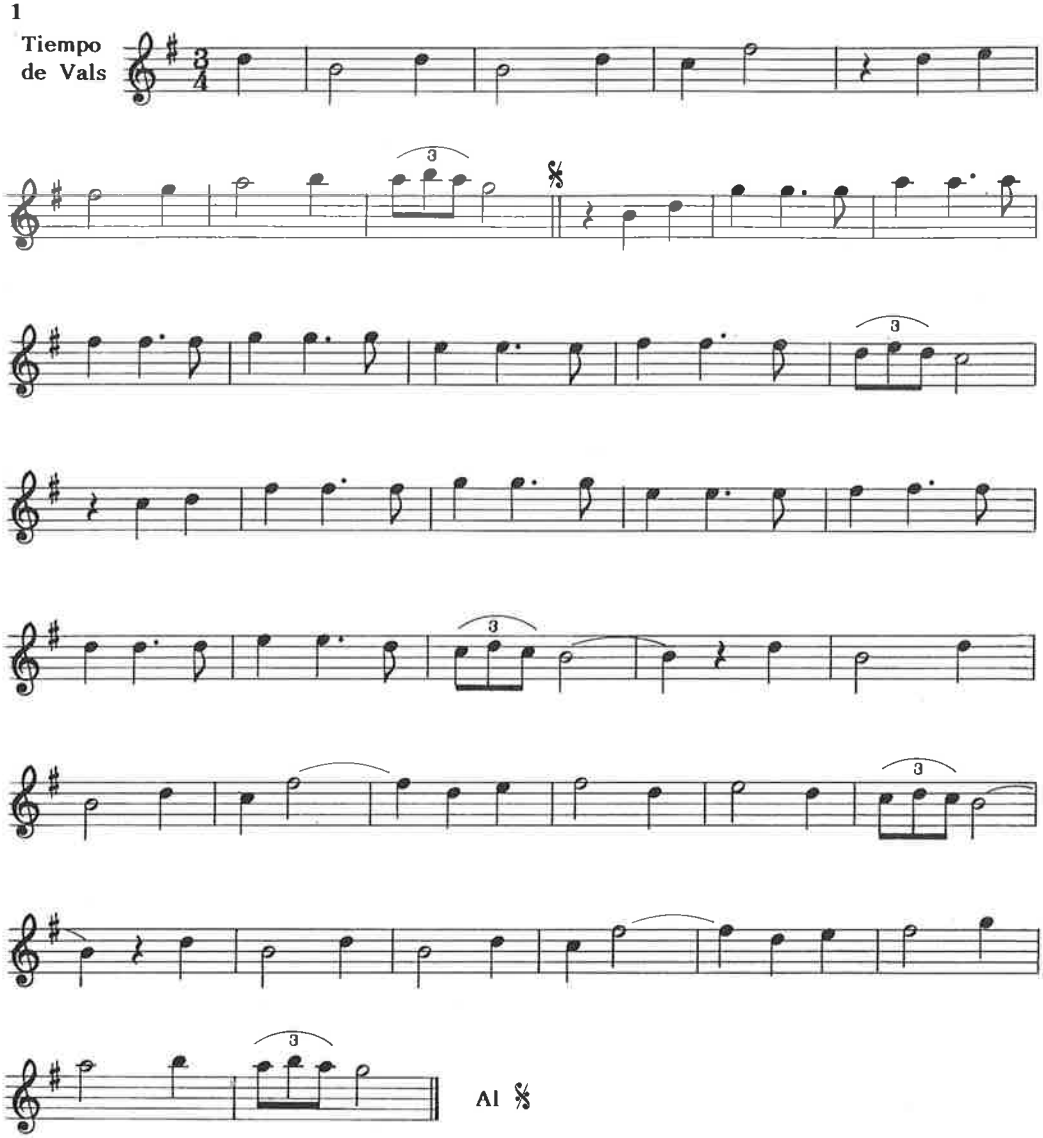
REPATÁN-PALOTEADO (Δ3)

Recogido en Torla.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.

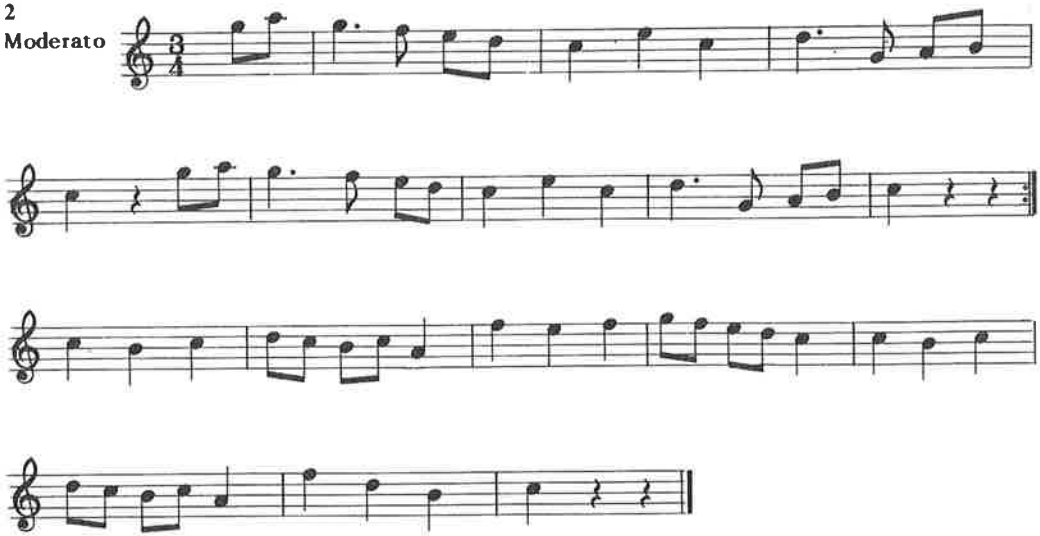


MUDANZAS DEL DANCE DE VERA DE MONCAYO (Δ3)

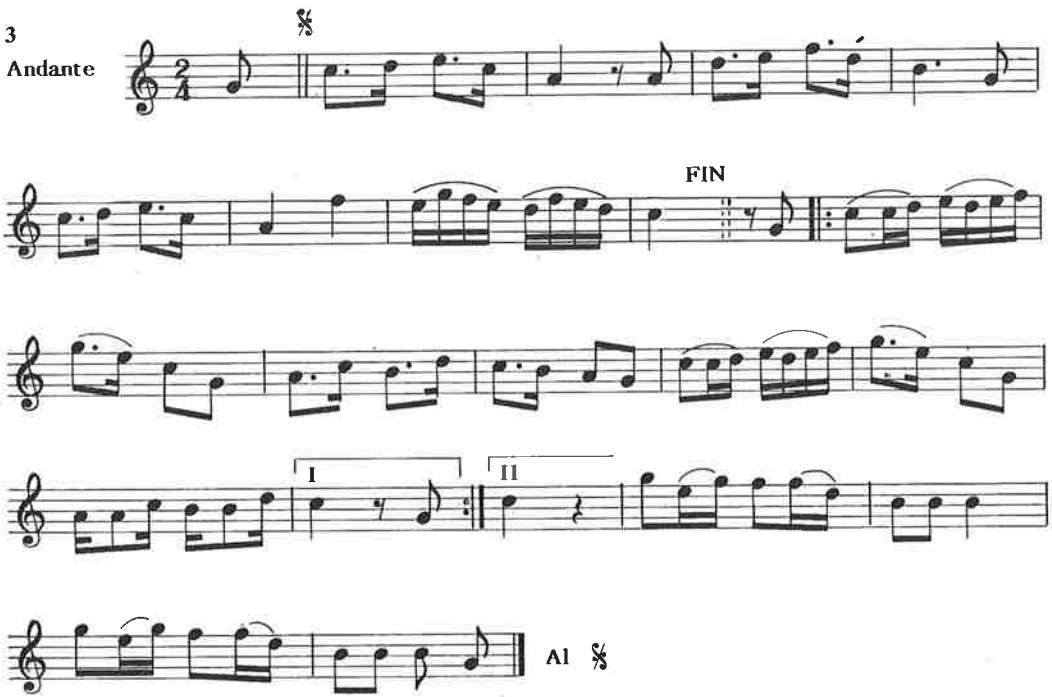
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.



2
Moderato



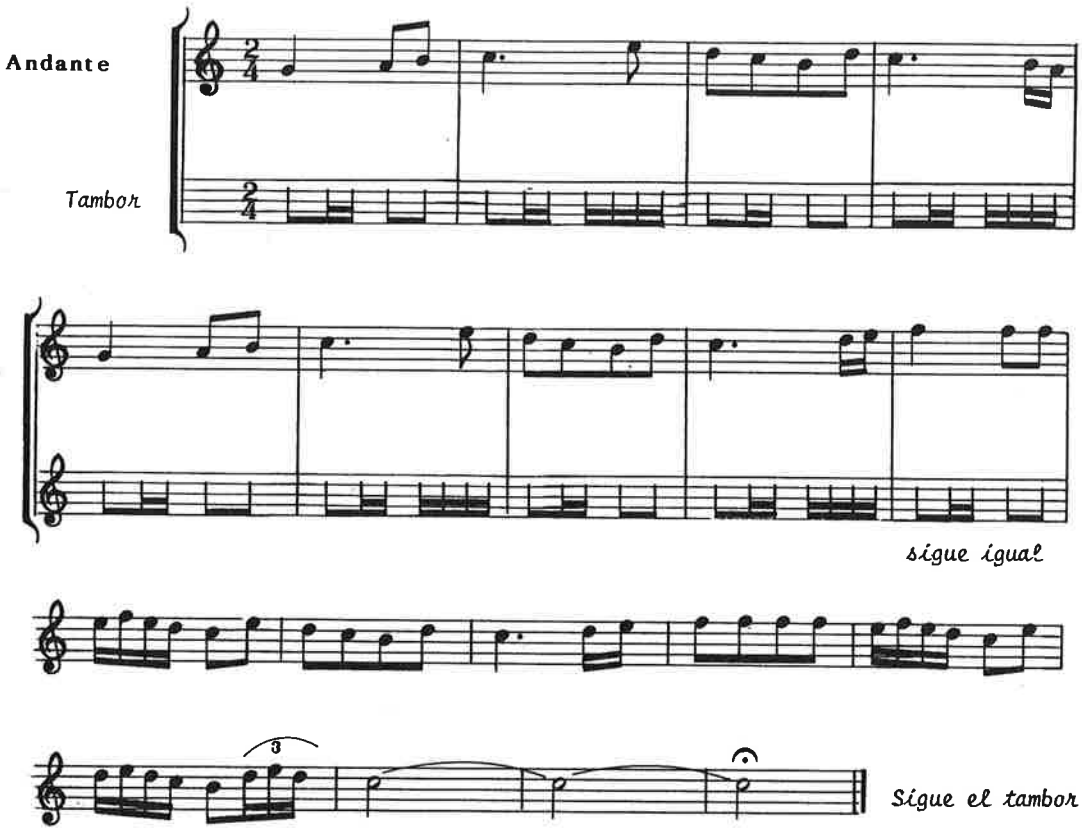
3
Andante



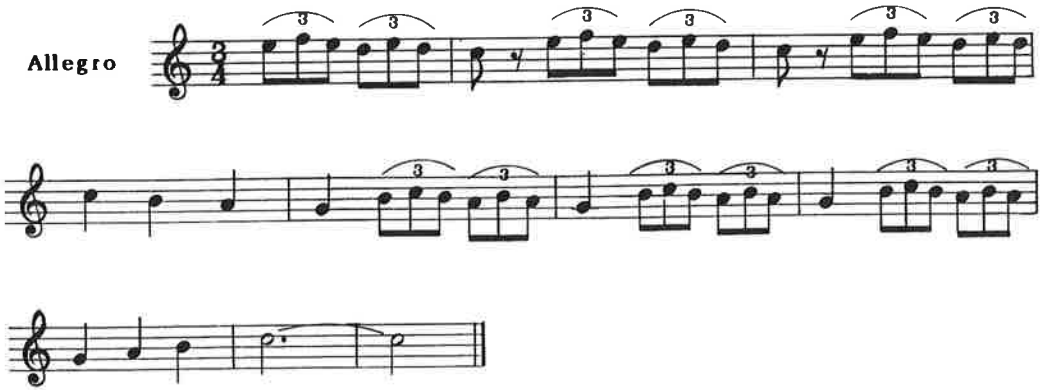
MARCHA DE GIGANTES y BAILE DE CABEZUDOS (△3)

Recogidos en Zaragoza.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

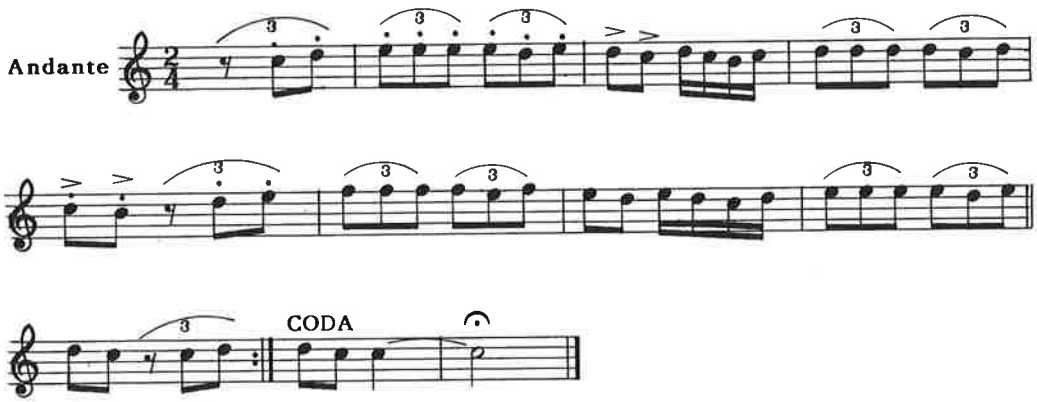
1 MARCHA DE LOS GIGANTES



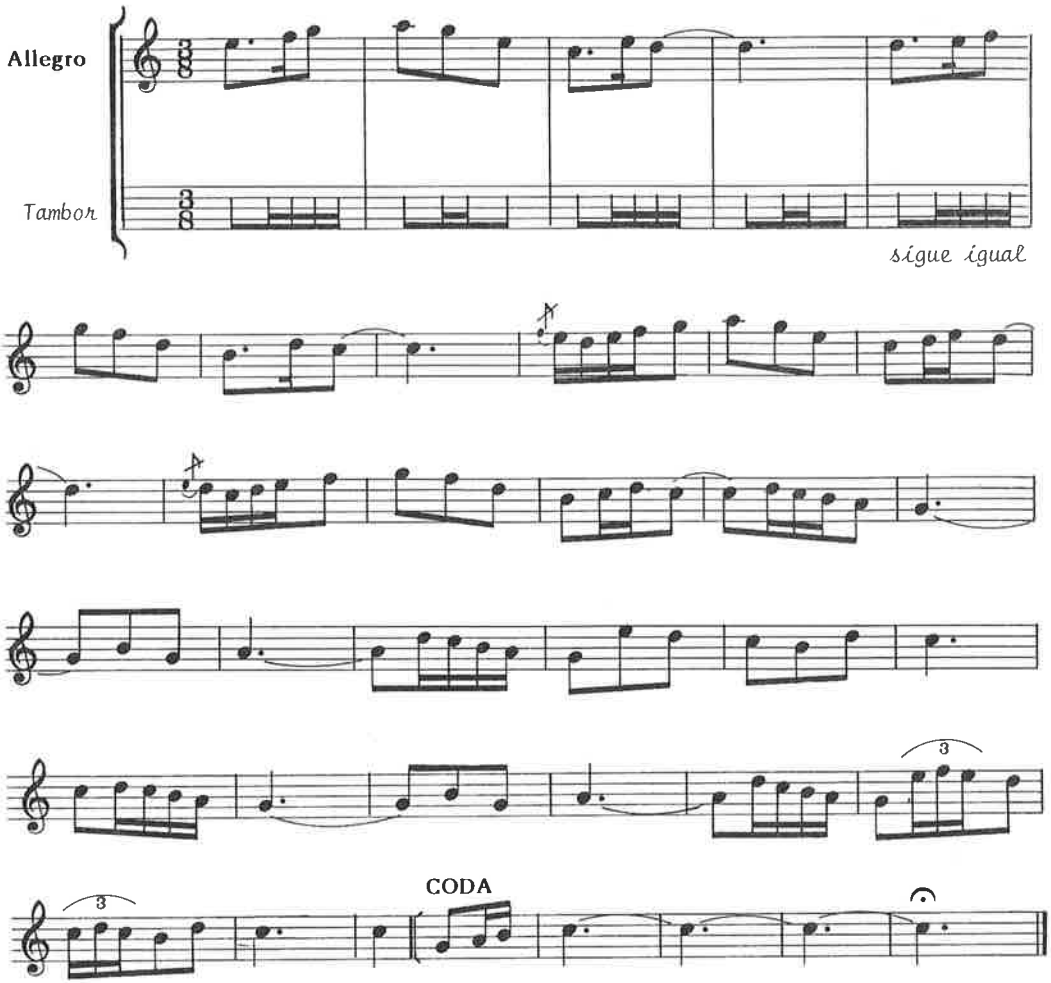
2 BAILE



3 MARCHA



4 BAILE DE LOS CABEZUDOS



TOQUES DE DULZAINA
Y REPERTORIO DE DULZAINEROS

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

REPERTORIO DE DULZAINEROS

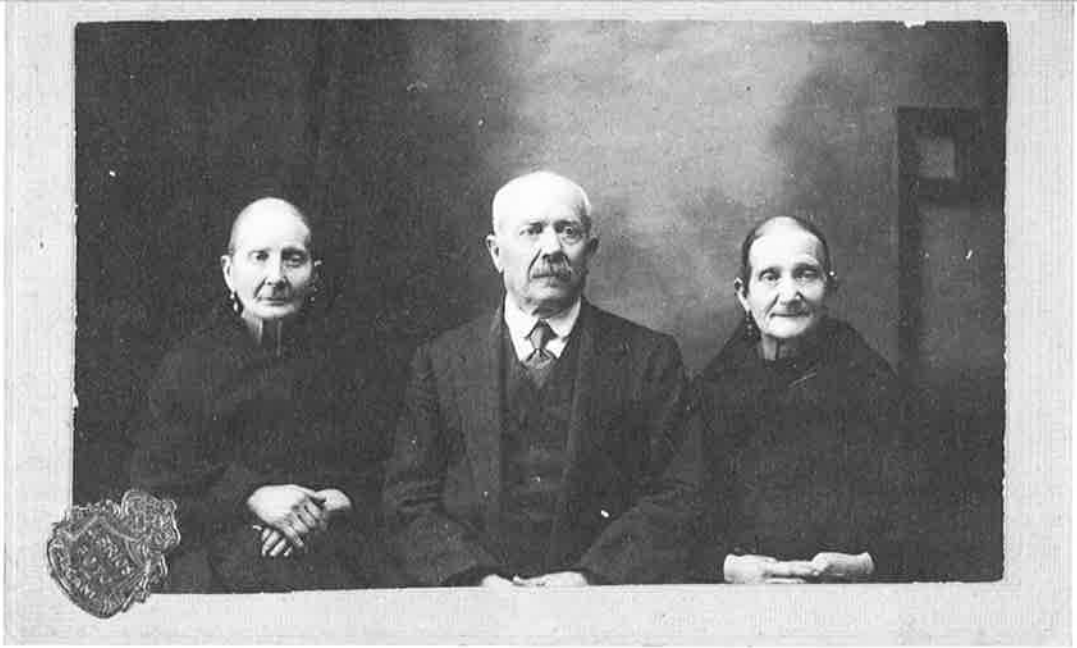
Antes de pasar al *Repertorio* he creído oportuno ordenar, en la medida de lo posible, datos y apuntes referentes a los pocos dulzaineros que, gracias a la colaboración de diversas personas, se han podido rescatar del olvido. La información está muy sesgada y, en algunos casos, sólo nos ha permitido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

JULIÁN ANDOLZ MORA, *TÍO TIESO,* de Alcañiz (1844-1917)
JOAQUÍN ANDOLZ BARDAVÍO, hijo, *TÍO TIESO,* de Alcañiz (1870-1956)

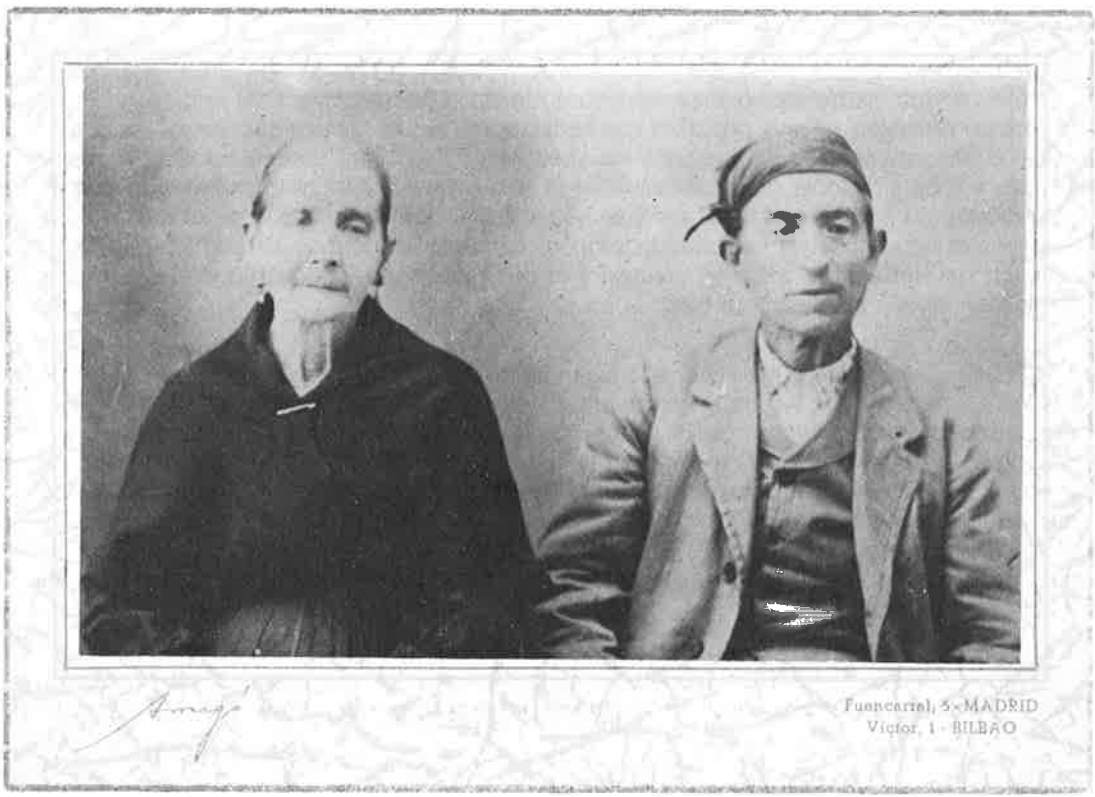
Julián Andolz, padre, tocó por la comarca de Alcañiz la segunda mitad del siglo pasado. Carpintero de profesión, es muy probable que se hiciera él mismo las dos dulzainas a las que da nombre. Temperamental e intransigente fue apodado *el Tieso.* Para unos, el apodo le venía de su *pose* a la hora de 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 anochecer 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. Bríos, 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 jota 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.

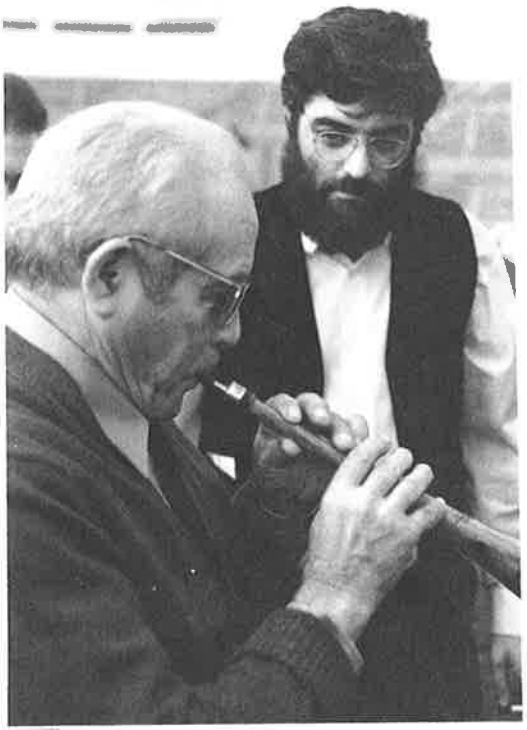
En cierta ocasión, antes de la misa, el cura de La Todolella sentenció: «pa asunto de baile... ¡ni una pitada!»; los mozos, haciendo gala de una cierta insolencia, no sólo bailaron, sino que lo hicieron *agarraus;* el mayoral se excusó con el cura: «mire que a pesar de tocar jotas las bailan *agarraus»;* 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 Villarluengo, *Toques de Caballerías, Anuncio de Fiesta, Dianas, Pasacalles de la Llega*, la *Llega, Jota de la Dulzaina, roldes, 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 Aragonés*.

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 bailador 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 «mete-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 albadas, 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.

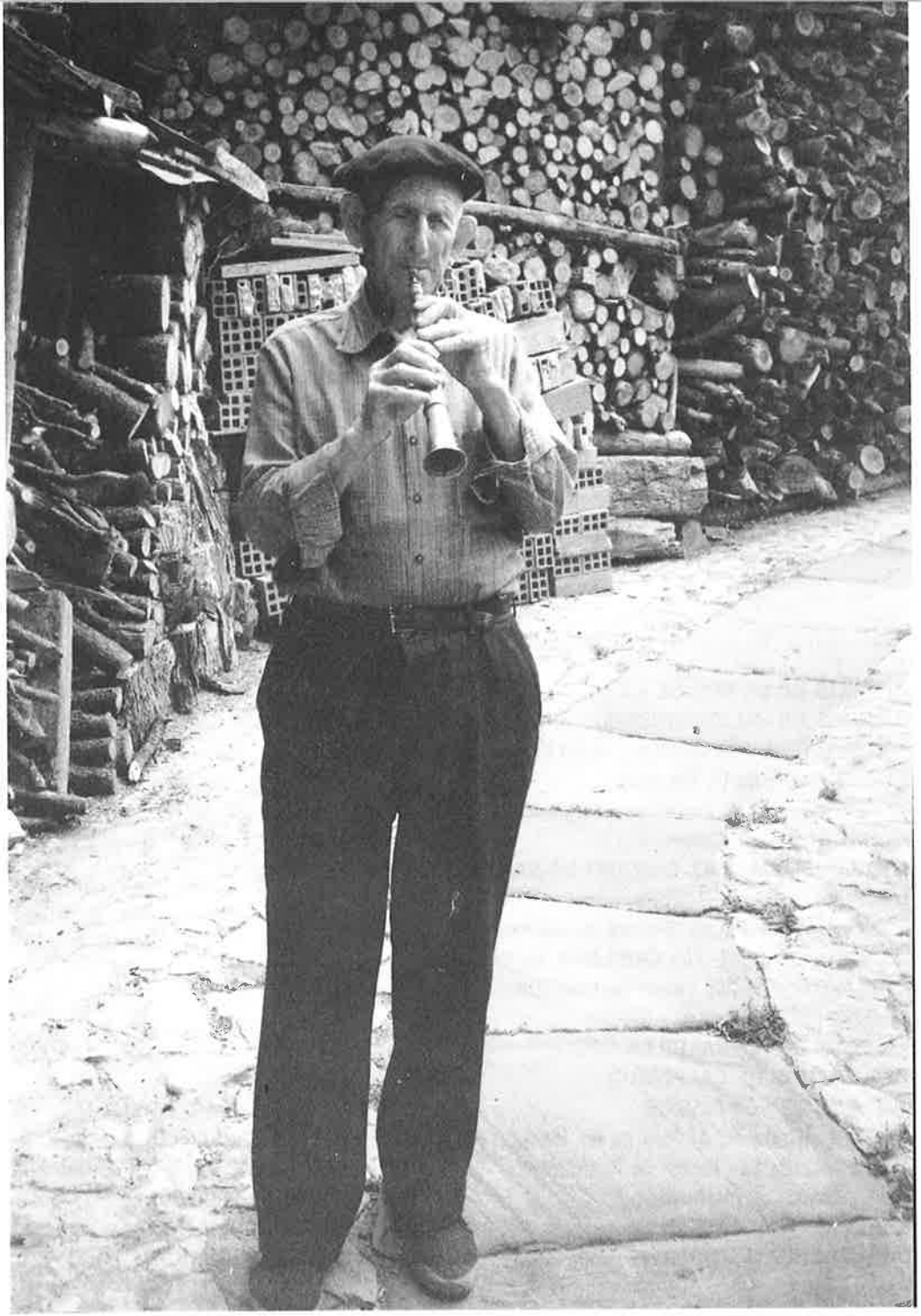
ANTONIO PUJALA LÁZARO, de Villar de los Navarros

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)

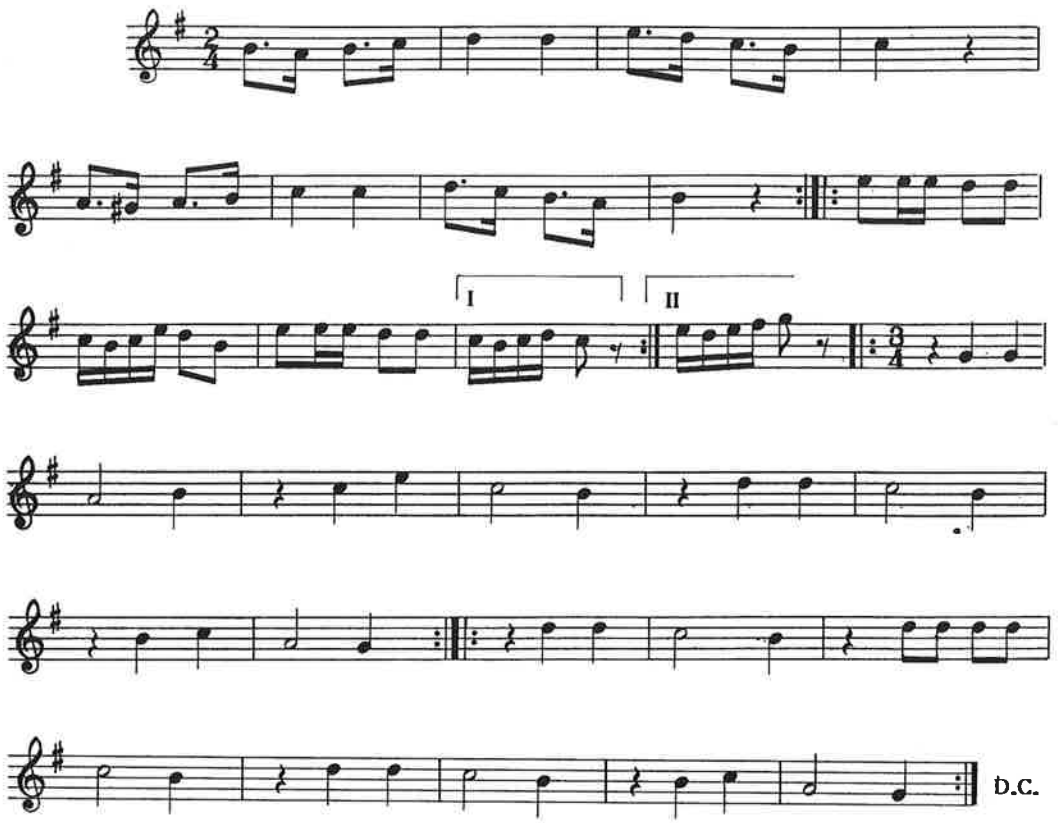
Tras emigrar a Argentina y Francia, antes de 1932 ya estaba en Cañada y fue entonces cuando conoció a Noel, como ya he referido. El alias le viene de una *muletilla* que según dicen adquirió en Francia: «cal fer...», «cal que...». Le gustaba tanto tocar el tambor que hacía desfilar a los chavales mientras 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

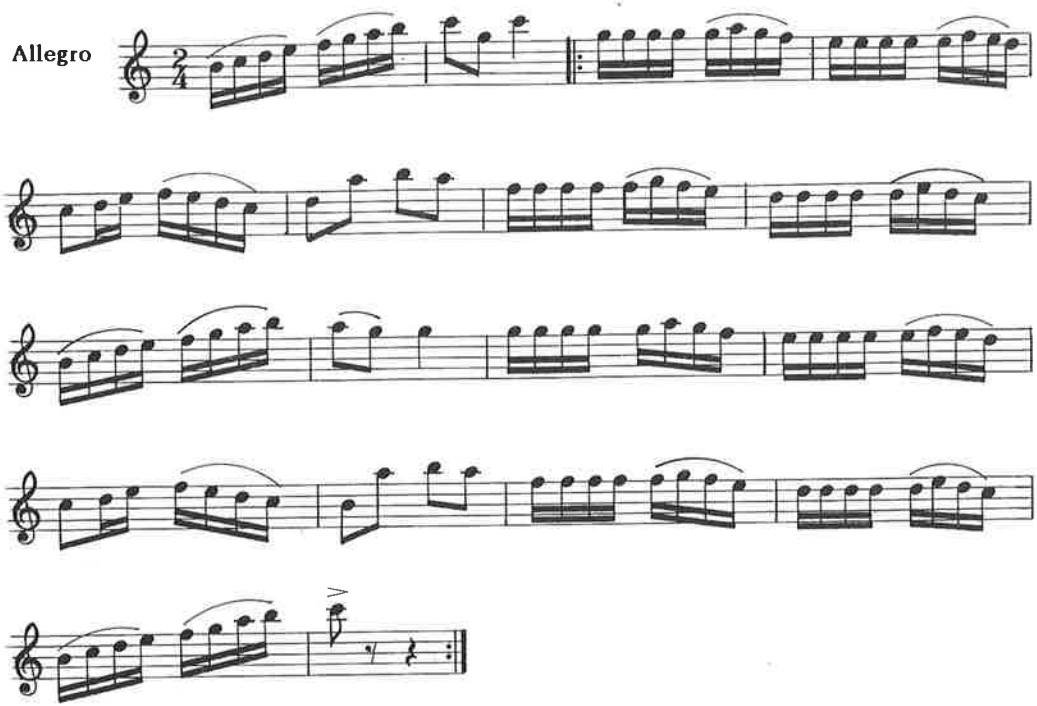
BAILE DE SAN ROQUE, de Calamocha (Δ2)

Transcripción y arreglo, A. Vergara.



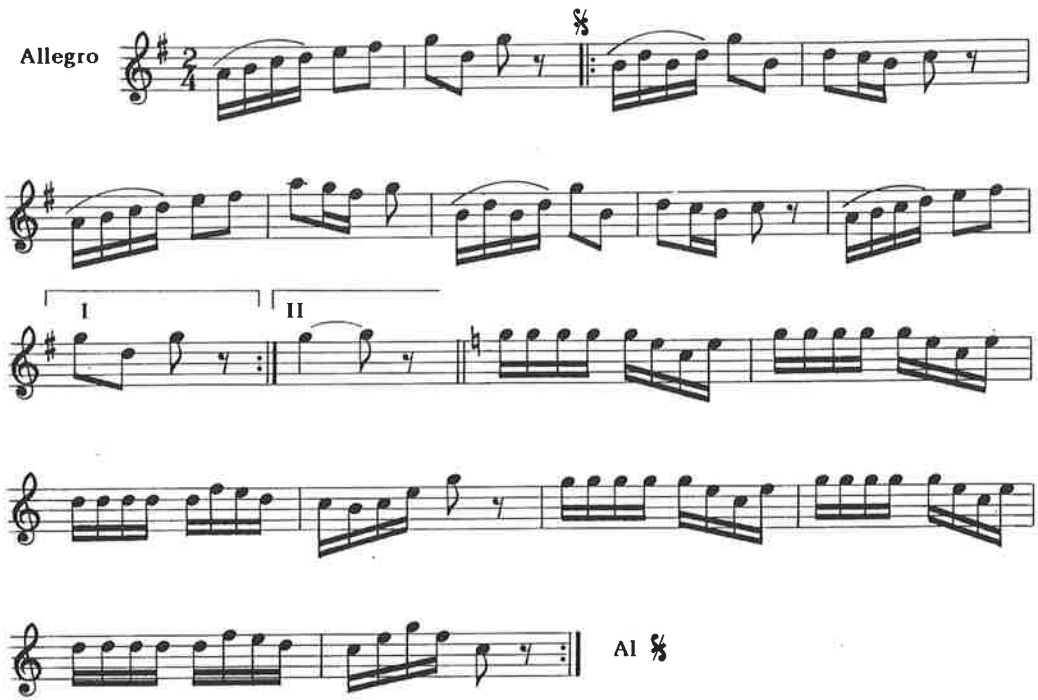
PASACALLES (Δ4)

Recogido en Gurrea de Gállego.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



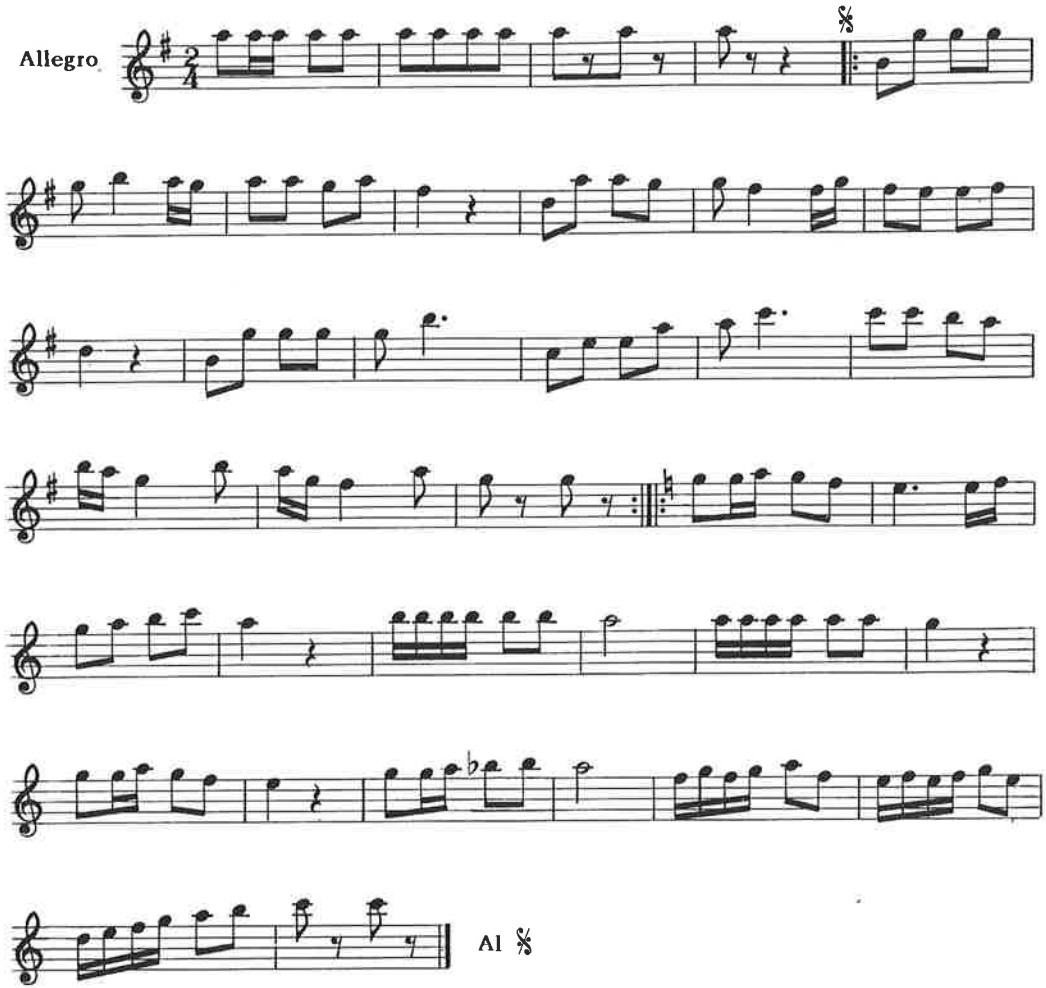
PASACALLES (Δ3)

Recogido en Gurrea de Gállego.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



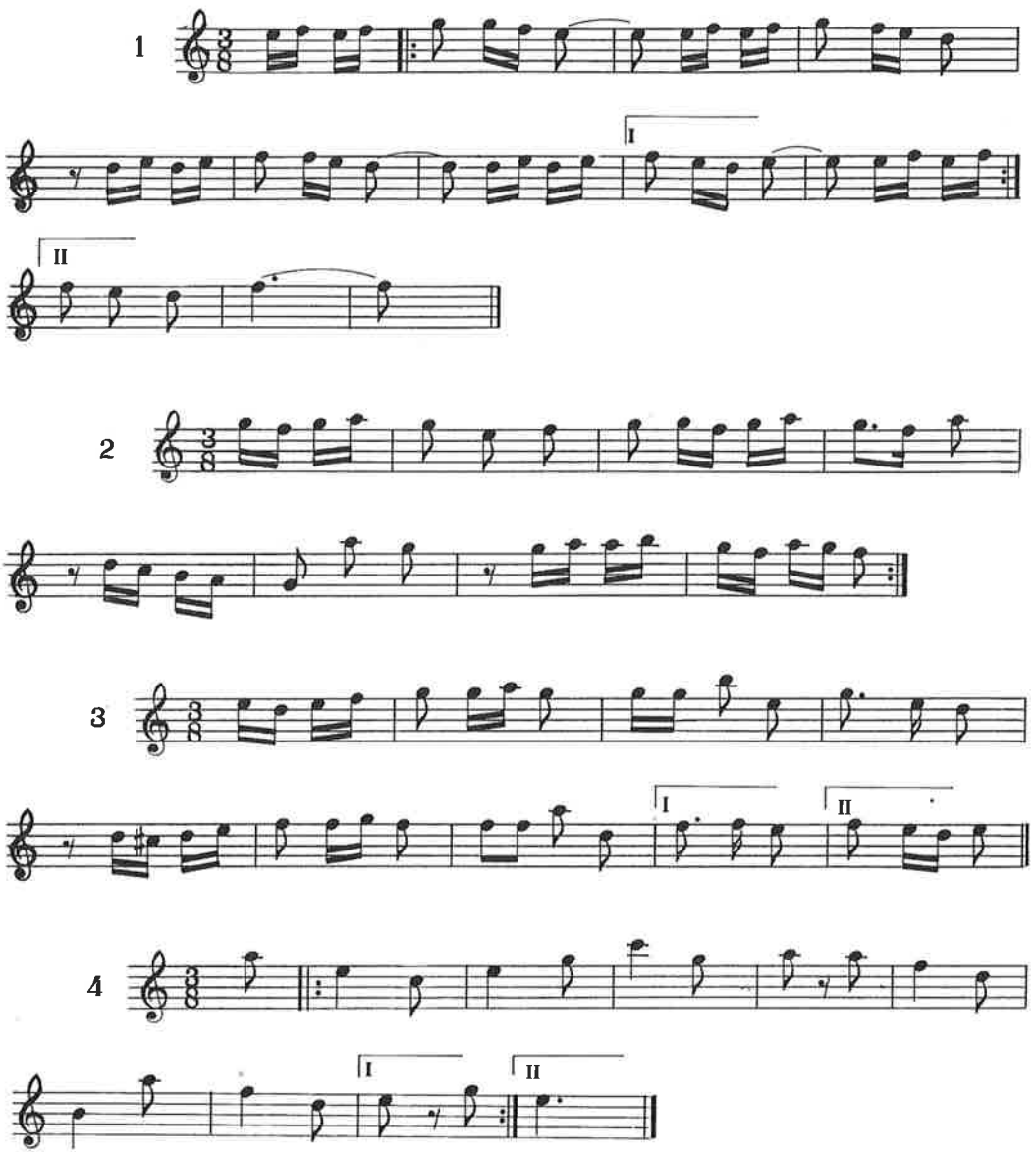
PASACALLES-DANZA (Δ3)

Recogido en Gurrea de Gállego.
Transcripción, G. Garcés; arreglo, B. Coscollar.



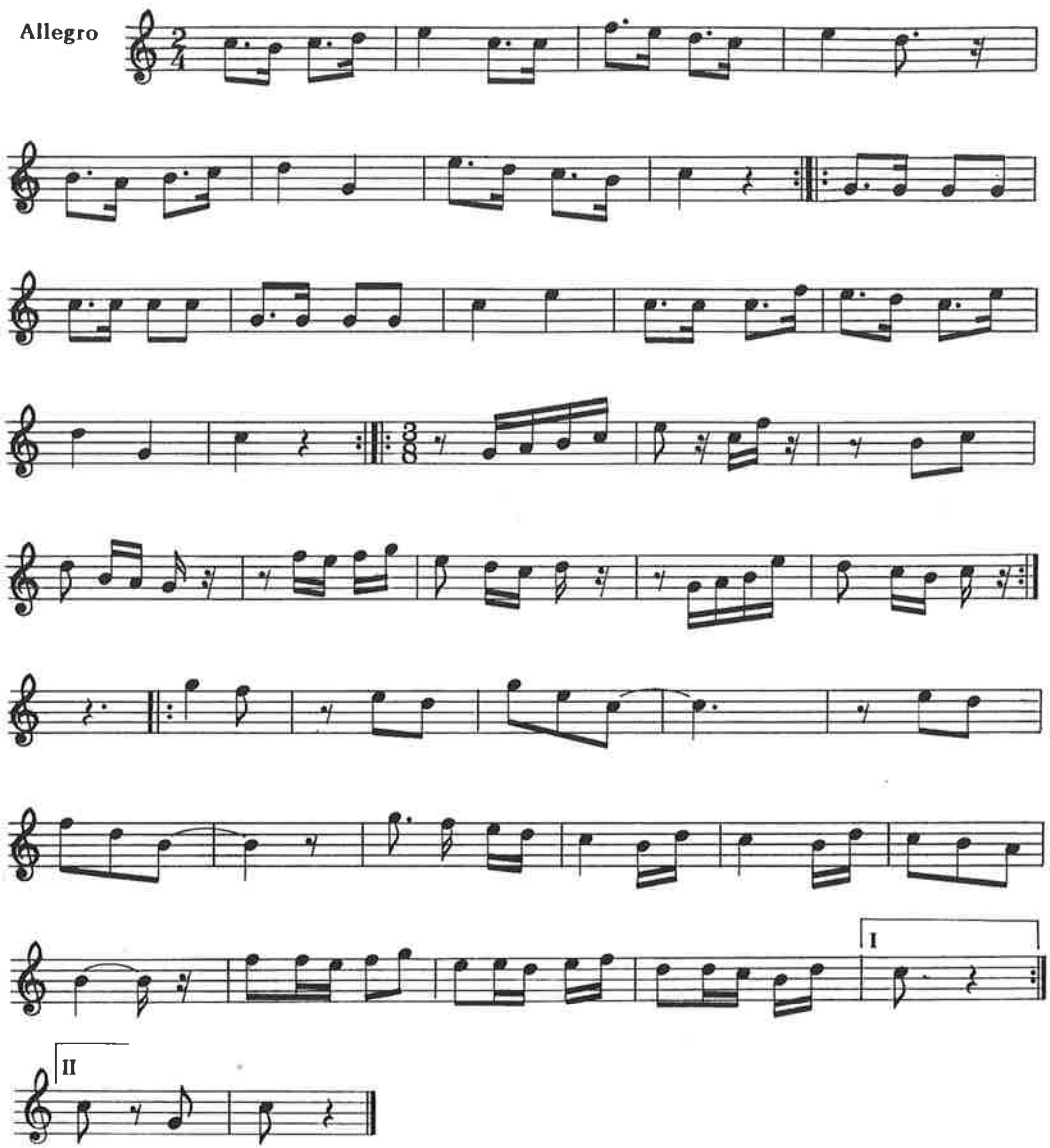
RONDA DE SAN PEDRO, de Mora de Rubielos (Δ2)

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



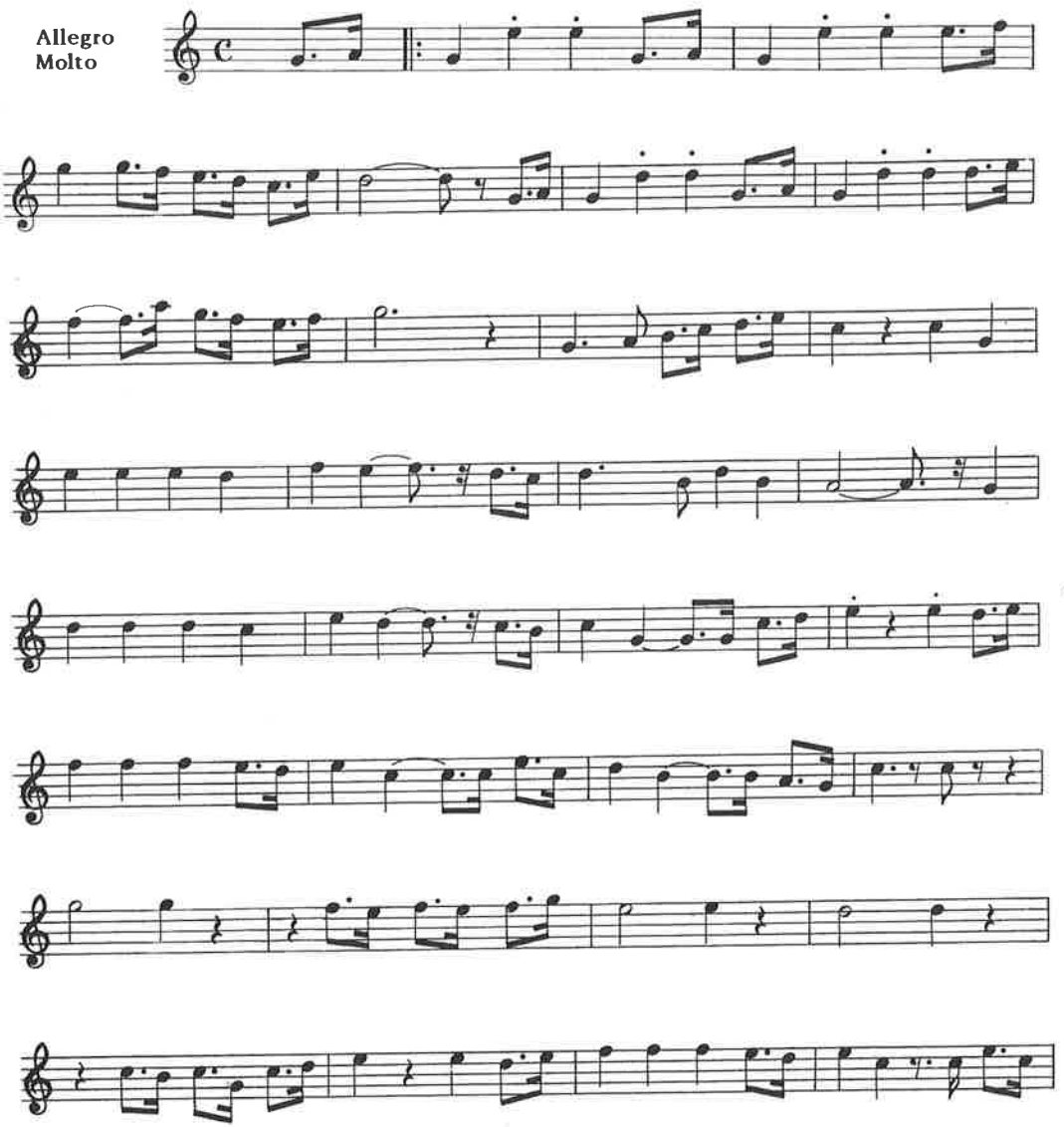
BAILE DE SAN ROQUE, de Cutanda (Δ2)

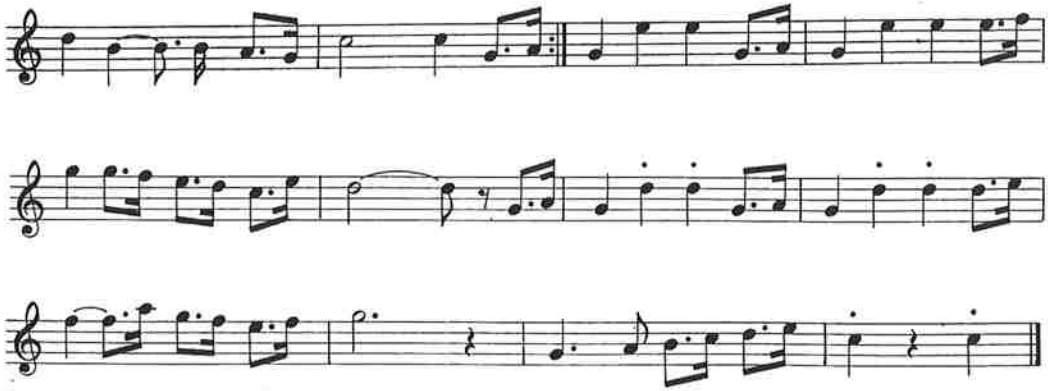
Repertorio Casimiro Anadón, *tío Caramba*, y Miguel Serrano.
Transcripción y arreglo, R. Serrano.



CHOTIS DEL *TÍO CARAMBA* (Δ2)

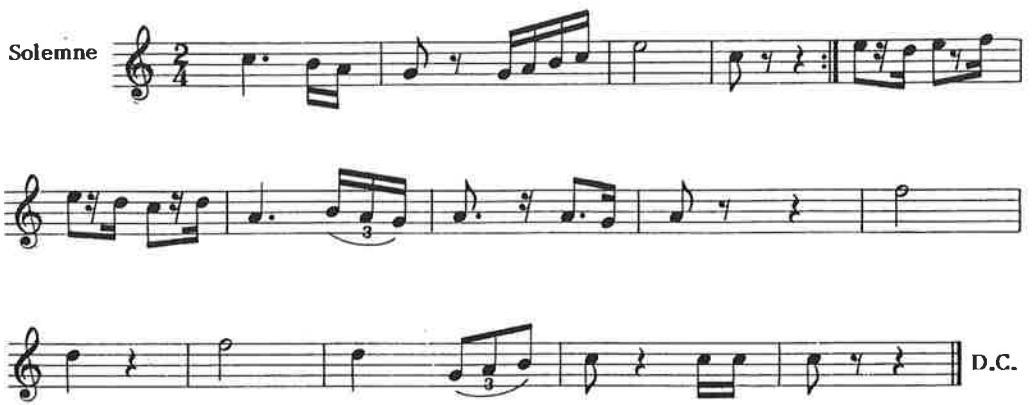
Repertorio Casimiro Anadón, *tío Caramba*, y Miguel Serrano.
Transcripción y arreglo, R. Serrano.





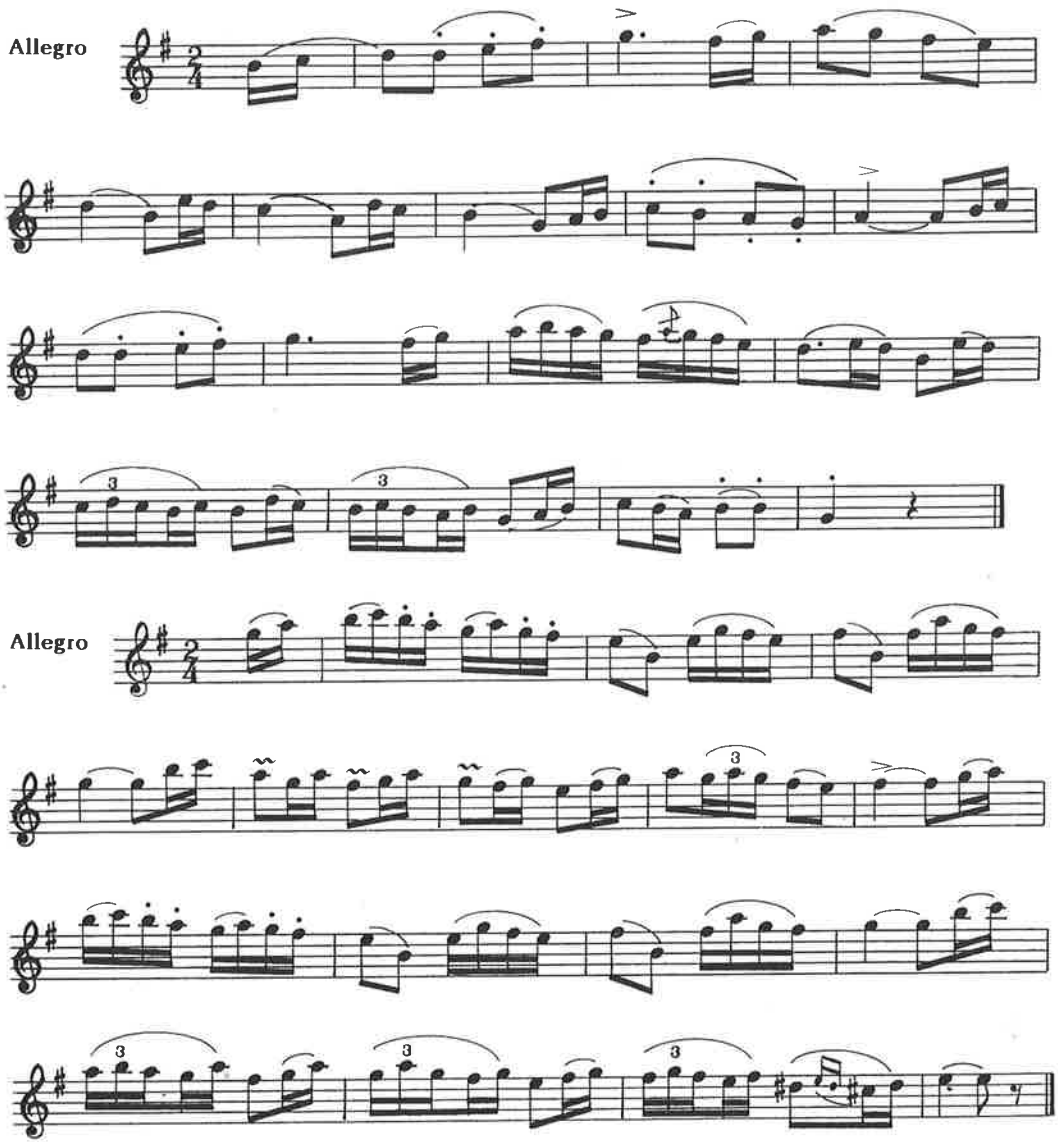
TOQUE DE PROCESIÓN (Δ3)

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



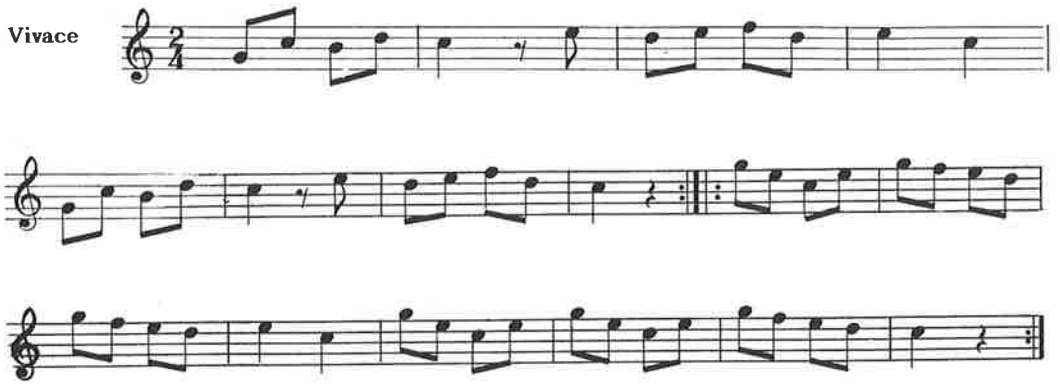
TONADAS DEL GAITERO DE TORRALBILLA (Δ5)

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



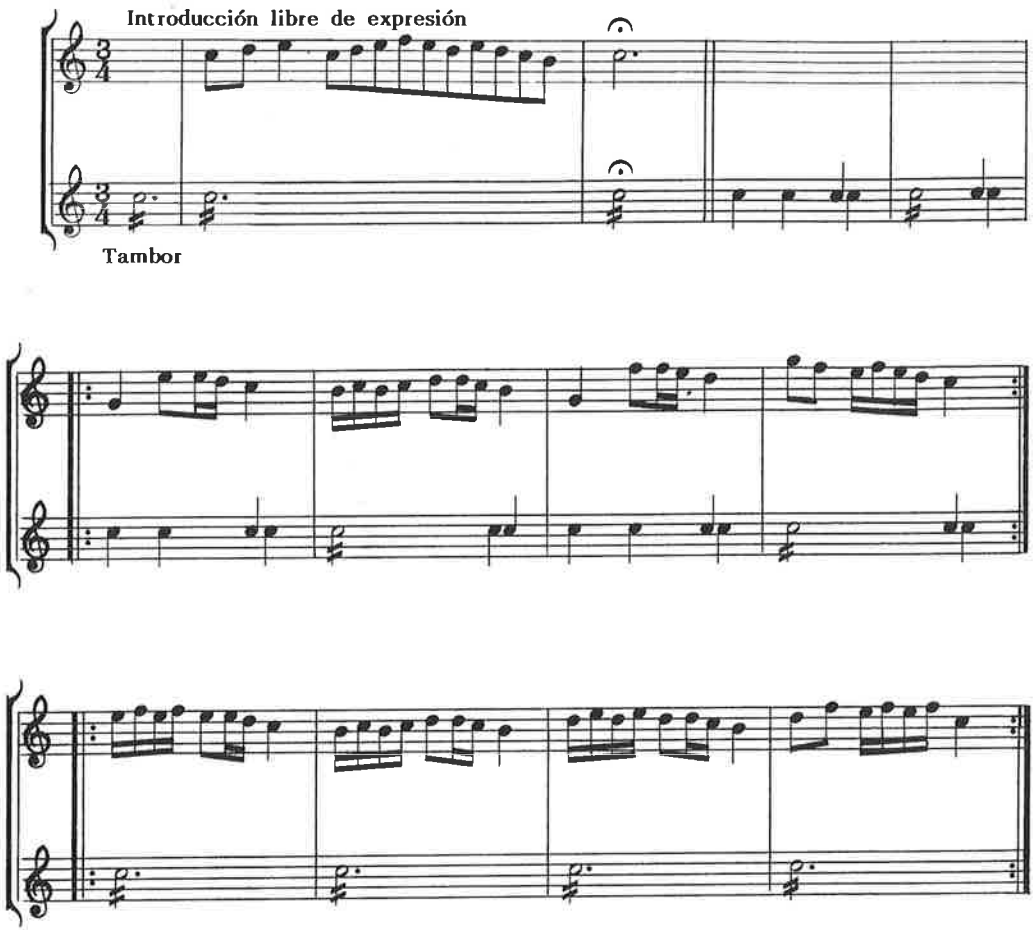
CORRIDAS DE POLLOS, de Pancrudo (Δ1)

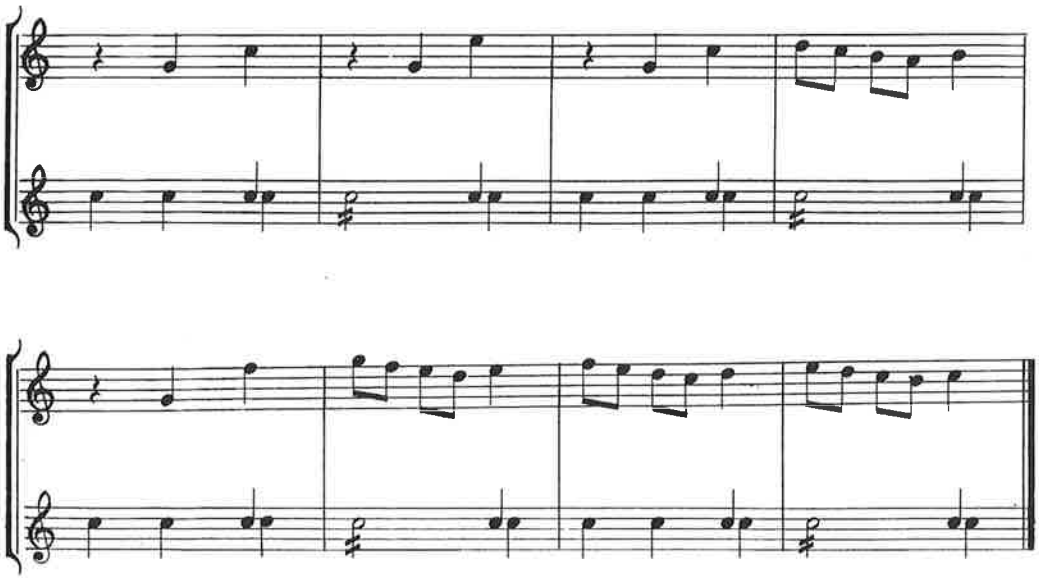
Repertorio Gaiteros de Torrijo del Campo.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.



JOTA HURTADA, de Albarracín (Δ2)

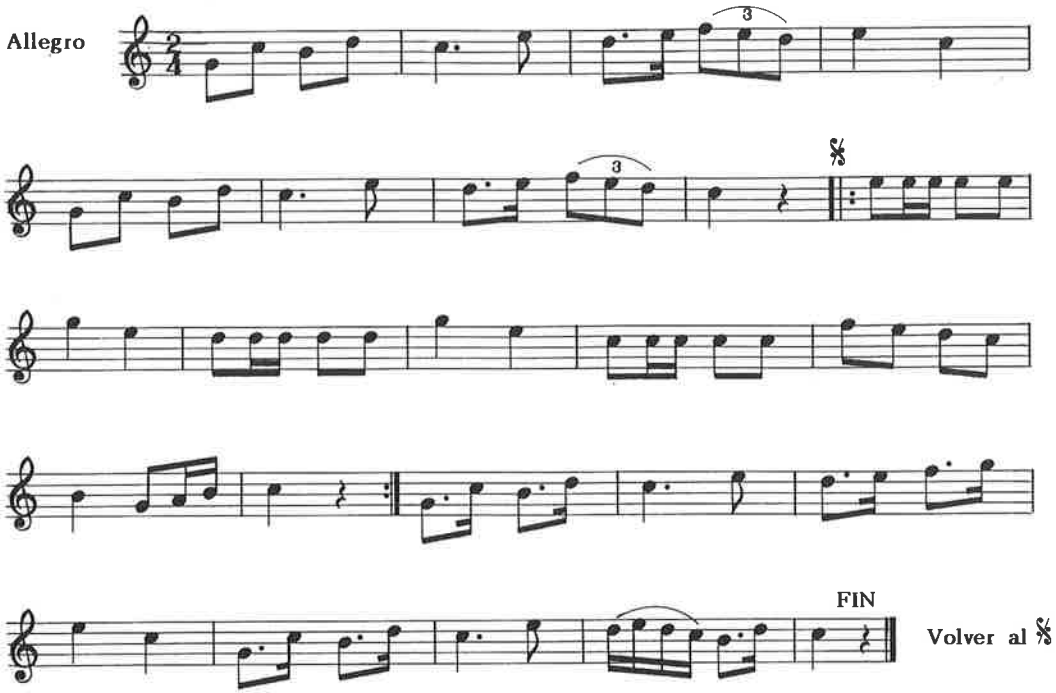
Repertorio José Giménez, *el Gato*.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.





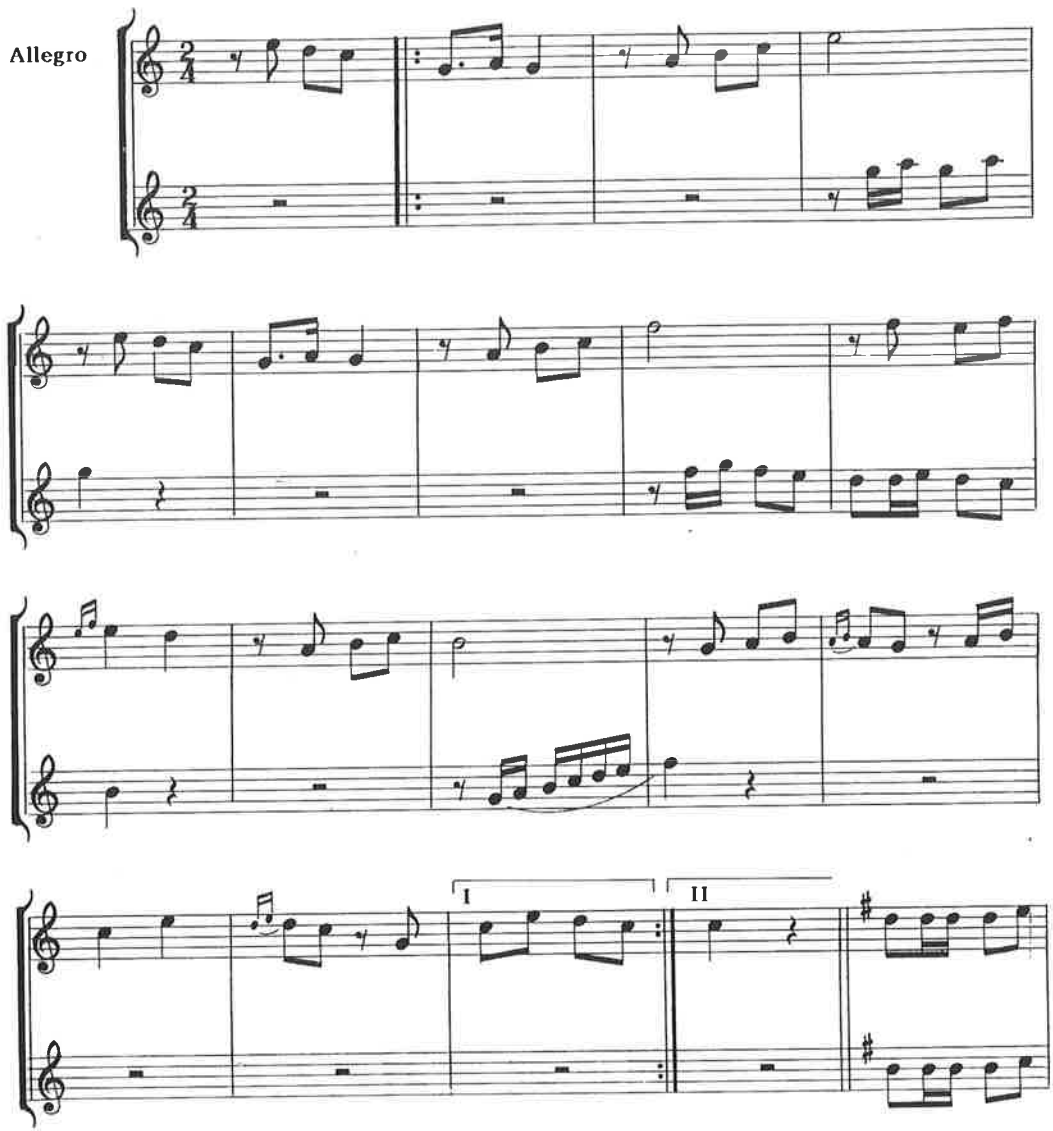
LAS CORRIDAS (△2)

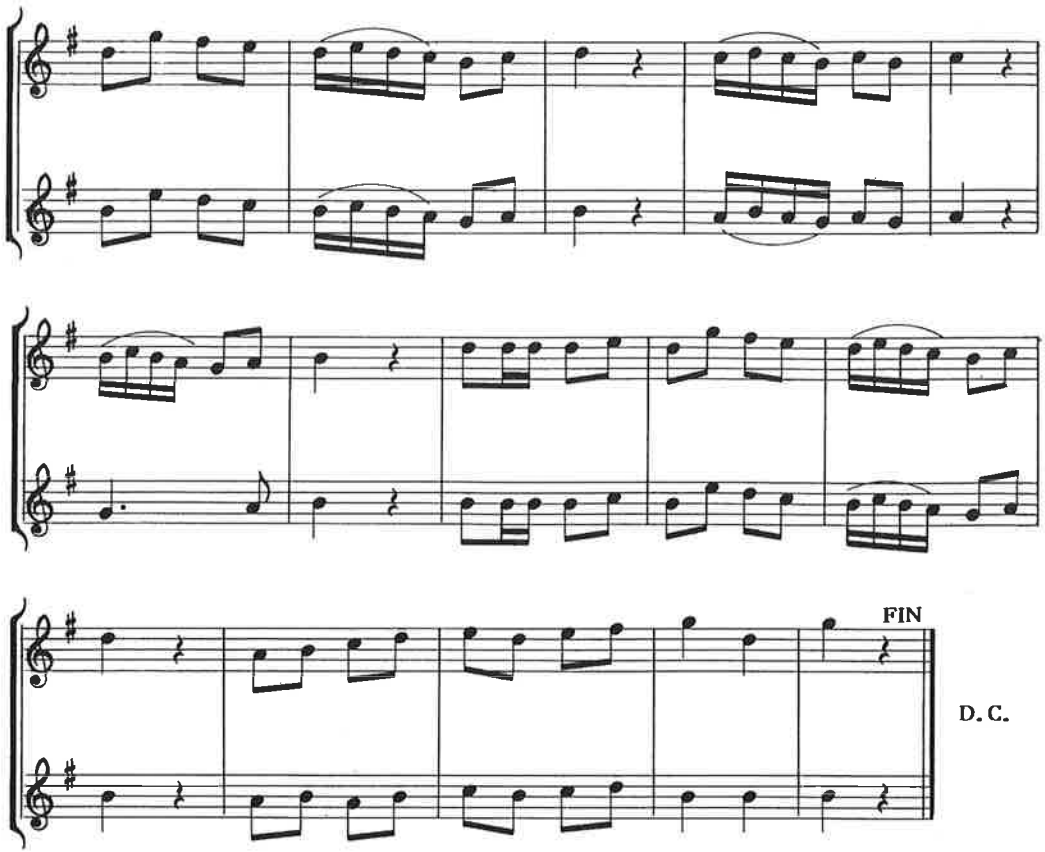
Repertorio José Marcuello.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



PASODOBLE DE ALBALATE (Δ3)

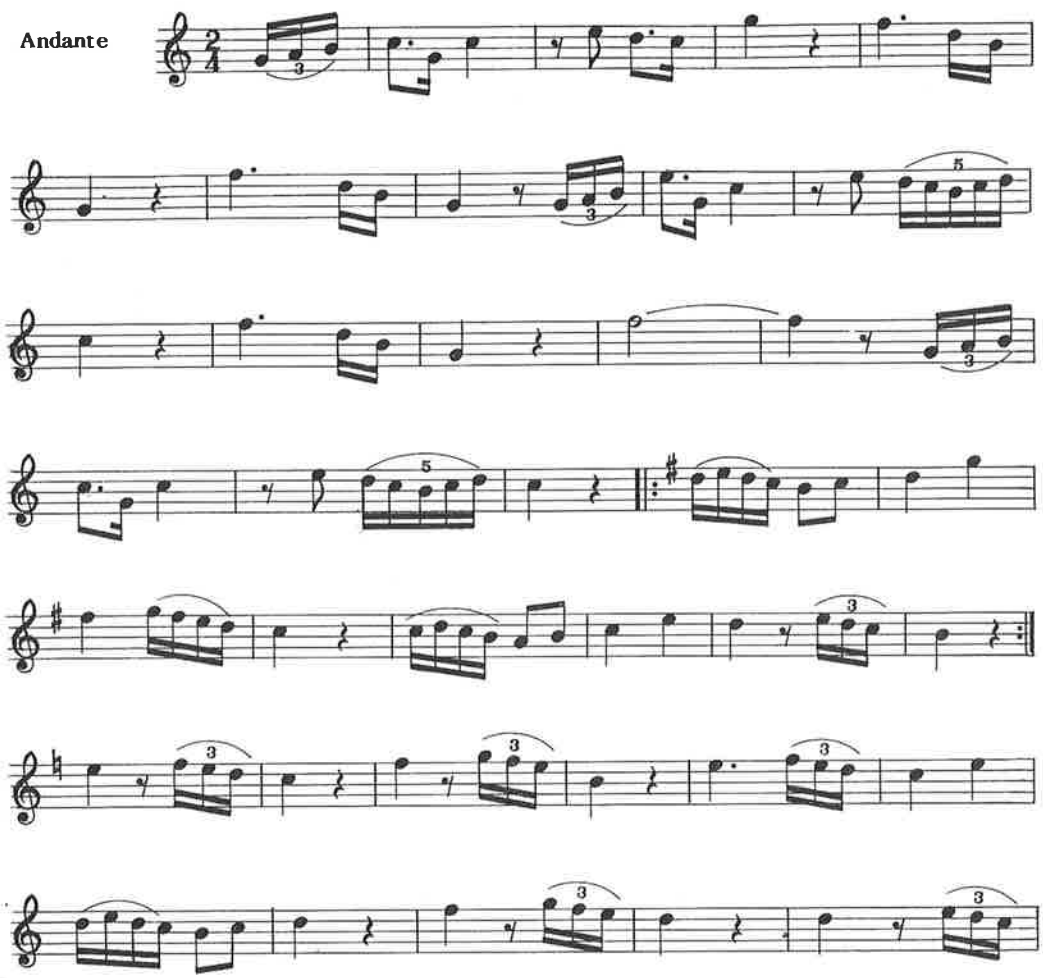
Repertorio J. Marcuello.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

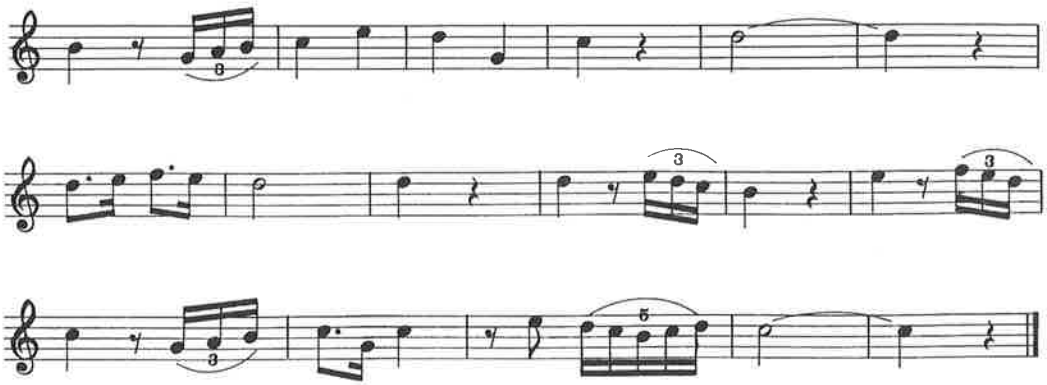



FIN
D. C.

TOQUE DE PROCESION (Δ3)

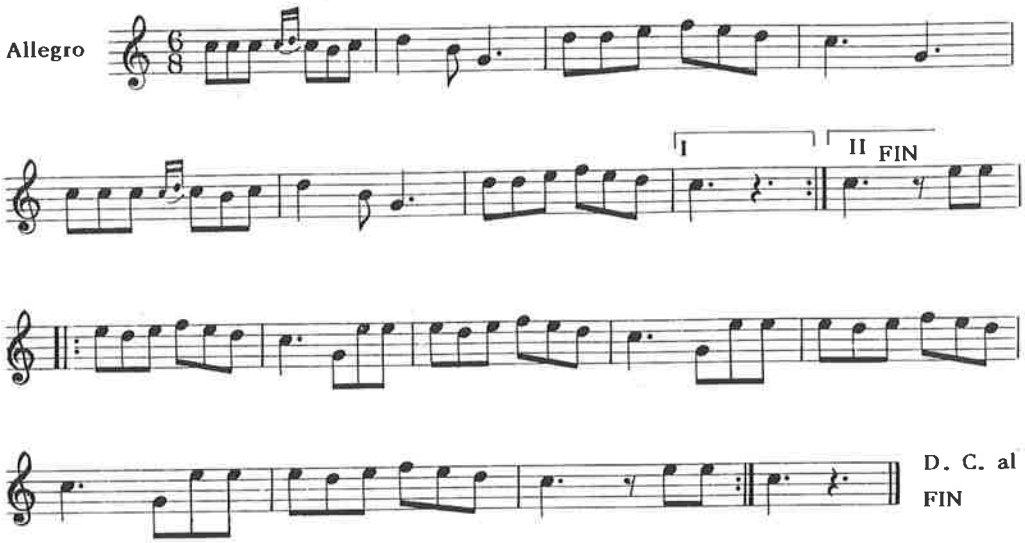
Repertorio J. Marcuello.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.




8
3
3
3
5

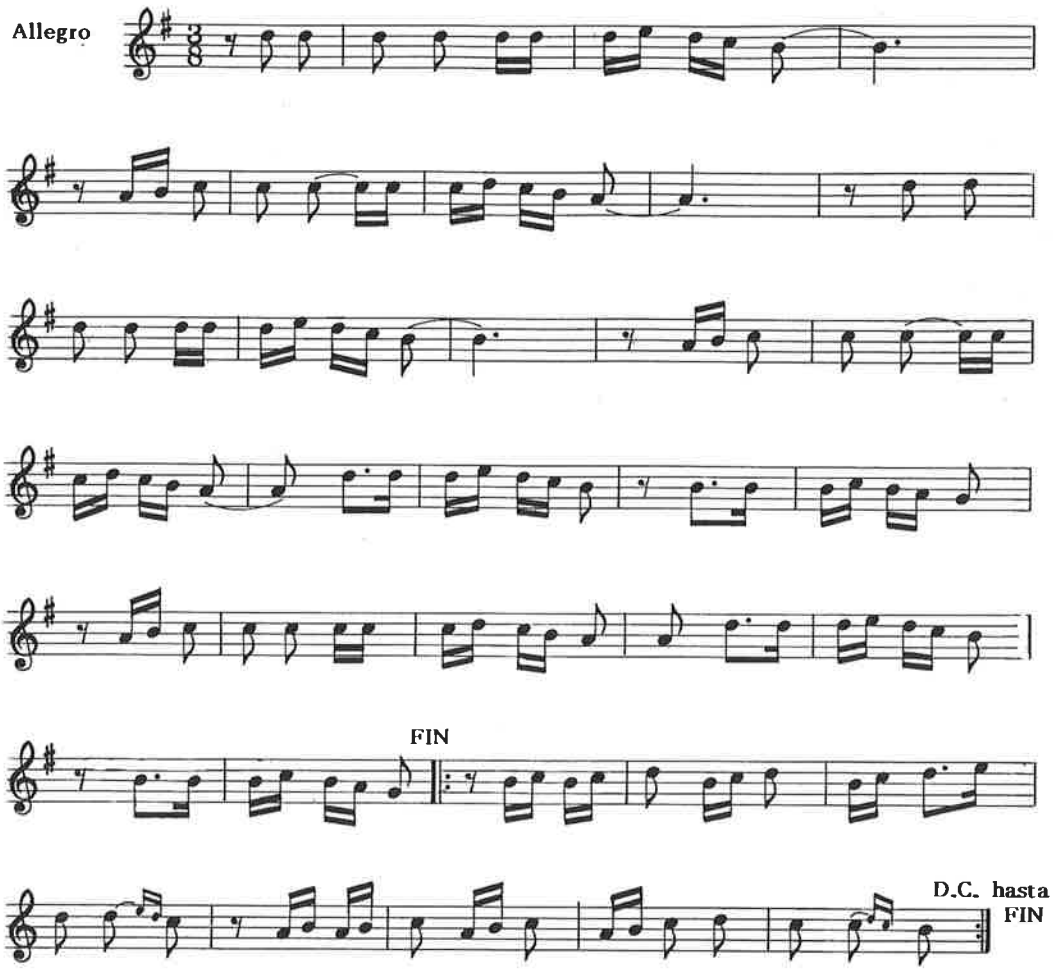
VUELTA DE ROMERIA (Δ3)

Repertorio José Marcuello.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



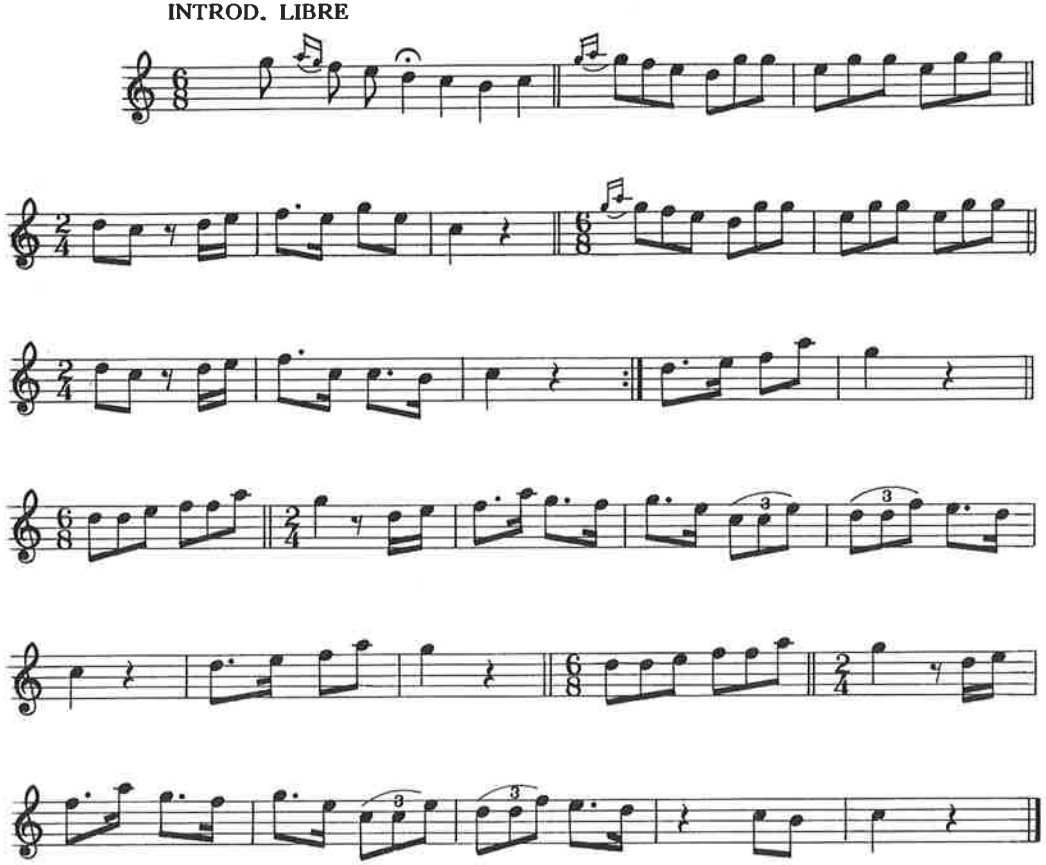
JOTA DE CASTELSERÁS (Δ2)

Repertorio Francisco Molinos.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.



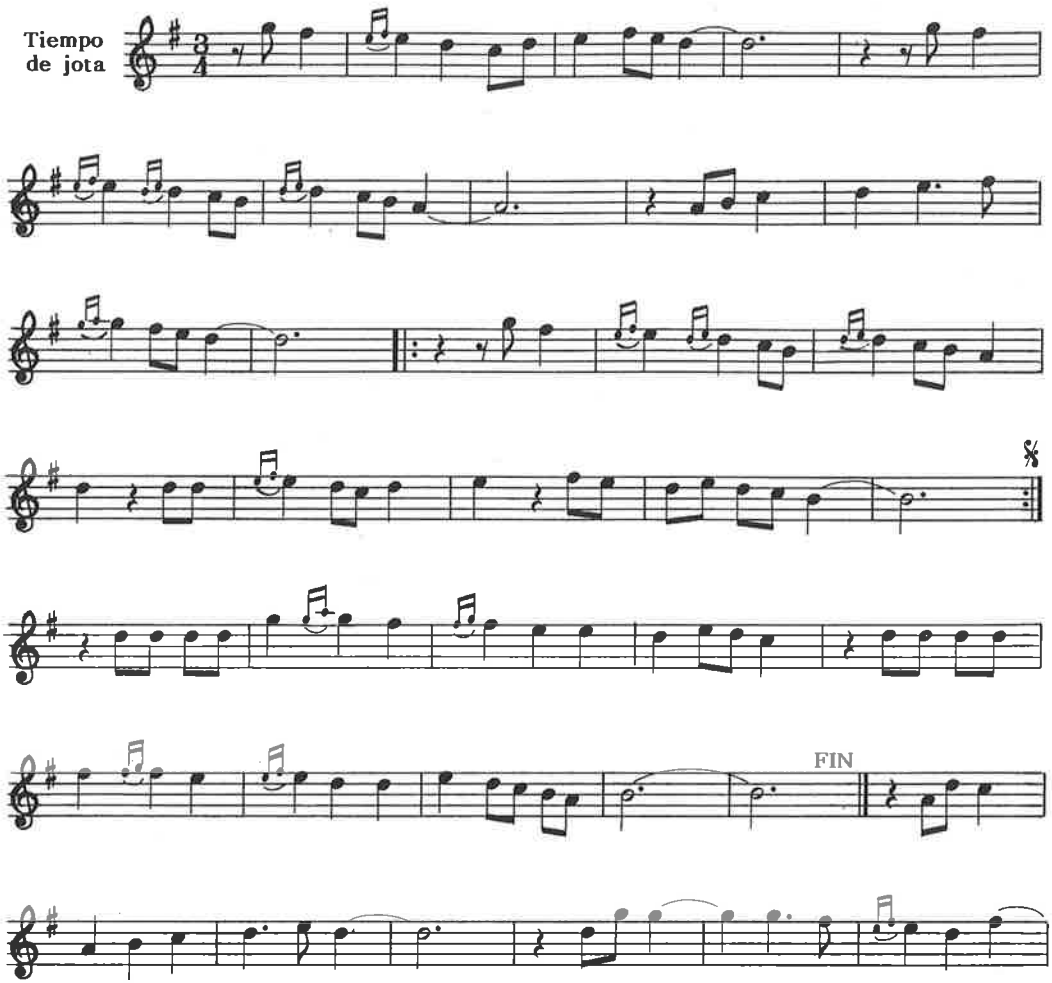
EL *RODAT* DE CASTELSERÁS (Δ3)

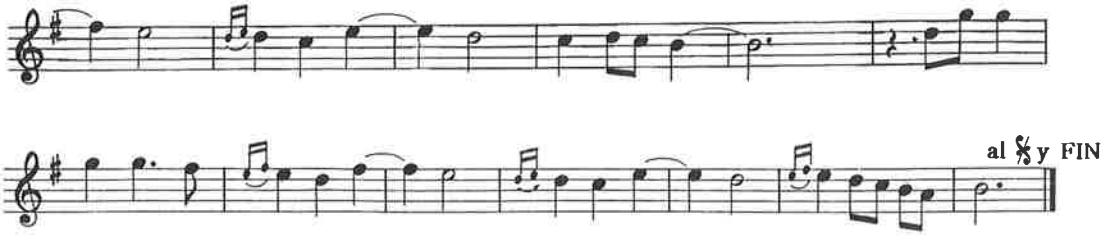
Repertorio Francisco Molinos.
Transcripción y arreglo, A. Vergara.



JOTA (△2)

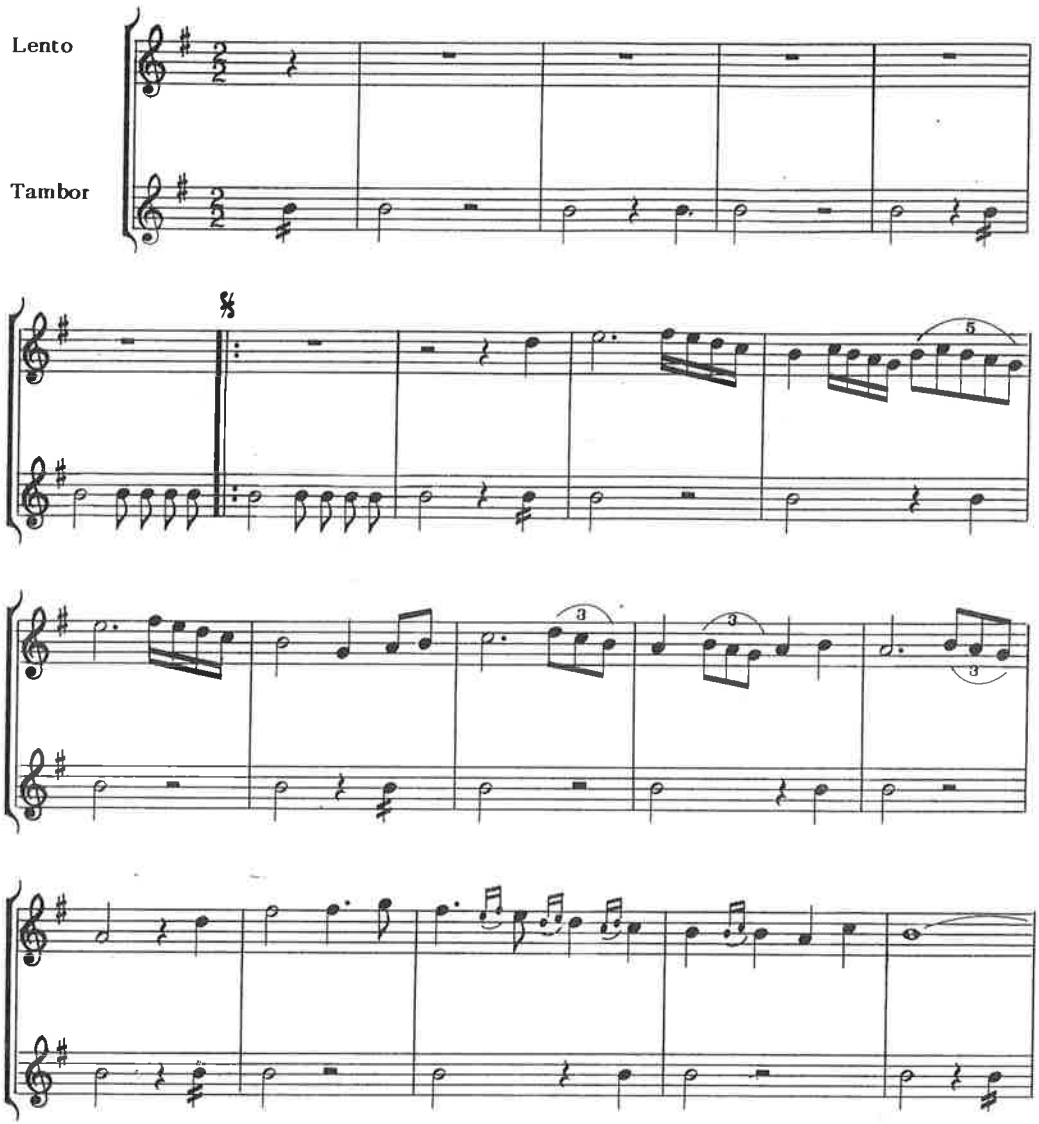
Repertorio Simeón Pérez Vizcarra.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

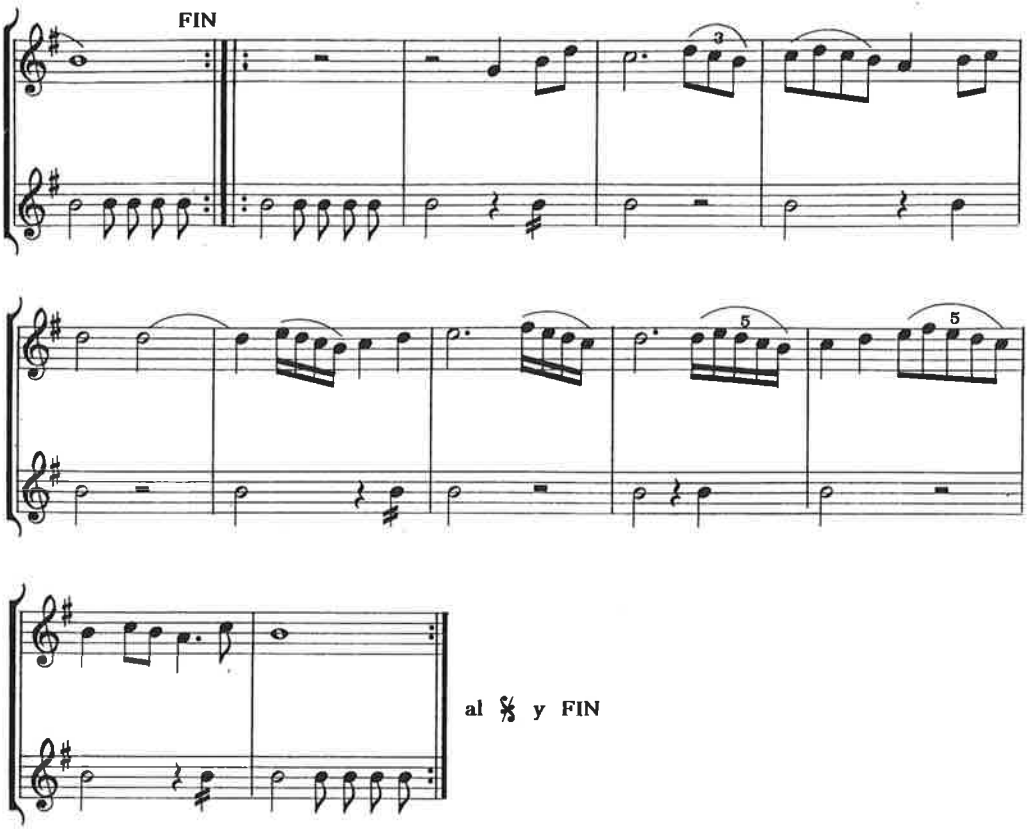



al 𝄋 y FIN

PROCESION DE LOS SANTOS MÁRTIRES, de Teruel (Δ4)

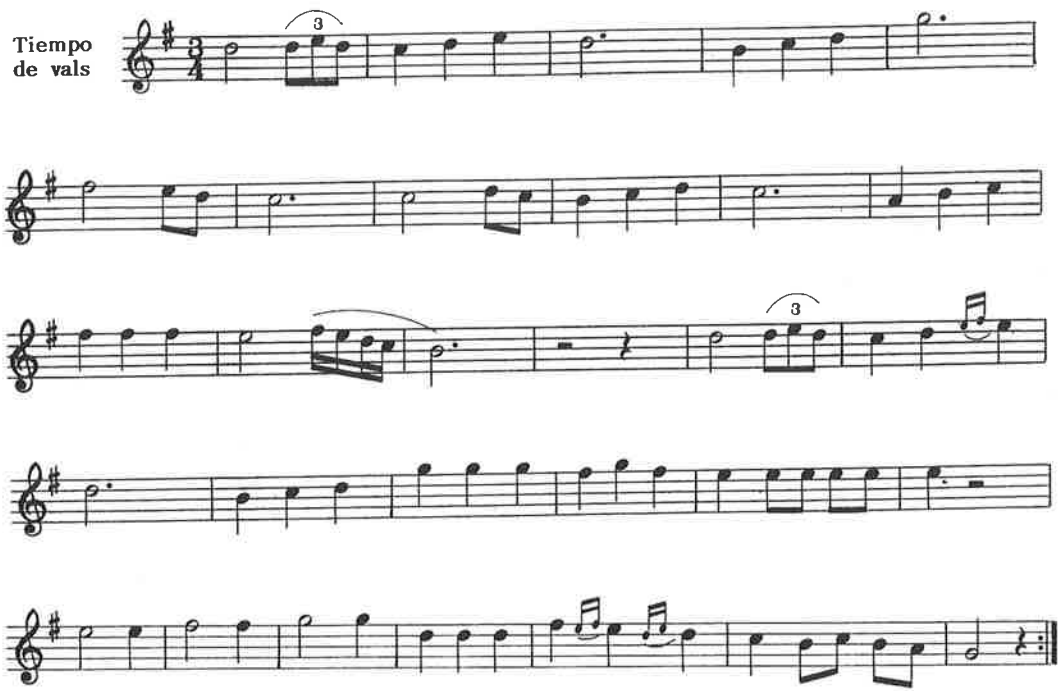
Repertorio Simeón Pérez Vizcarra.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.




FIN
3
5
5
al 𝄋 y FIN

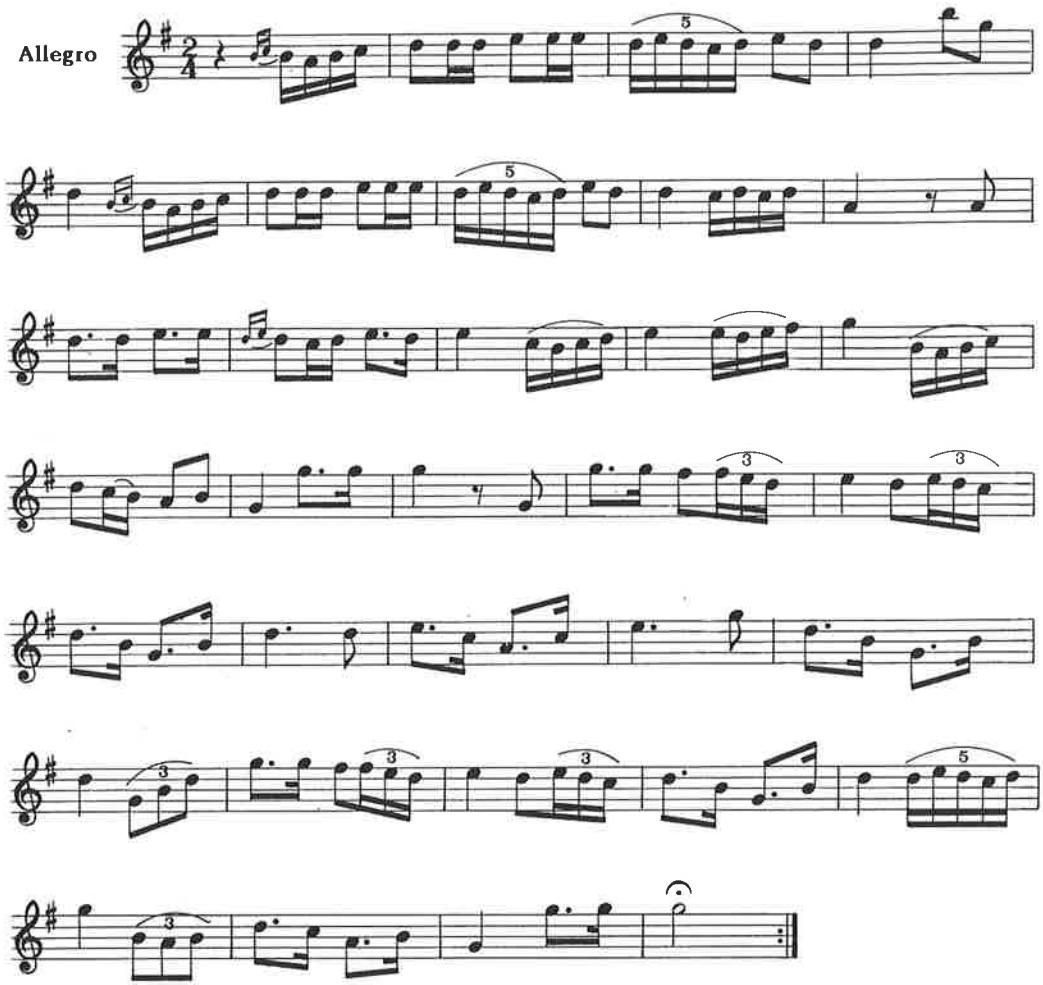
VALS (Δ2)

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



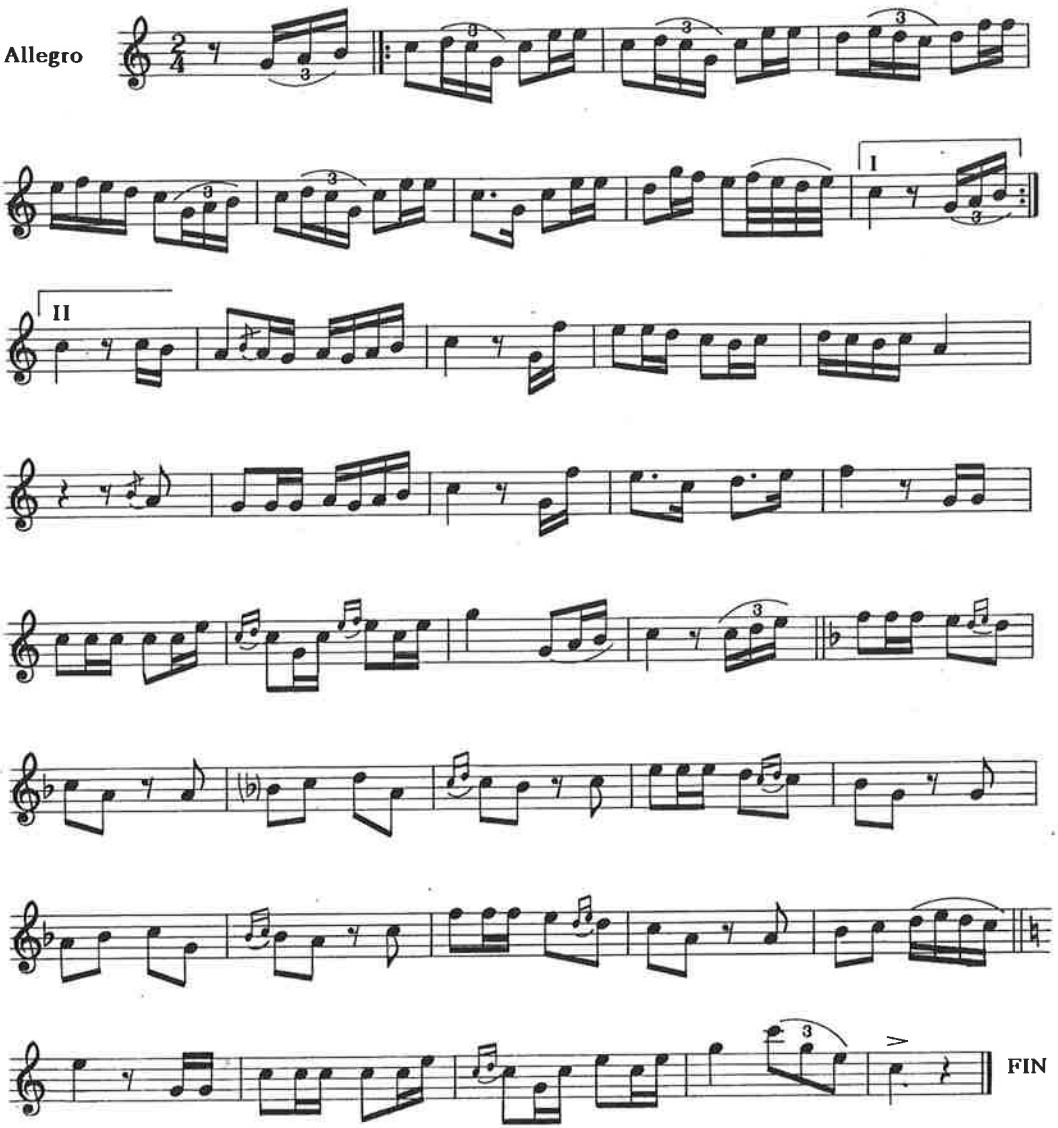
ANUNCIO DE FIESTA (Δ5)

Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



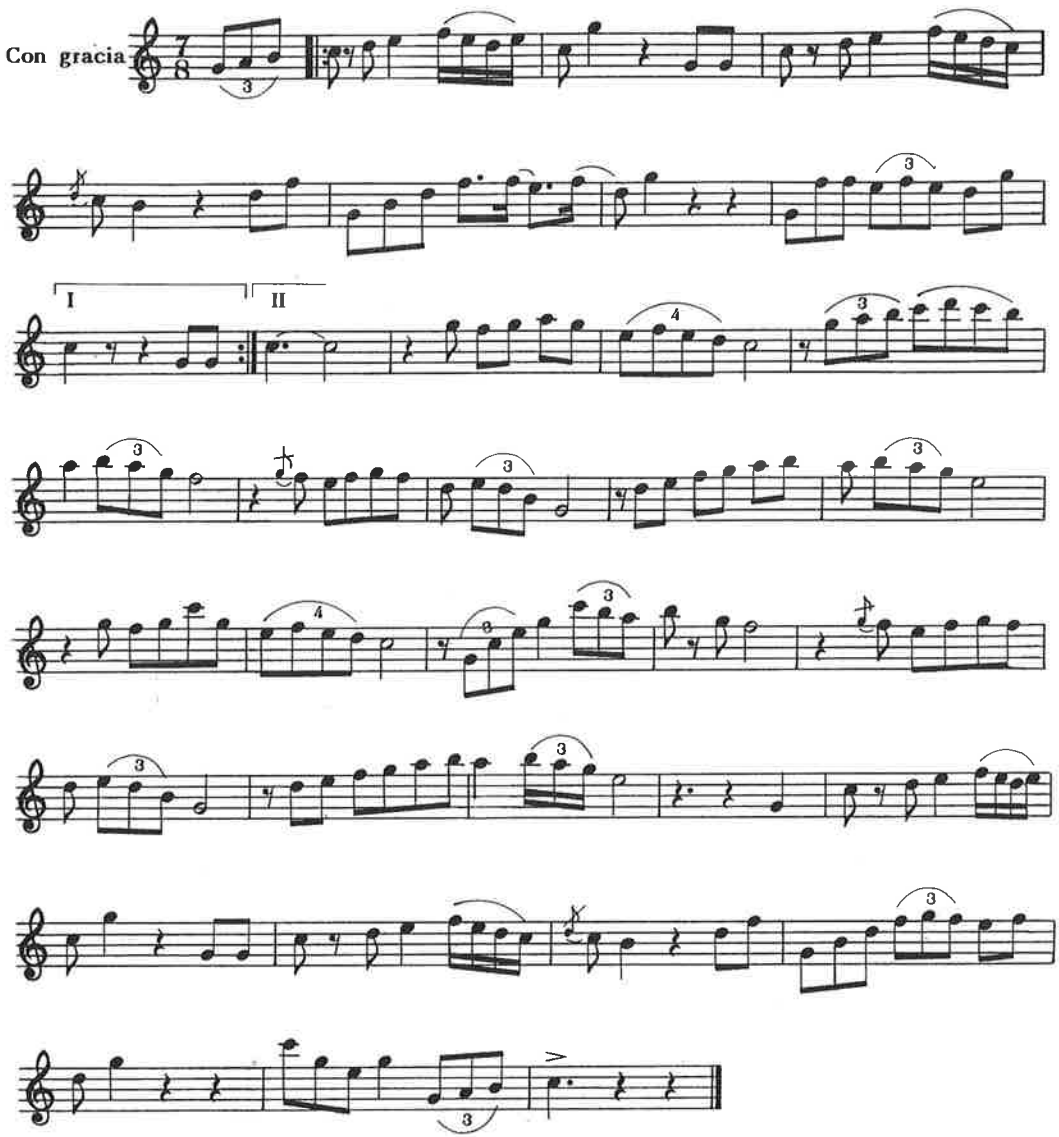
DIANA (Δ5)

Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción, B. Coscollar.



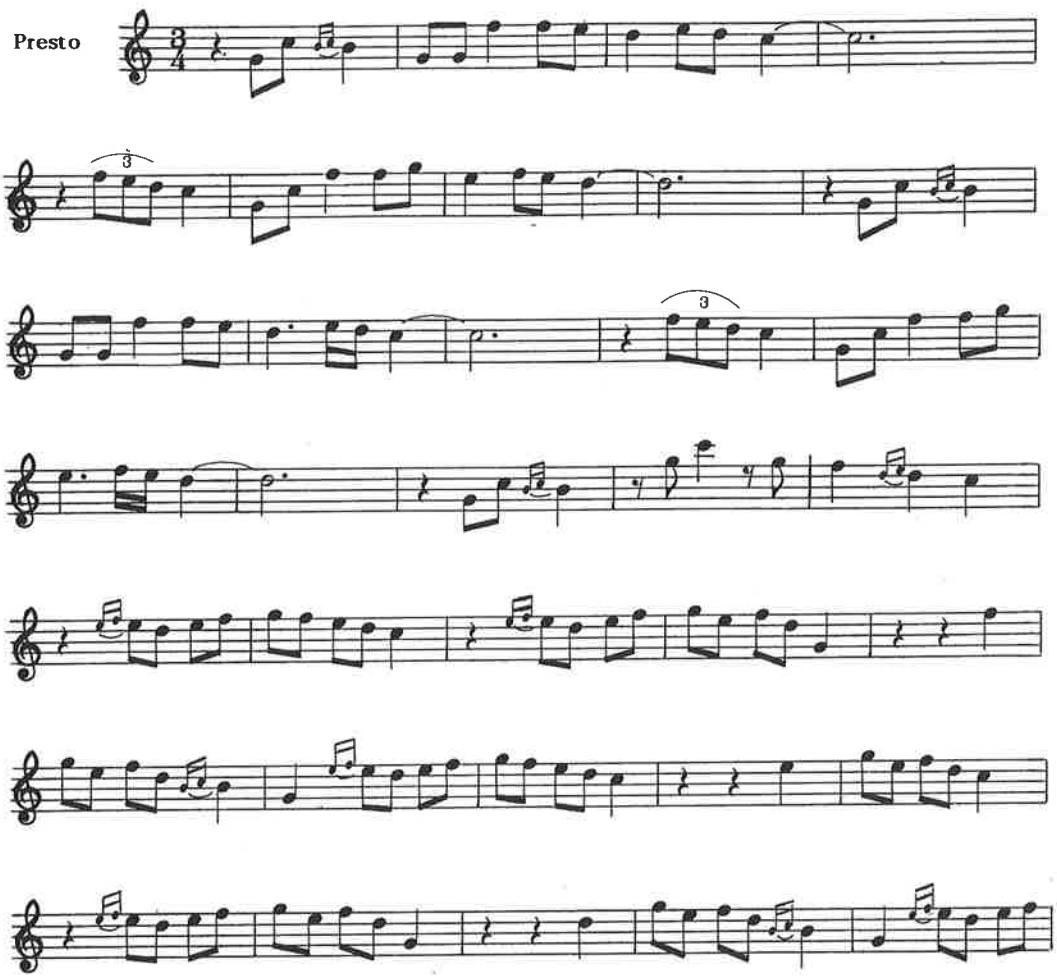
HABANERA DE *EL TIESO* (Δ5)

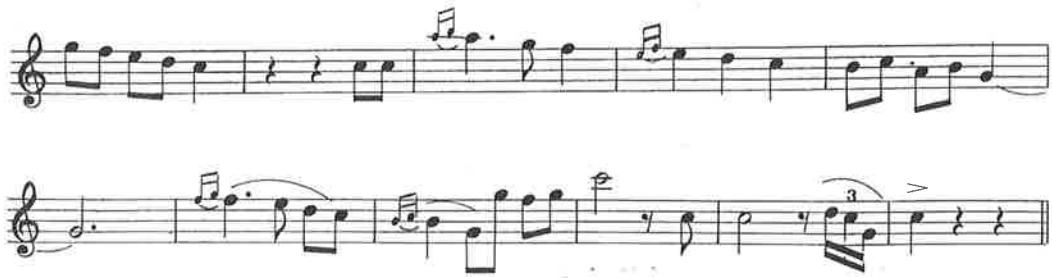
Repertorio Julián y Joaquín Andolz, *tío Tieso*, Camilo Ronzano, Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



JOTA DE LA DULZAINA (Δ5)

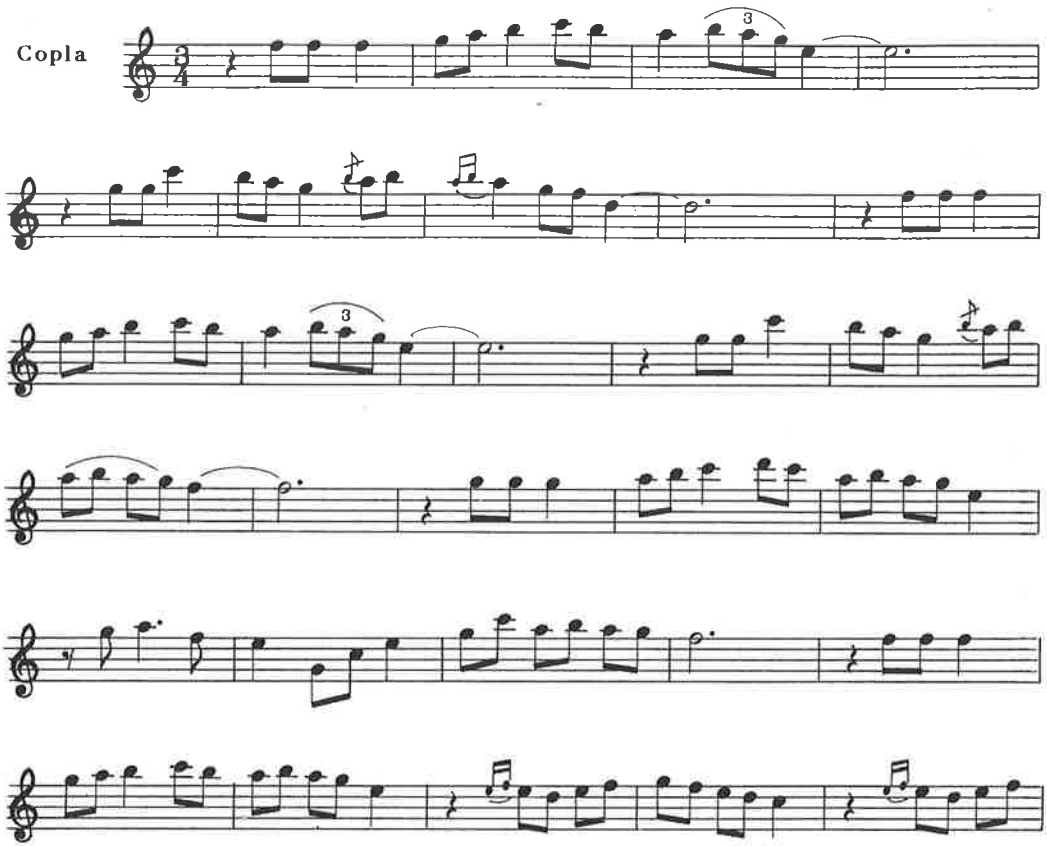
Repertorio José Sancho, *tío Bartolo*, y Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

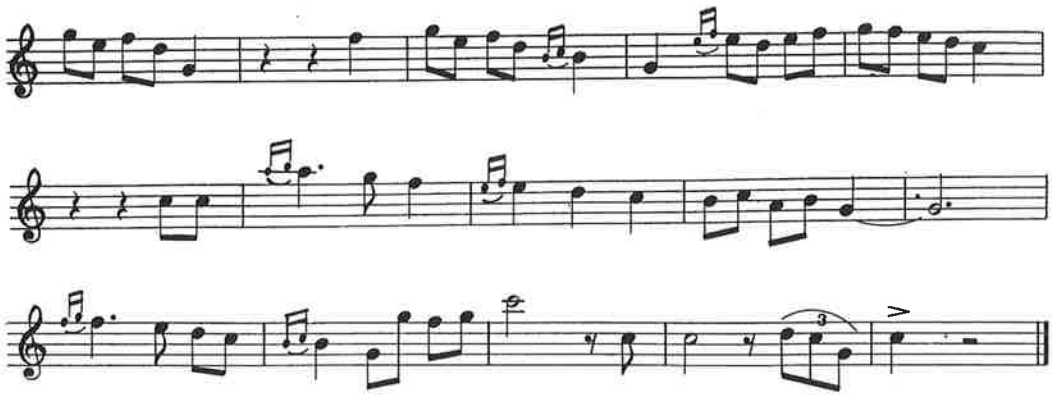




Tambor

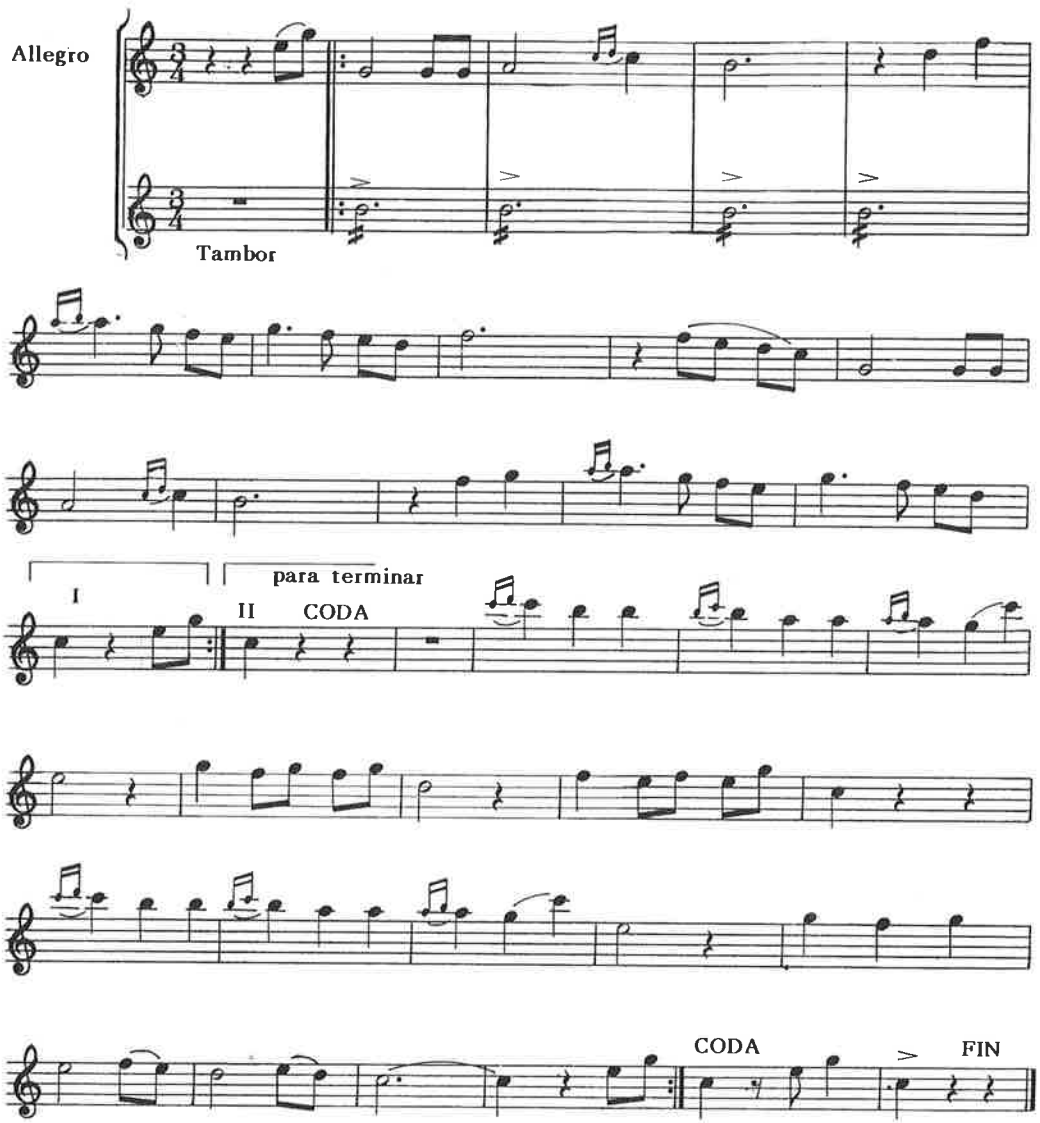
Copla





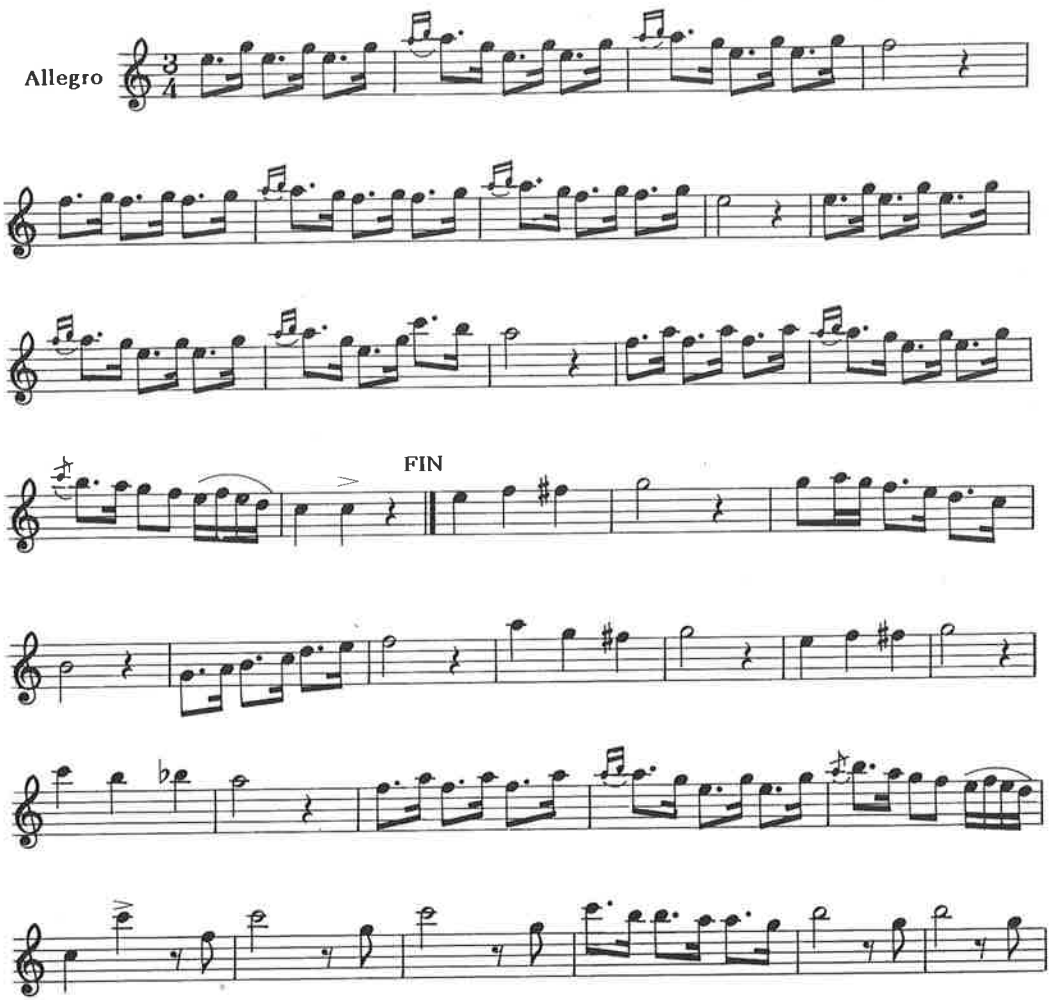
LA LLEGA (Δ4)

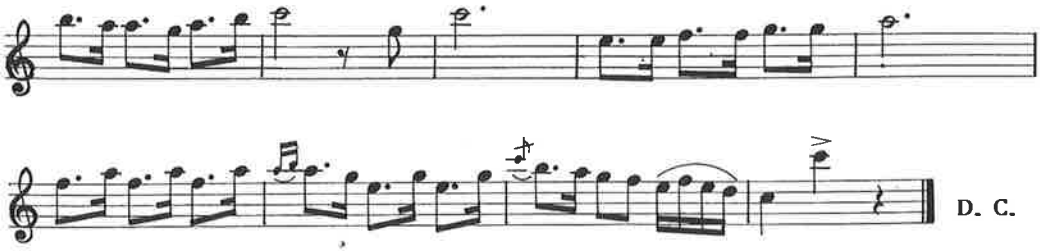
Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



MAZURCA (Δ4)

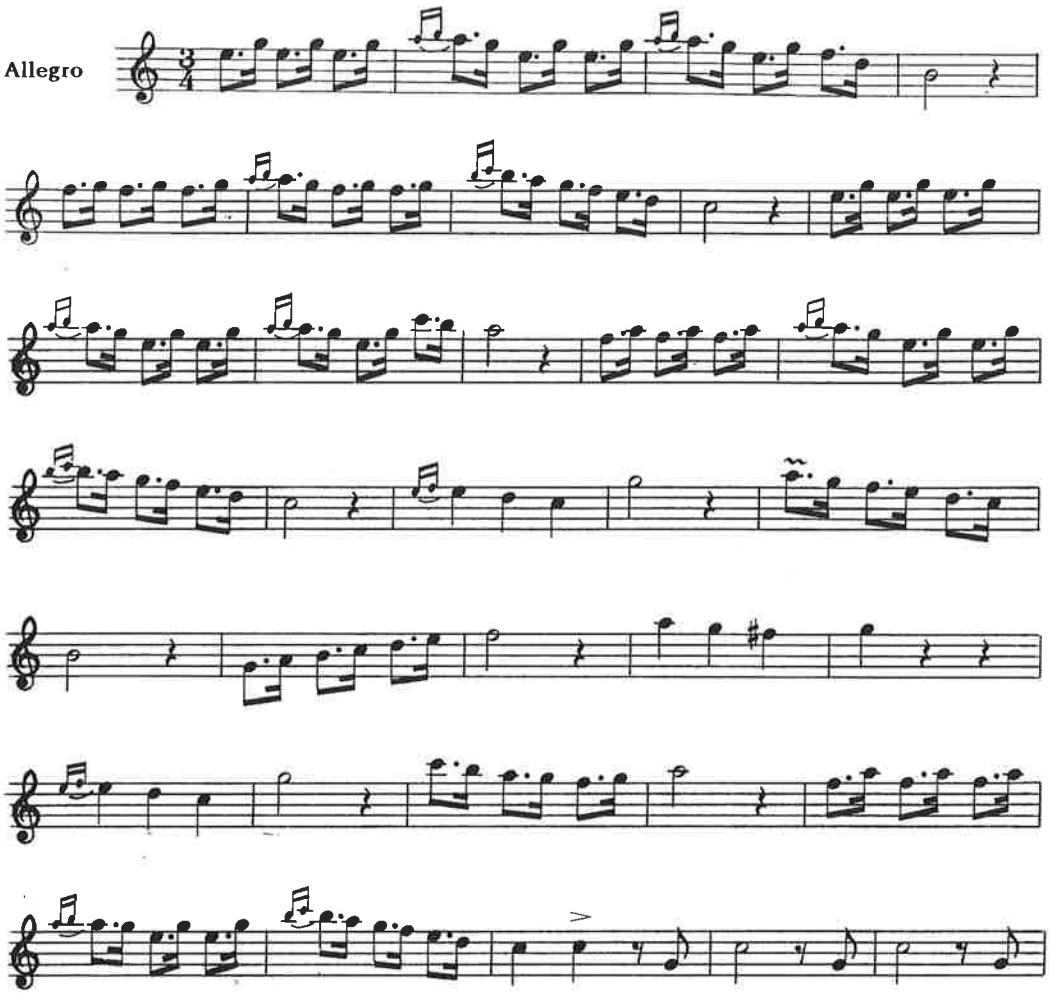
Repertorio José Sancho, *tío Bartolo*, y Camilo Ronzano.
Versión recogida de Juan Francisco Millán, *Clarí*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

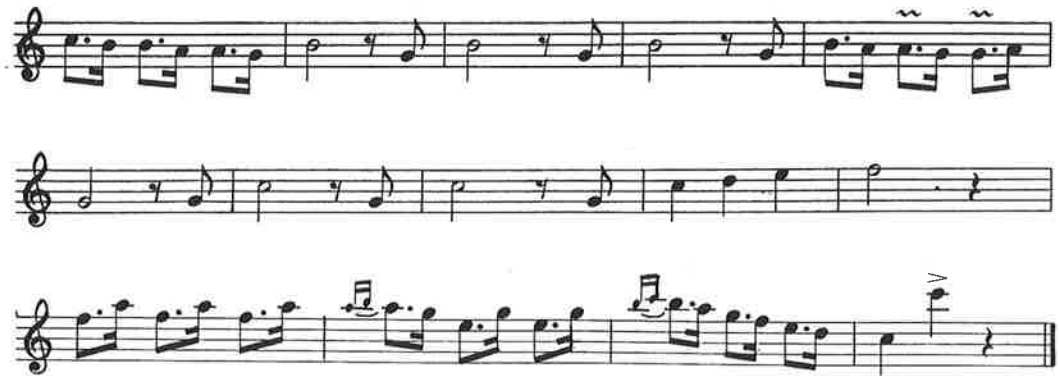



D. C.

MAZURCA I (Δ4)

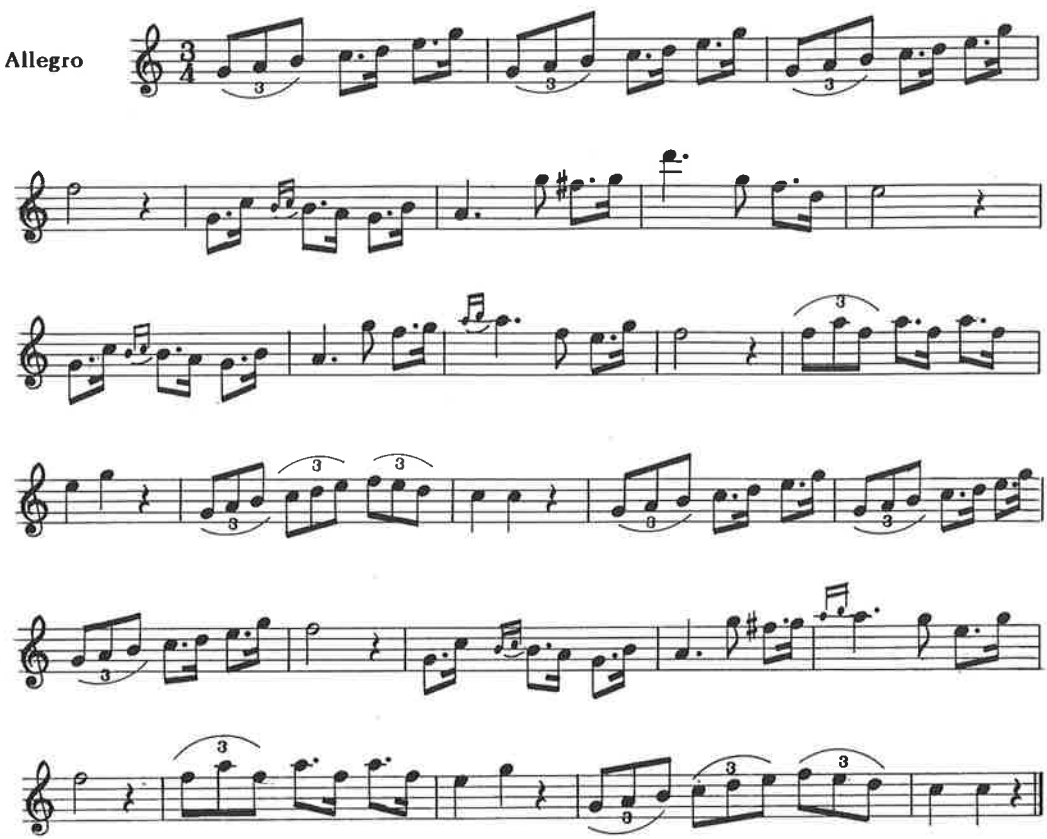
Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.





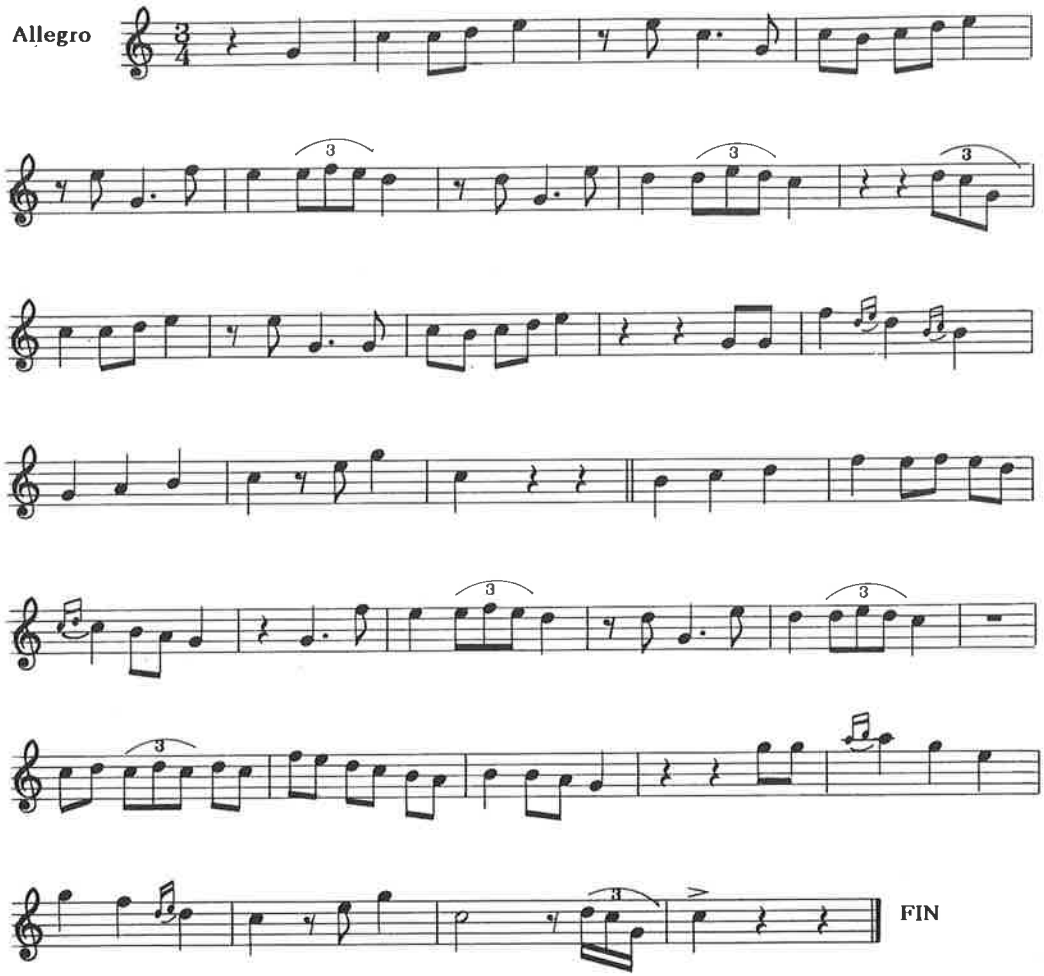
MAZURCA II (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



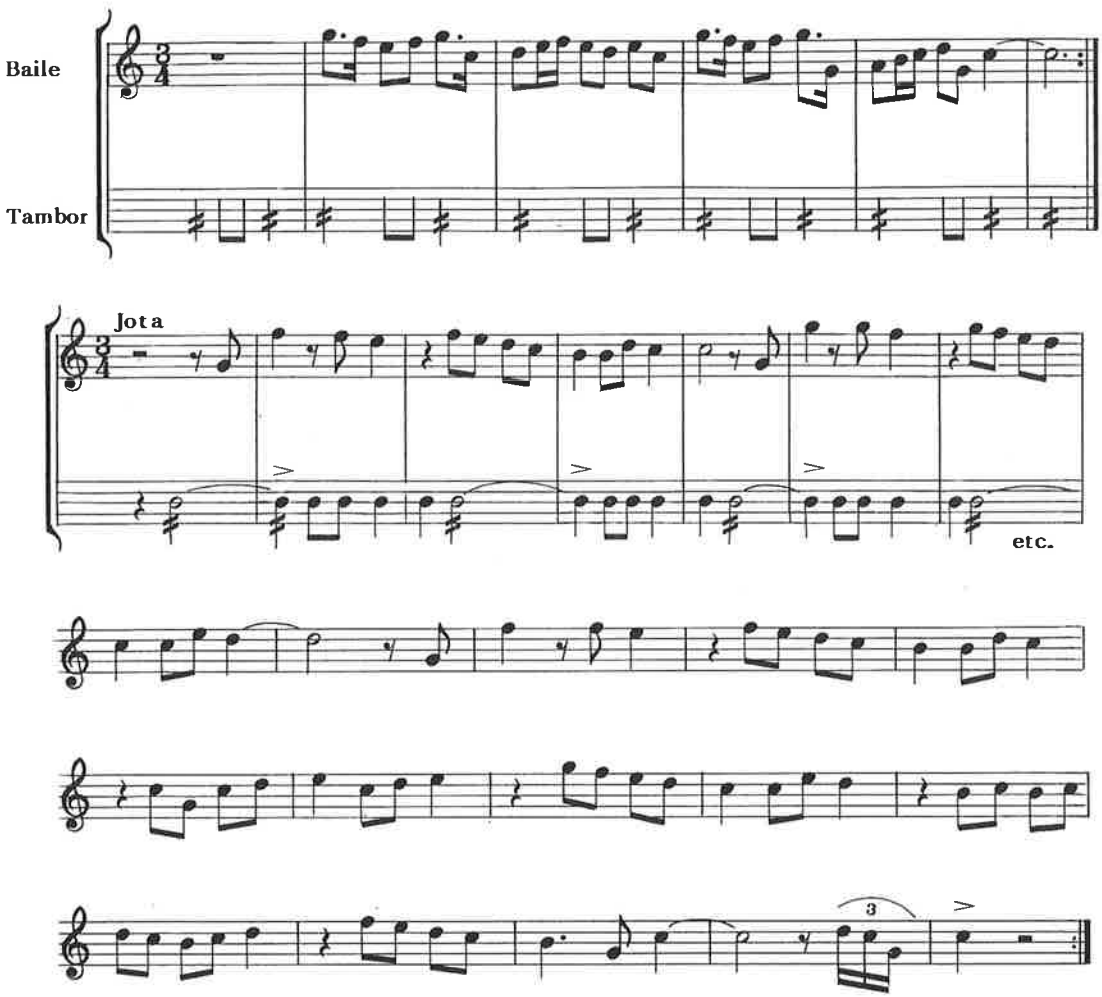
PASACALLES DE *LA LLEGA* (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

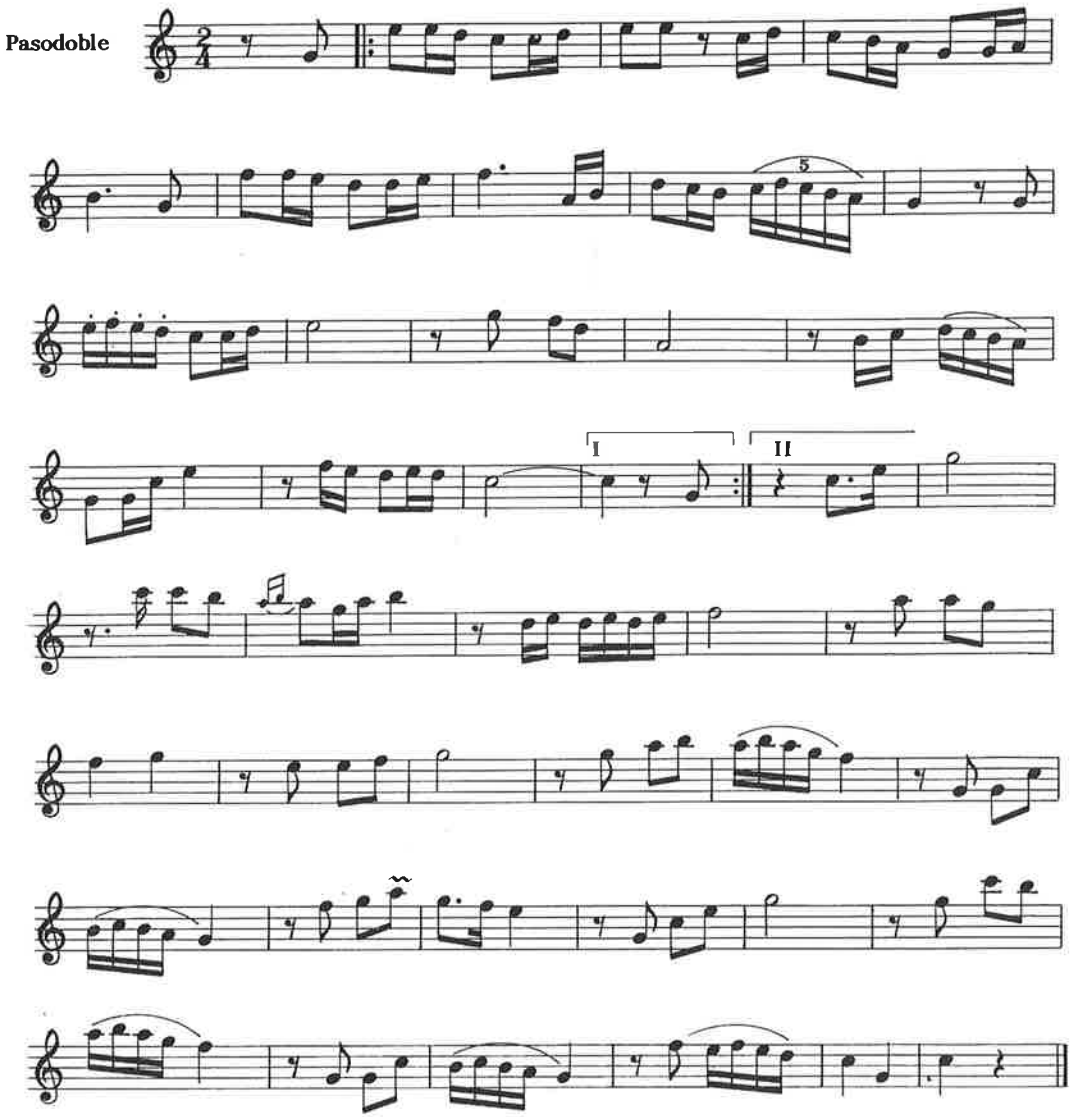


EL REINAU DE VILLARLUENGO (Δ4)

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

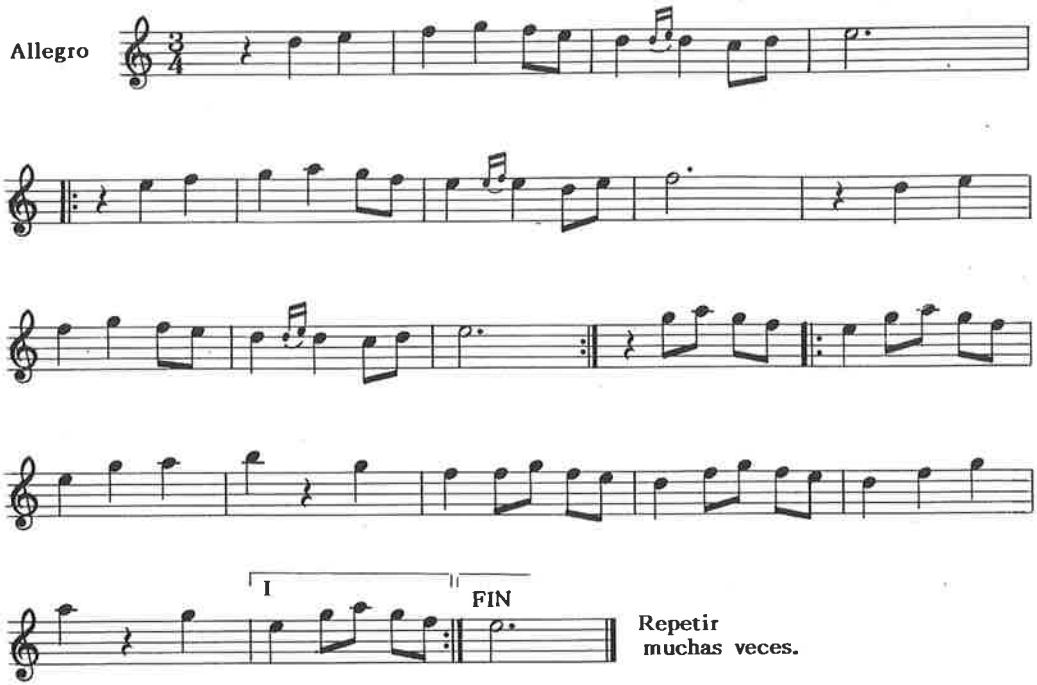


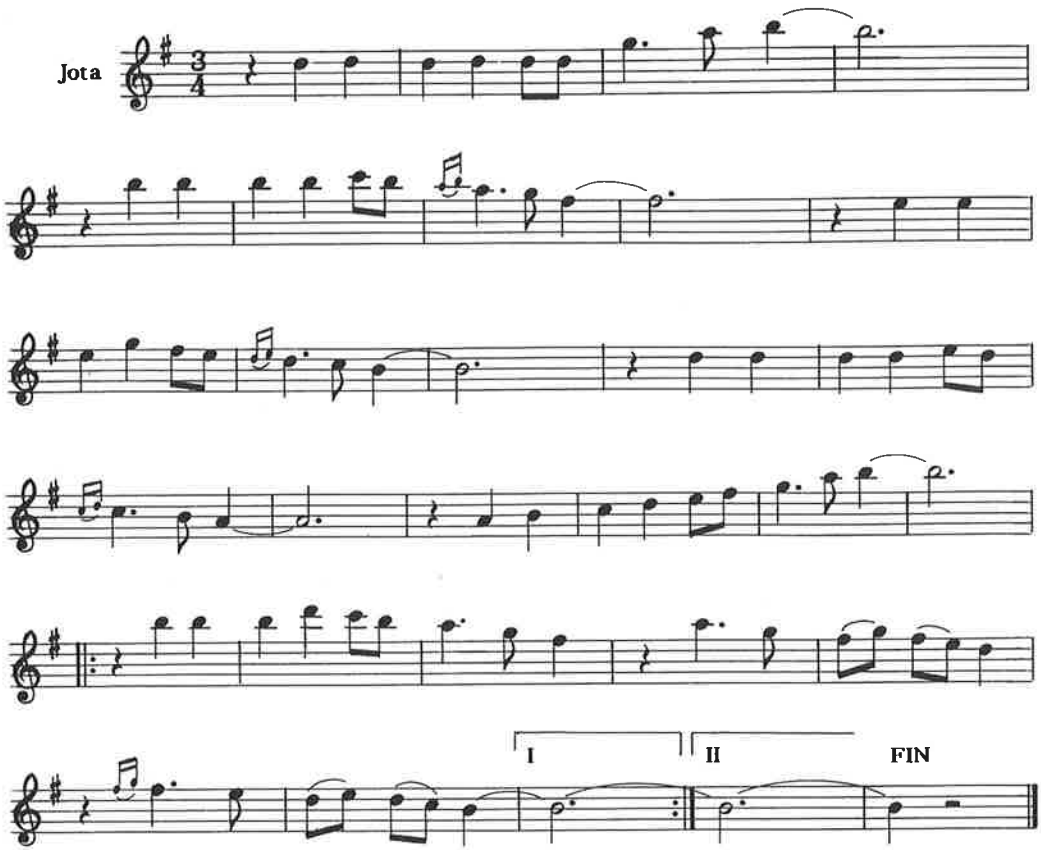
Pasodoble



EL *ROLDE* y la JOTA FINAL, de Mirambel (Δ2)

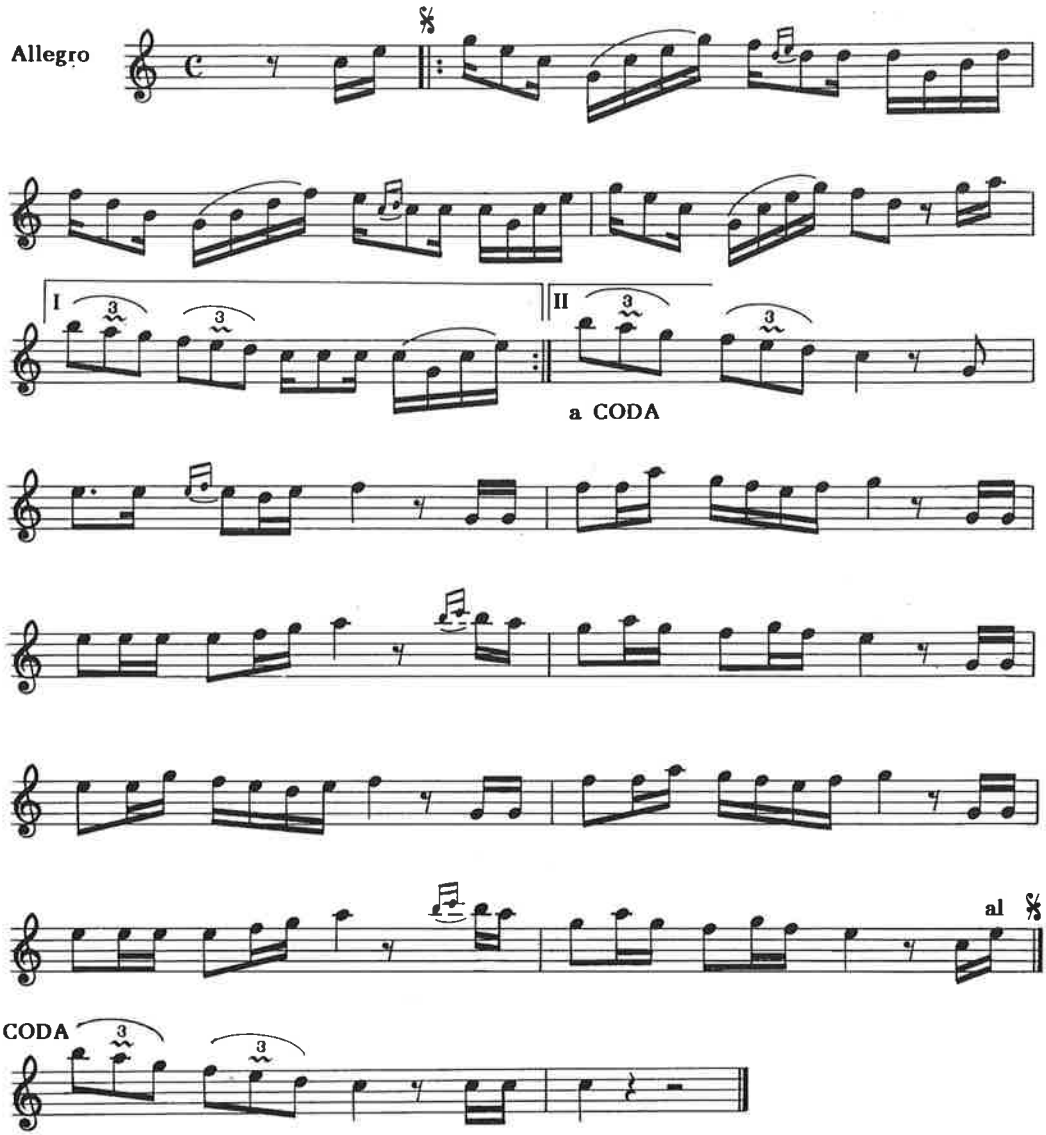
Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.




Jota
I
II
FIN

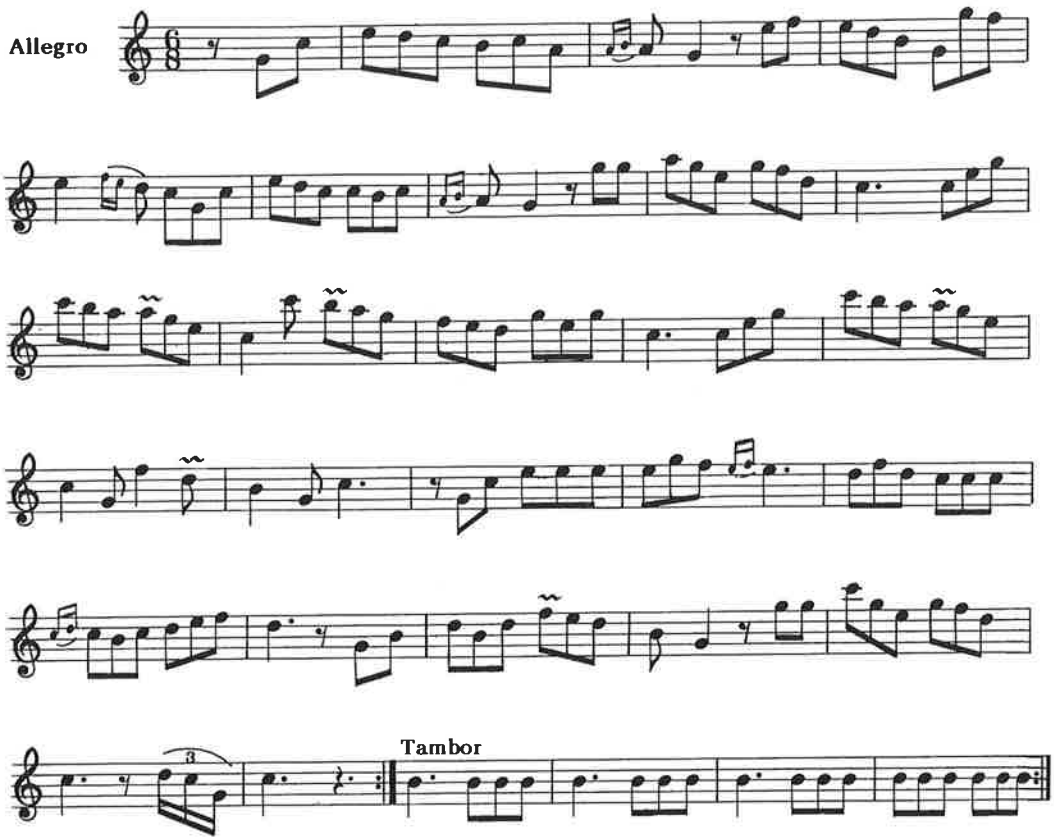
RUMBA (Δ4)

Repertorio Camilo Ronzano.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



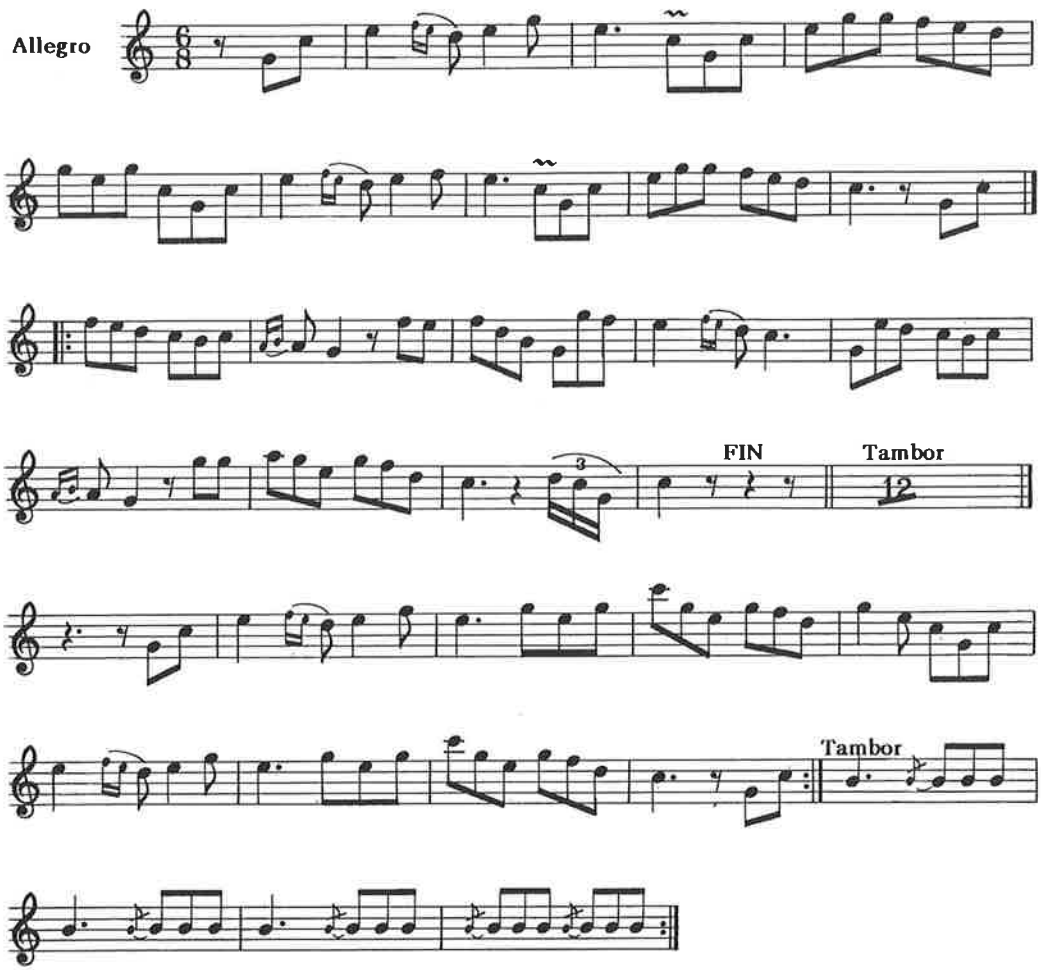
TOQUE DE CABALLERÍAS I, Sanantonada (Δ3)

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



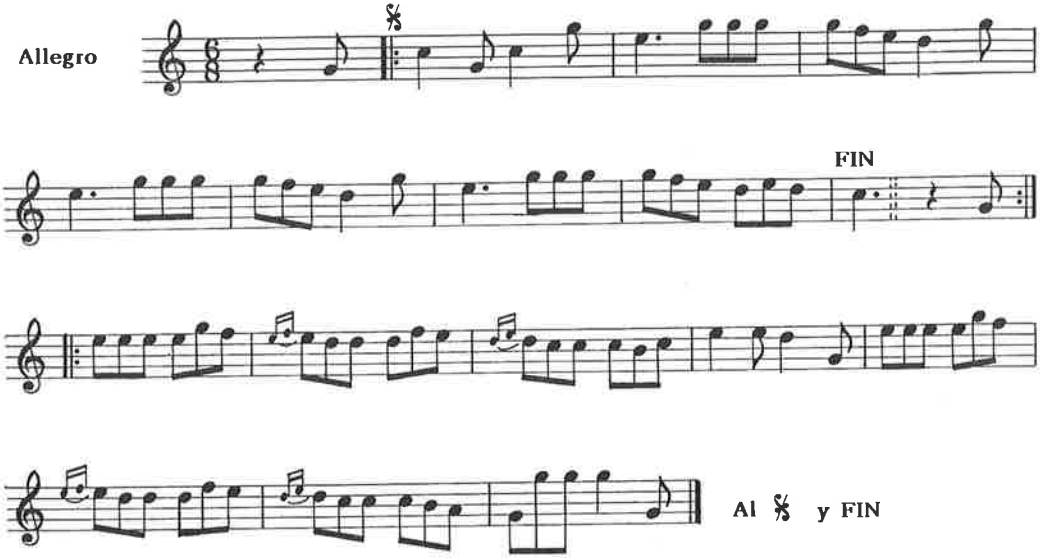
TOQUE DE CABALLERÍAS II, Sanantonada (Δ3)

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



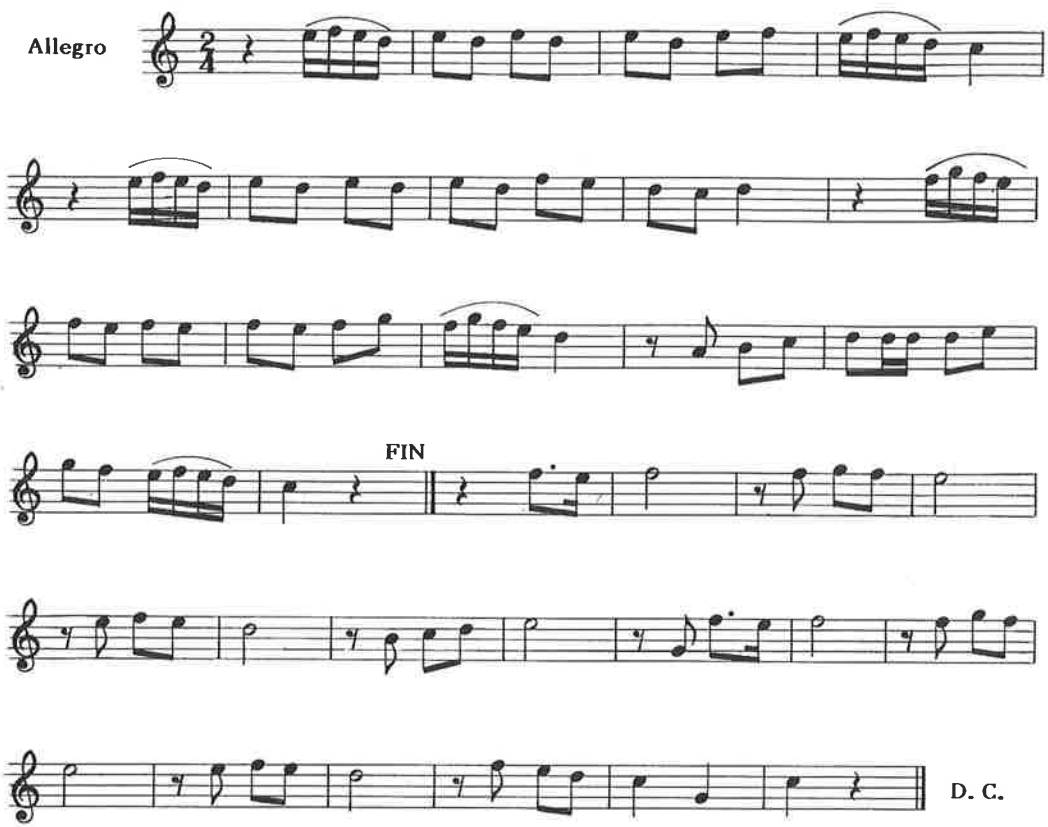
ENCAMISADA DE SANTOLEA (Δ2)

Repertorio J. Sorribes, *Conesa*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



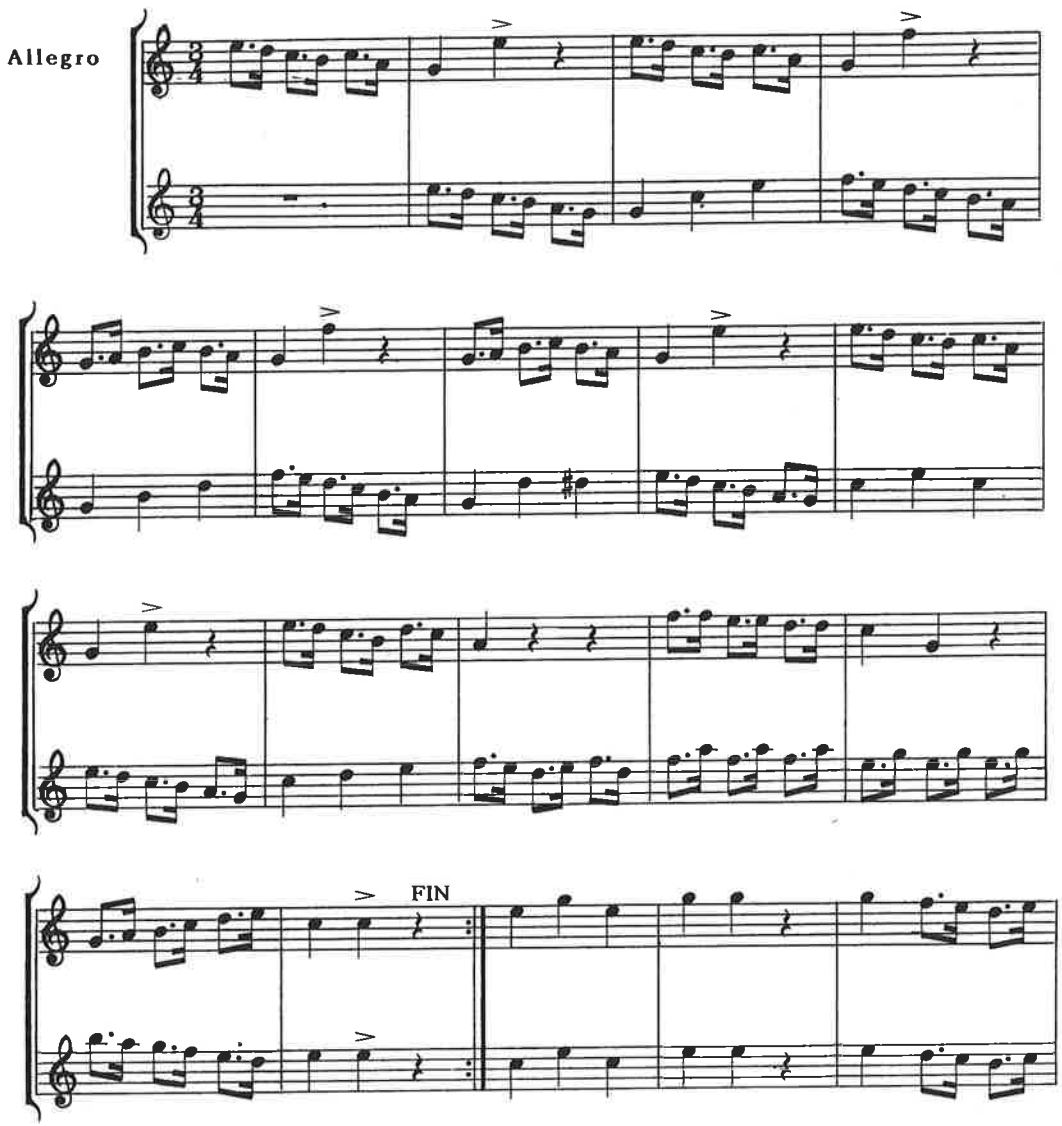
PASODOBLE (Δ2)

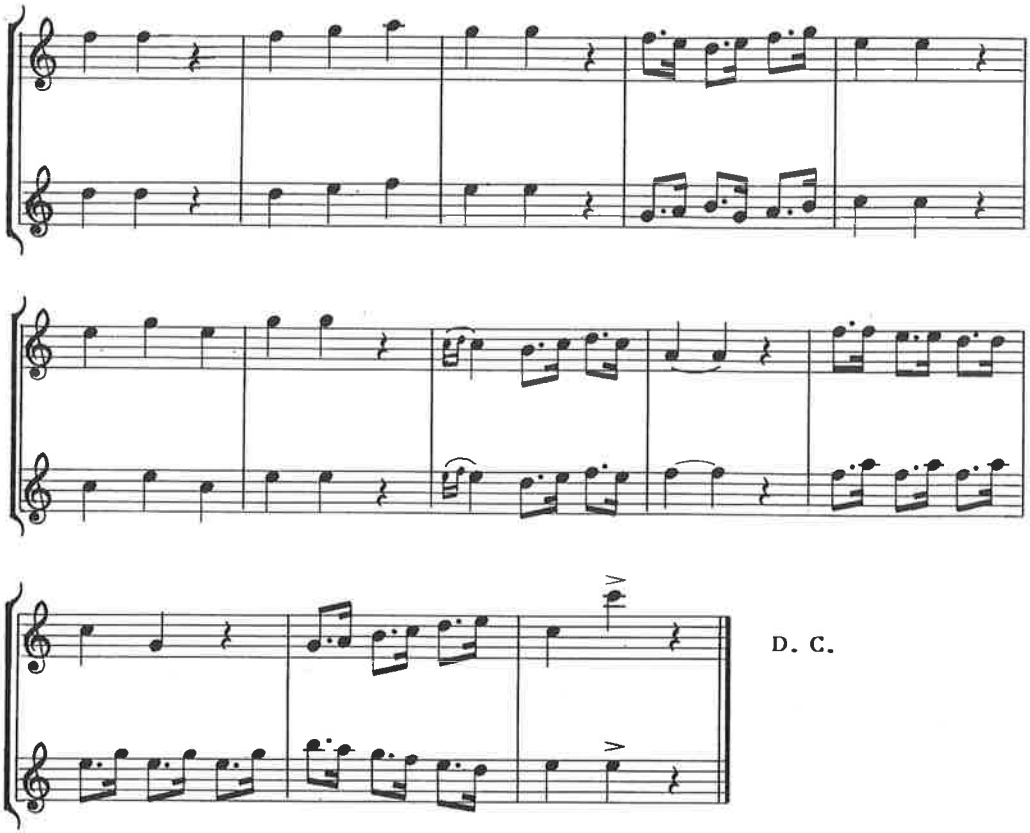
Repertorio José Sorribes, *Conesa*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



POLCA (Δ3)

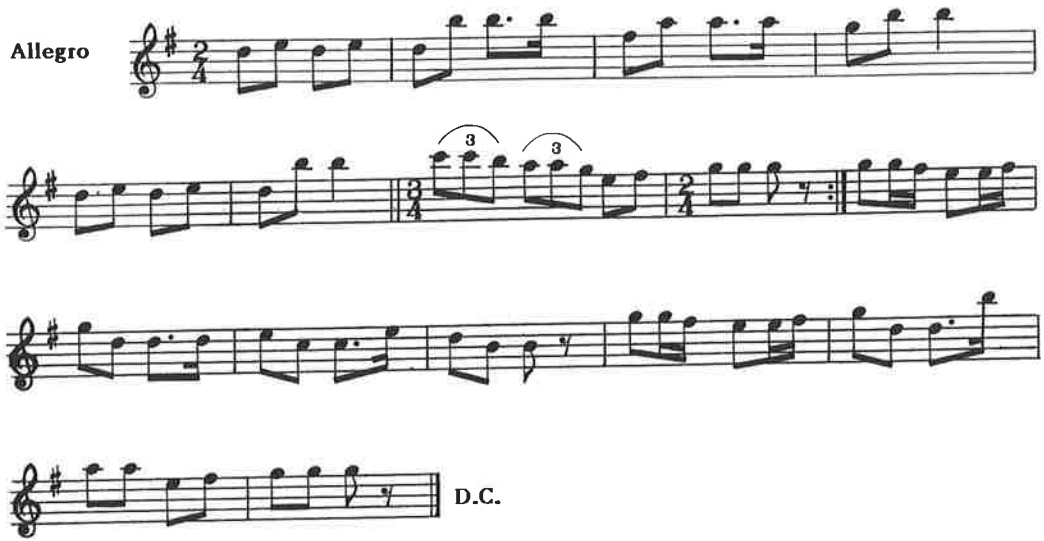
Repertorio José Sancho, *tío Bartolo*, Camilo Ronzano y José Sorribes, *Conesa*.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.




D. C.

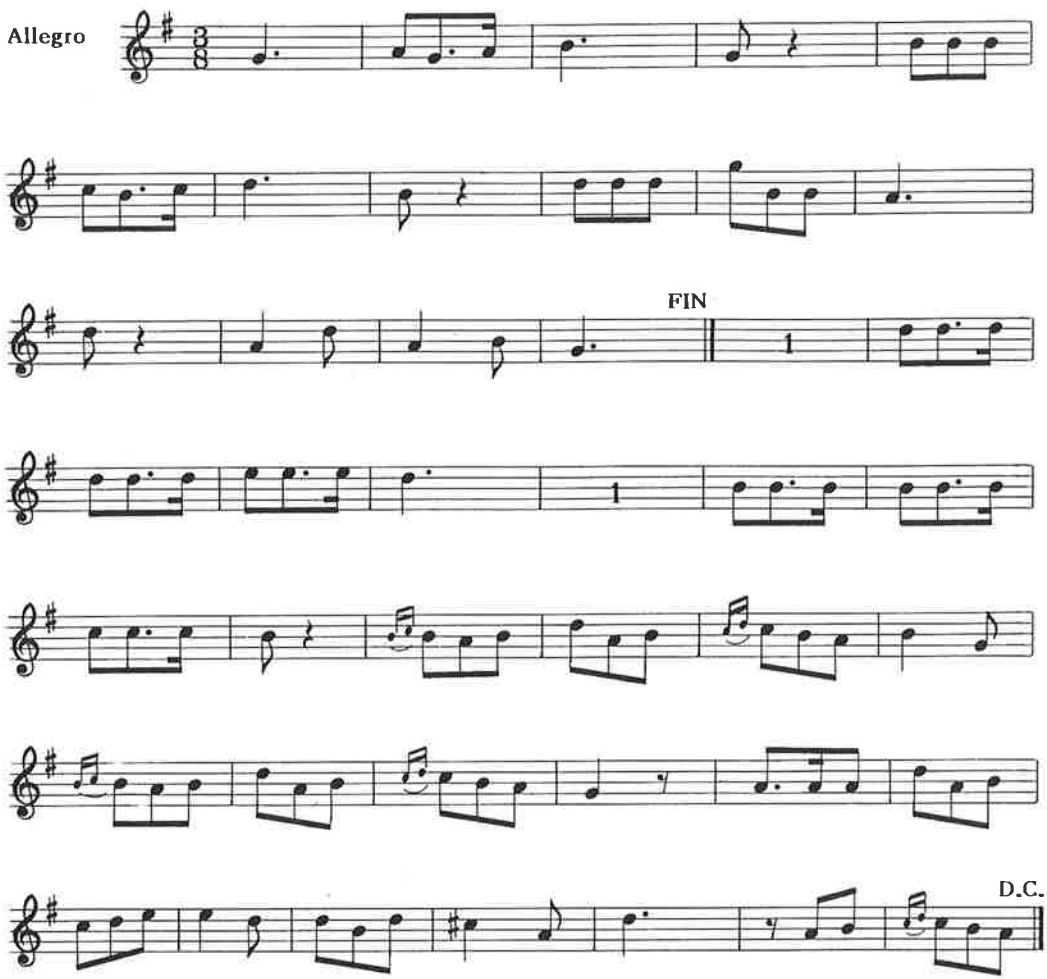
ANTIGUA POLCA DE LAS CINTAS, de Graus (Δ2)

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



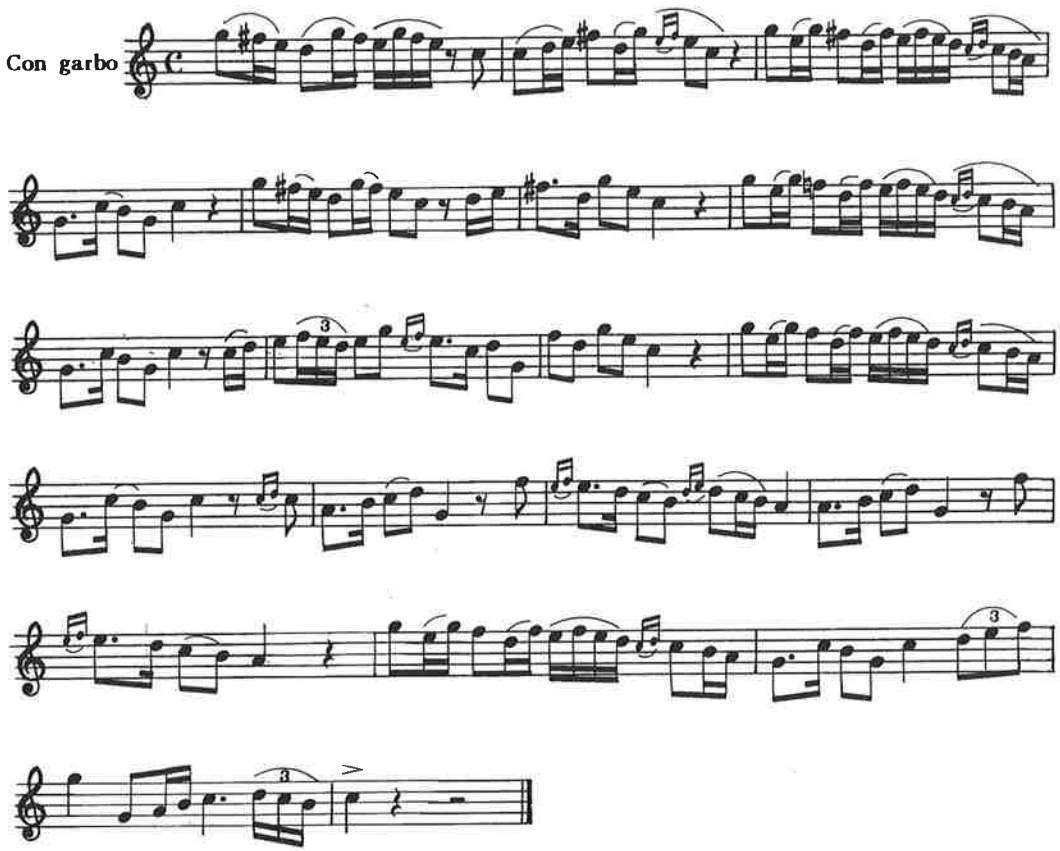
VALS FRANCÉS (Δ2)

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



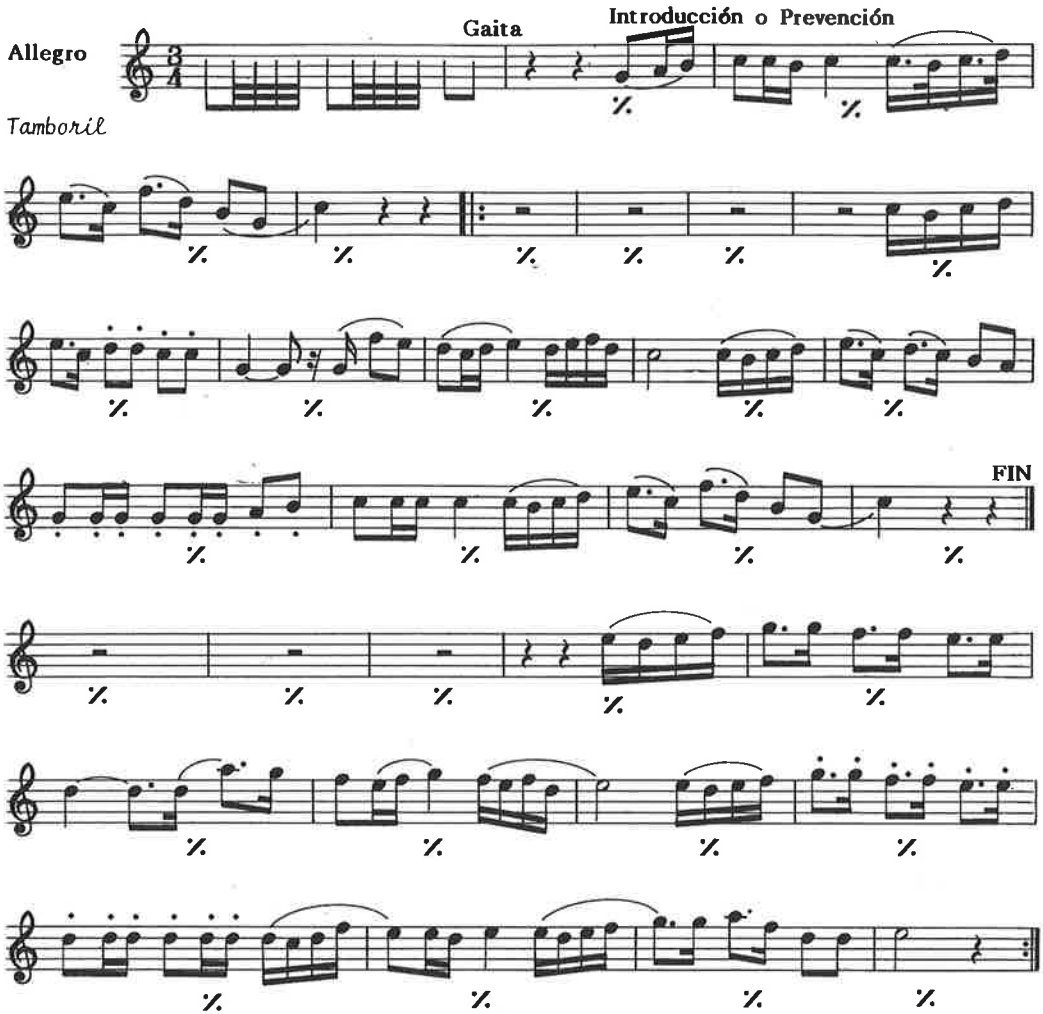
BALL DE POLL (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



BOLERO DE ALCAÑIZ (Δ4)

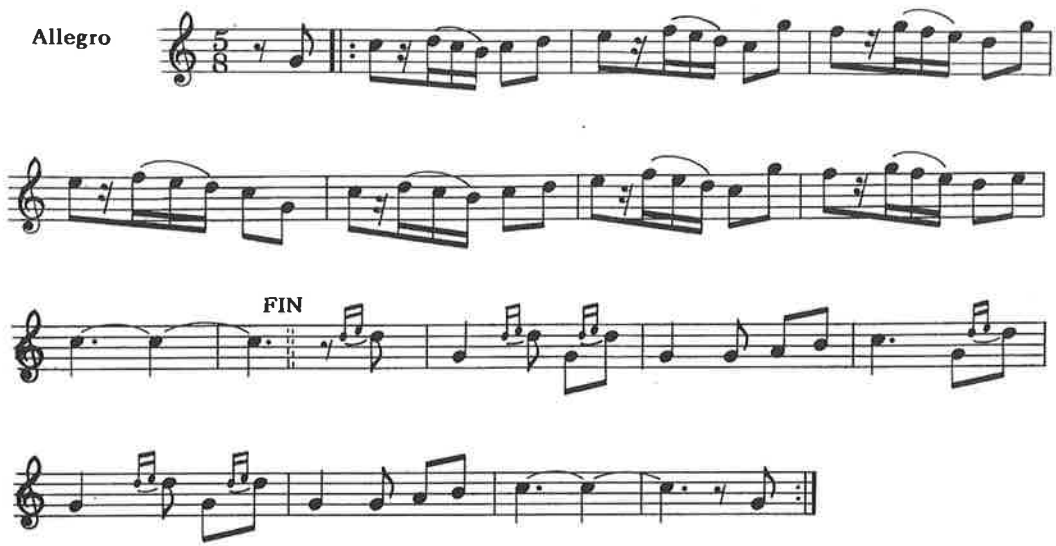
Repertorio Julián y Joaquín Andolz, *tío Tieso*, y Noel Vallés.
Arreglo, B. Coscollar.



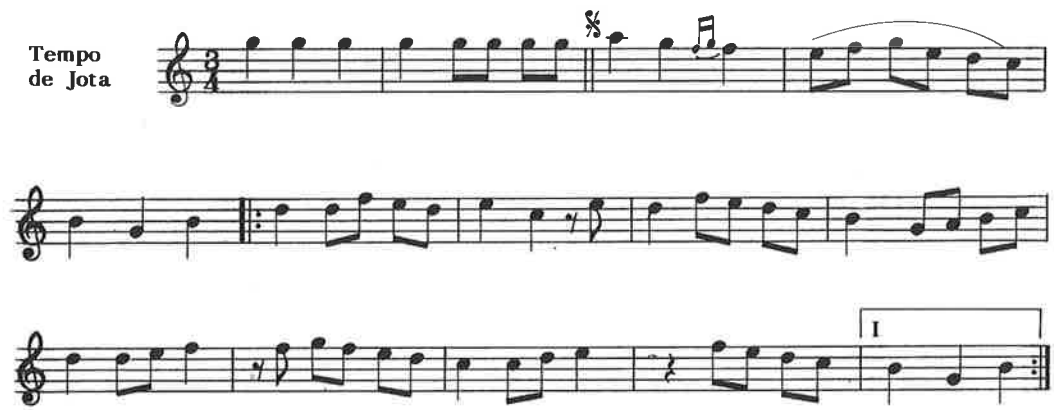
ENCAMISADA DE ESTERCUEL (Δ3)

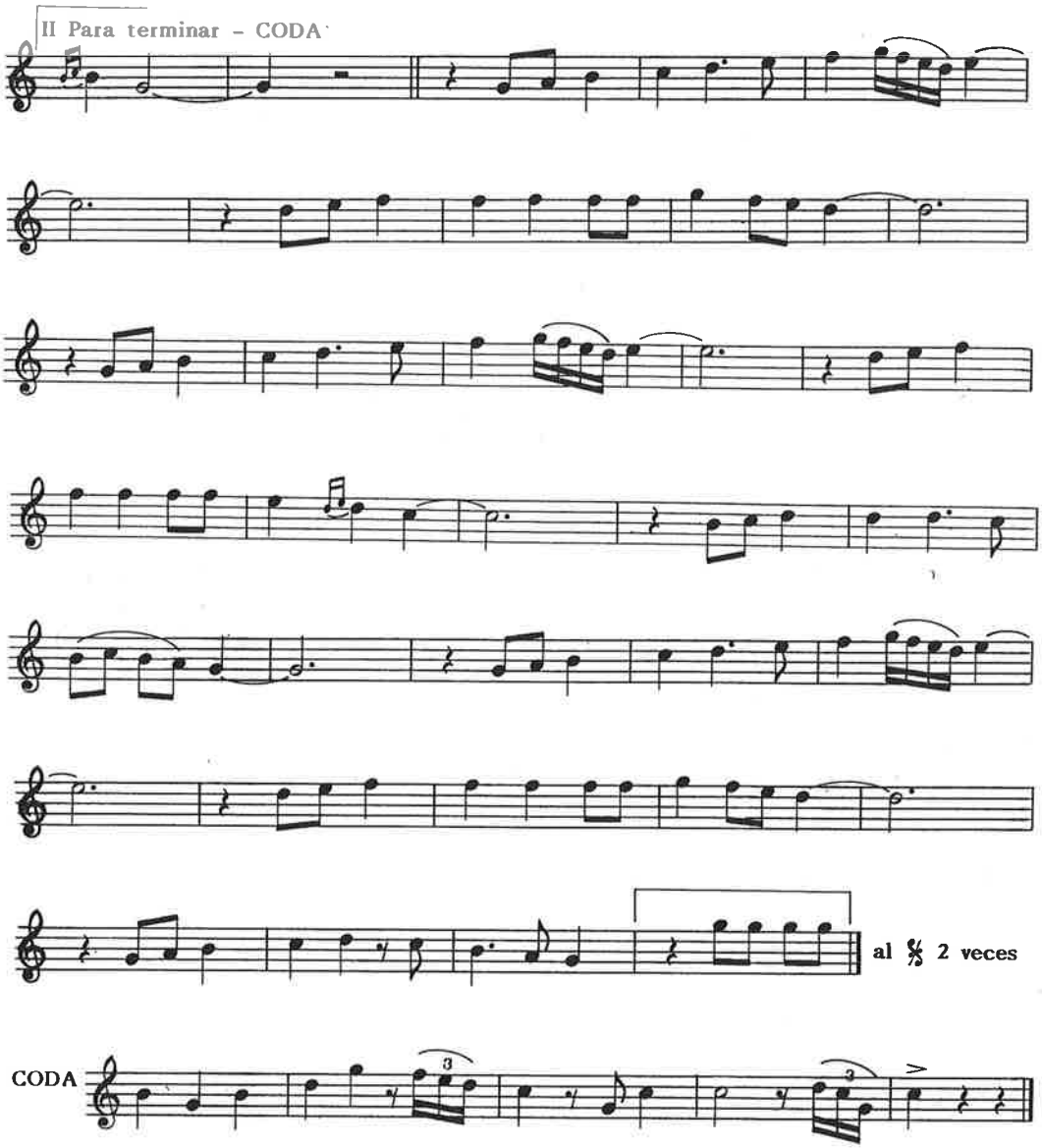
Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.

LA LLEGA

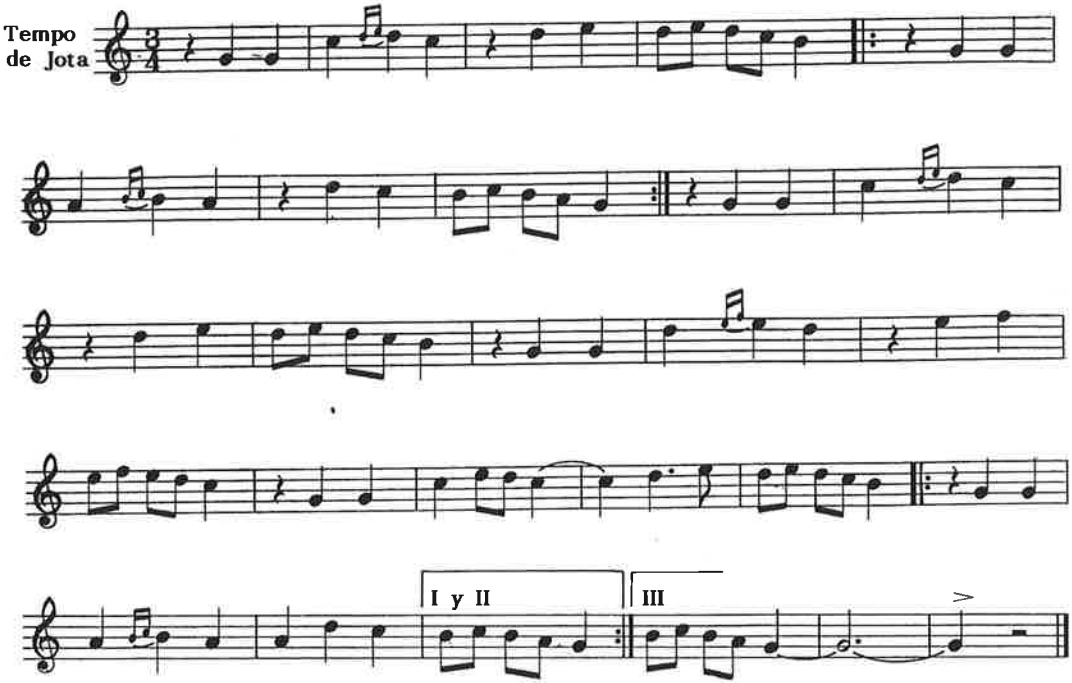


EL REINAU



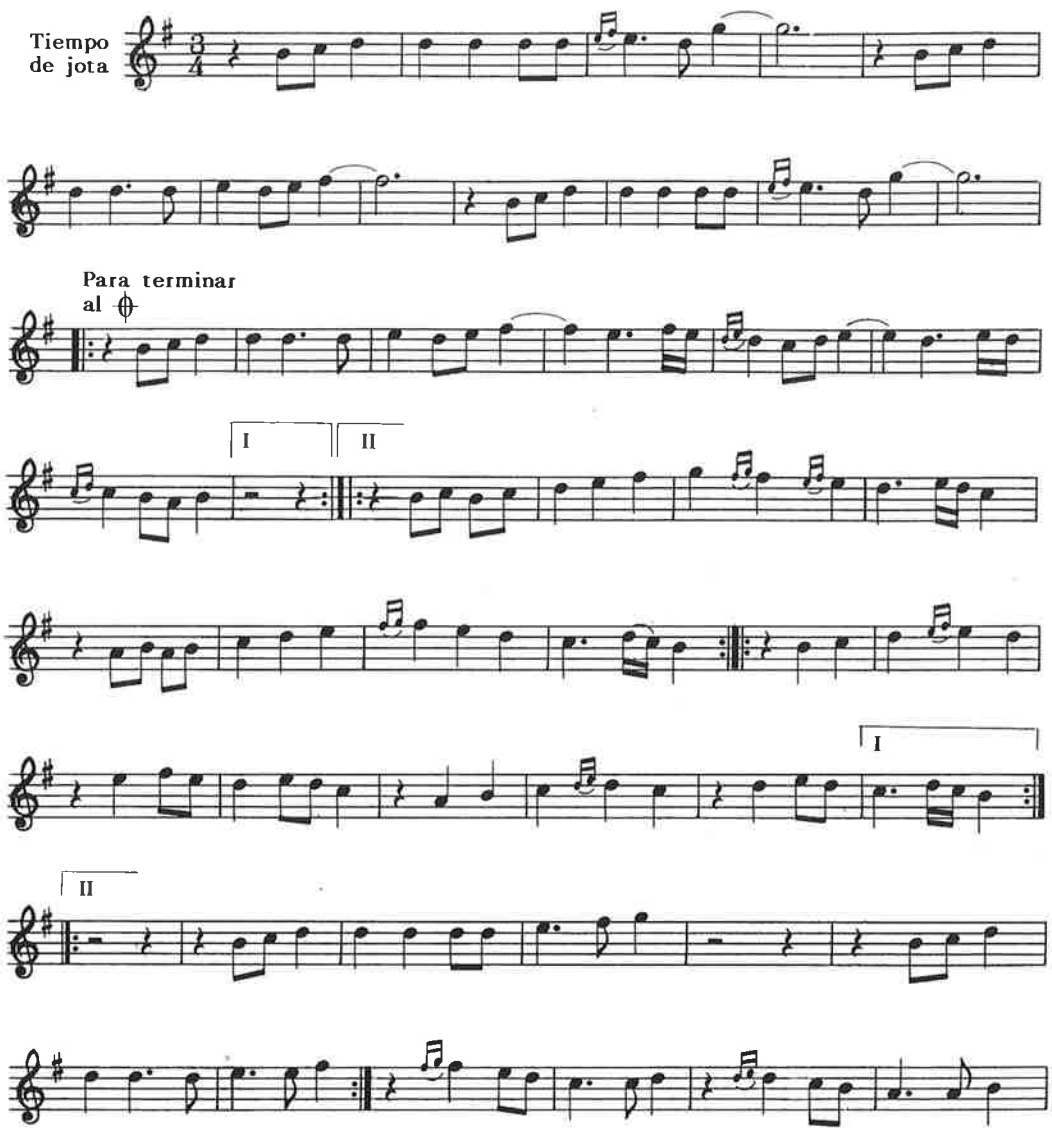

II Para terminar - CODA
al 𝄋 2 veces
CODA

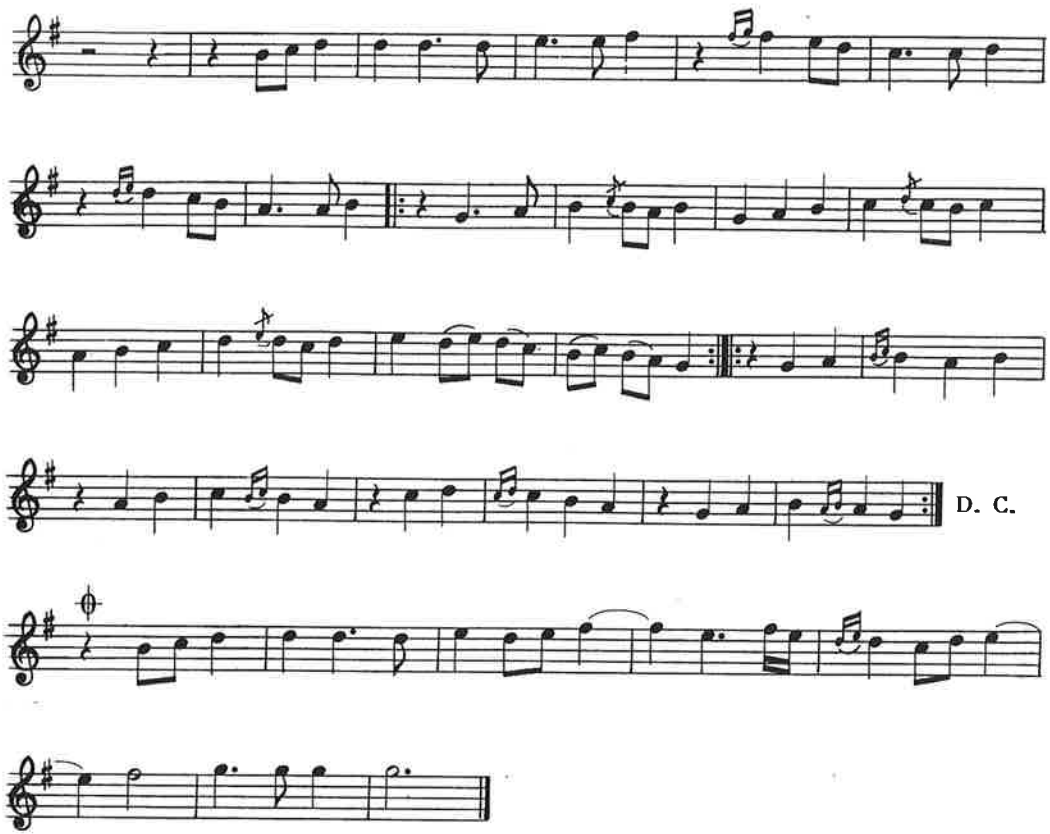
BAILE DE CORONAS



JOTAS (Δ3)

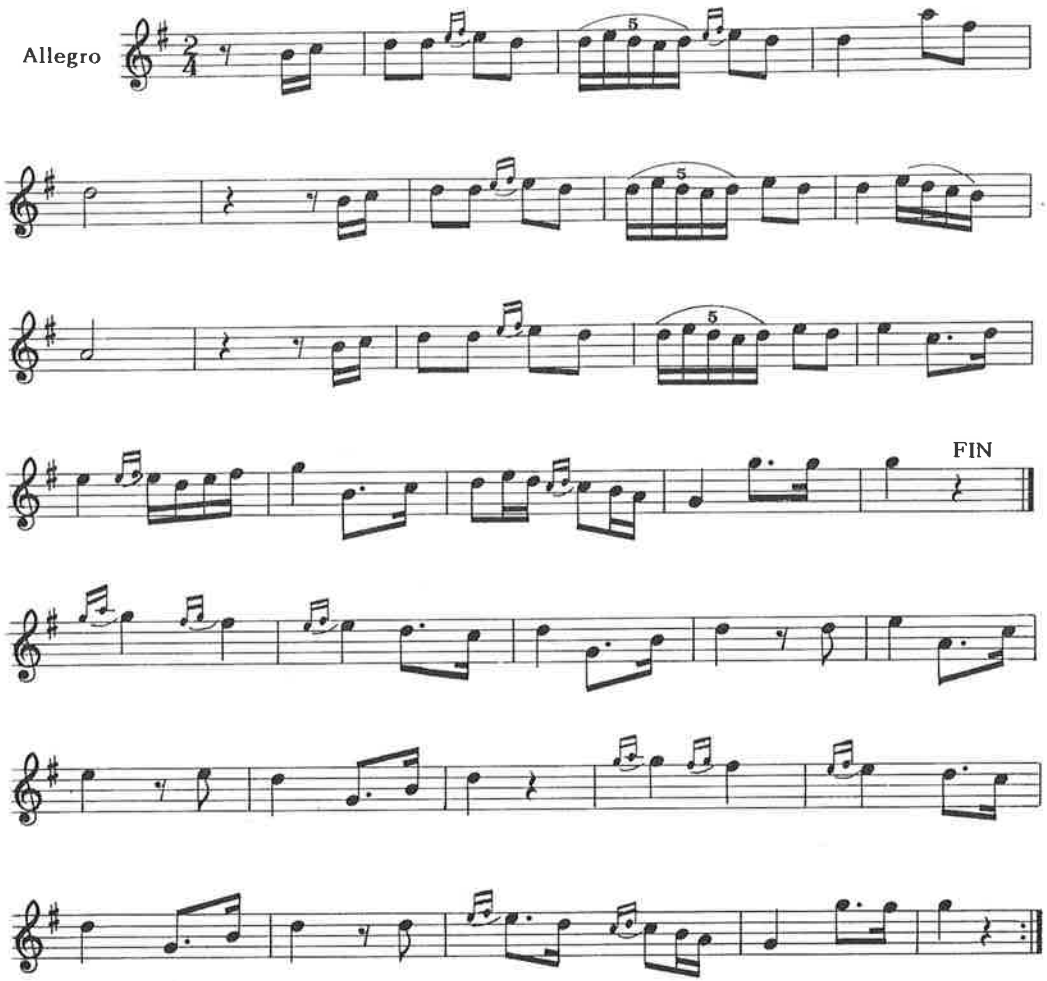
Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.




D. C.

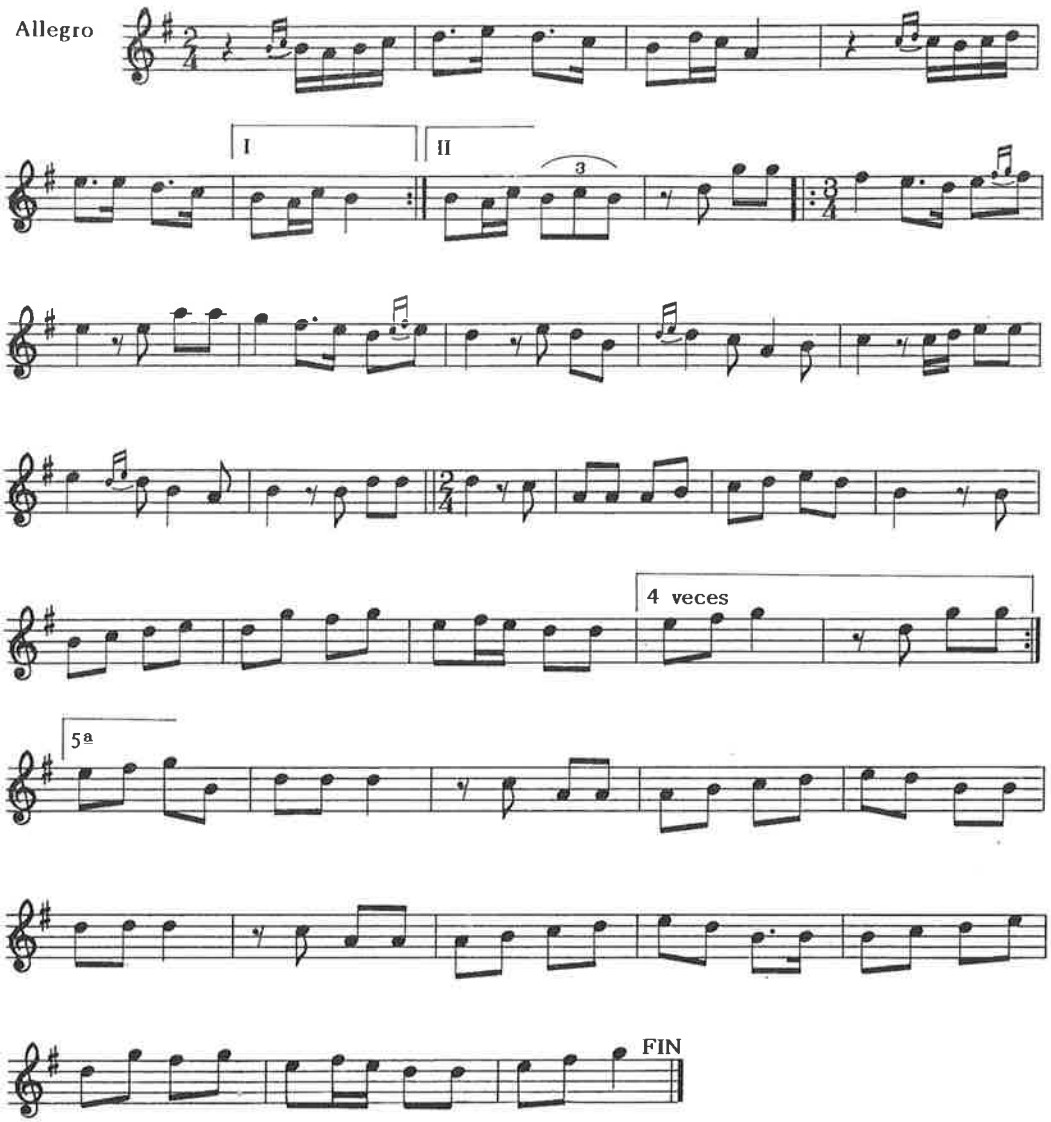
PASACALLES (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



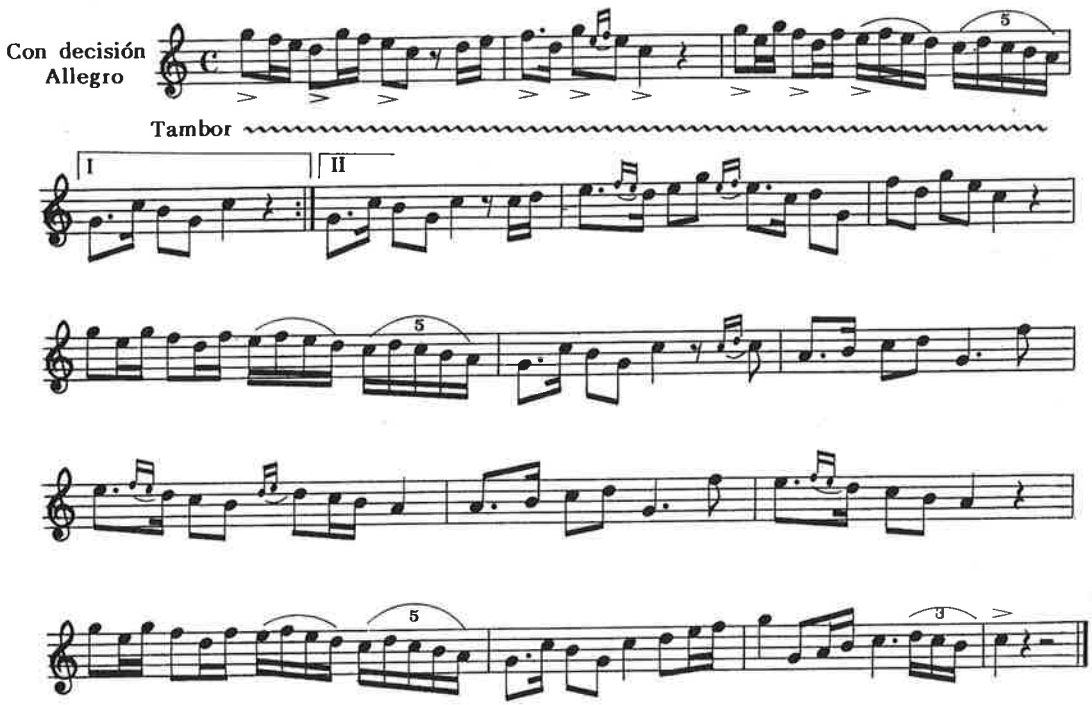
POLINARIO DE FABARA (Δ4)

Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



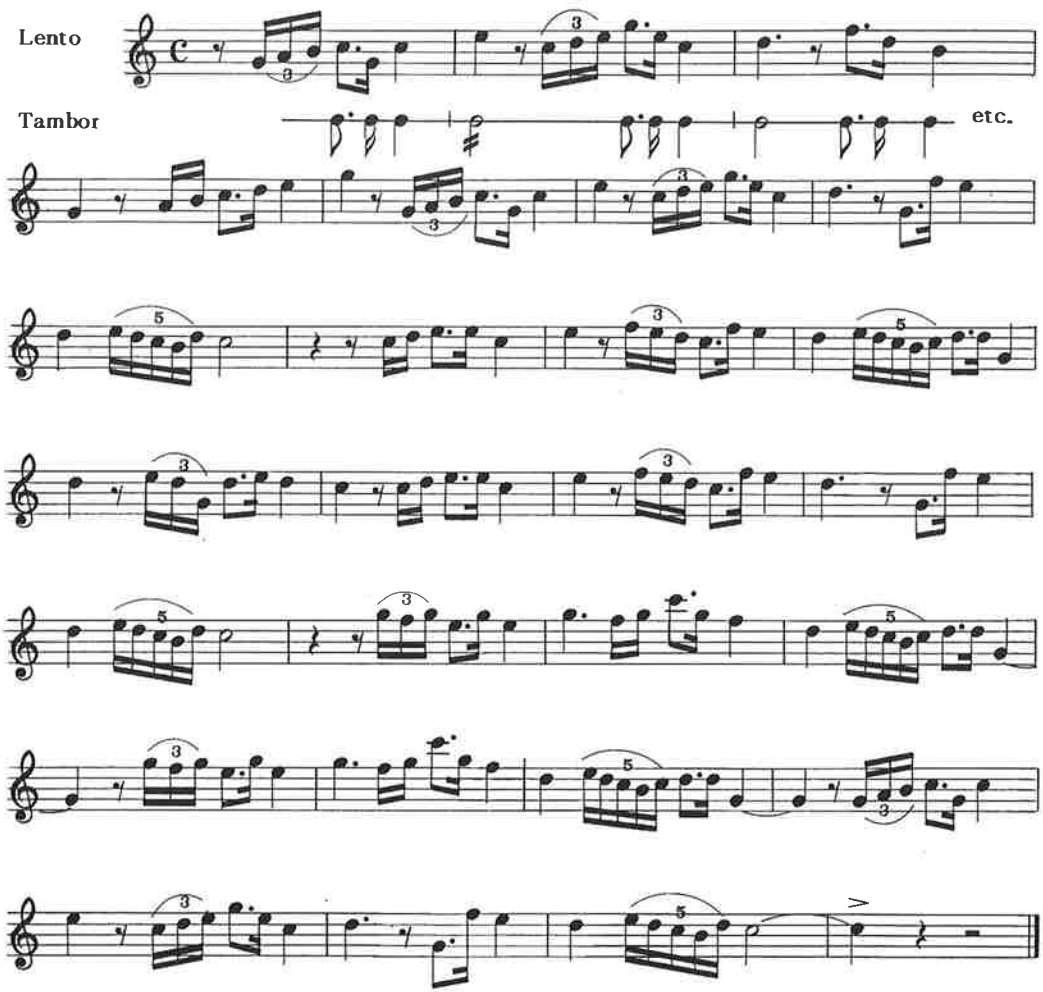
EL *RODAT* DE CASTELSERÁS (Δ4)

Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



TOQUE DE PROCESIÓN (Δ5)

Repertorio Noel Vallés.
Transcripción y arreglo, B. Coscollar.



TOQUES DE CHIRIMÍAS

TYPVS
MVSICÆ

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, panderetes, vihuelas de arco, guitarras, charameleros, gaitas, atambores, pífanos, timbales, ruiseñores, trompas* y *cajas* hasta completar un total de *cient y diezisiete 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).

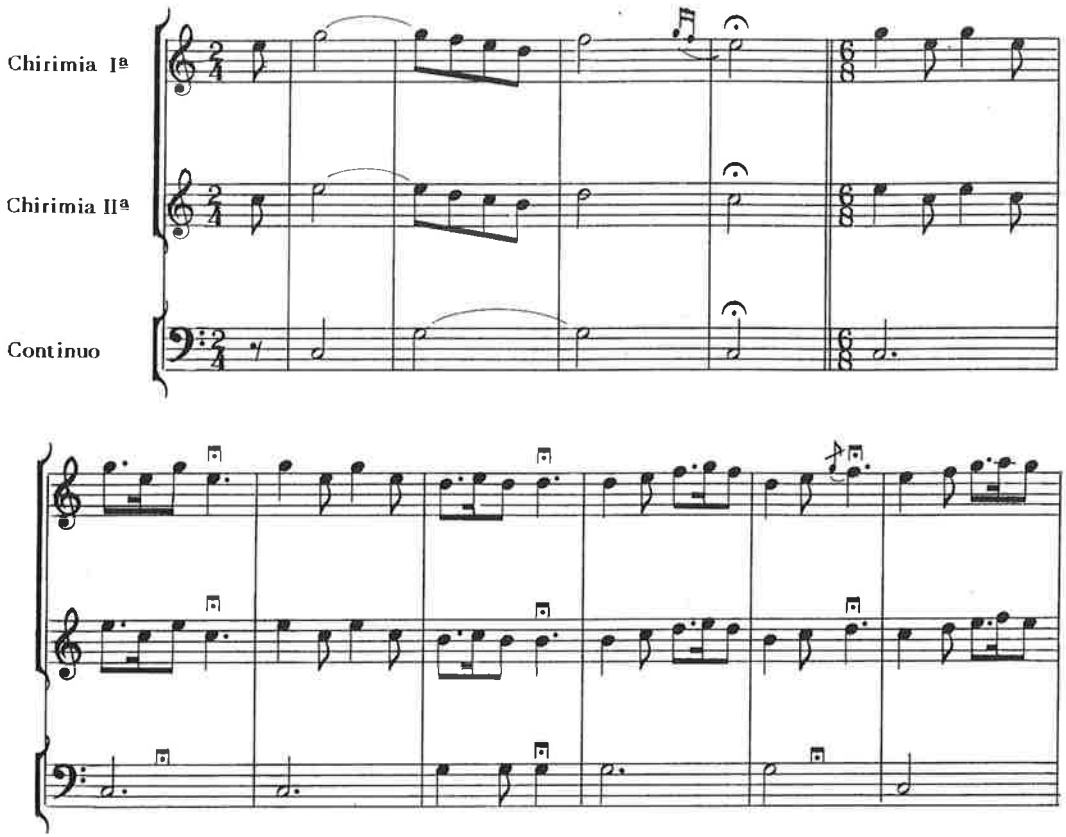
El darocense Angel Mingote, recogió los *Toques de Chirimías* y los *Pasacalles y Pasaclaustros* que siguen a continuación y que todavía se interpretan en la actualidad con el órgano; cuando él era infante de coro de la Seo, las chirimías se habían transformado en clarinetes, pero seguían fieles a una 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.

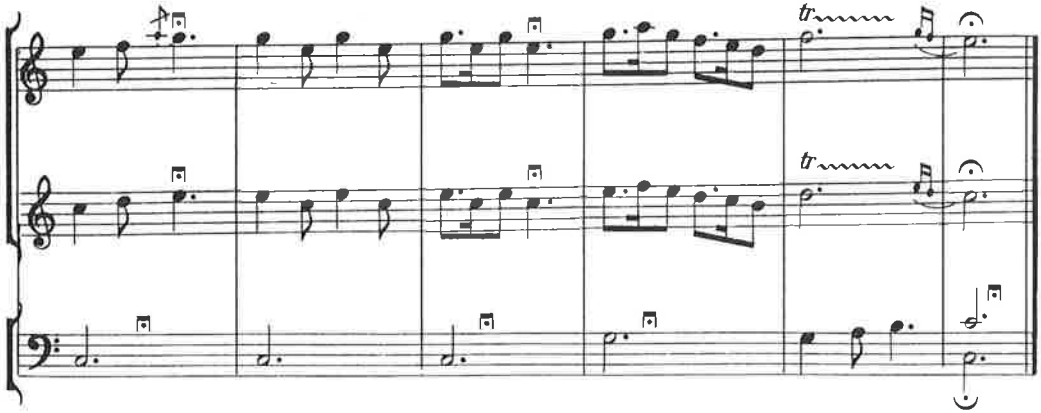
Termina la sección con las *Marchas Fúnebres del Santo Entierro para dos Chirimías,* de la Iglesia del Santo Sepulcro de Huesca. Aunque las melodías parecen ser más antiguas, la armonización corrió a cargo del maestro Villa, en 1858. Su arreglo para dulzaina devolverá a estos toques un timbre muy semejante 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 darocense, Pablo Bruna, el *Ciego de Daroca.*

CHIRIMÍA FINAL (Δ3)

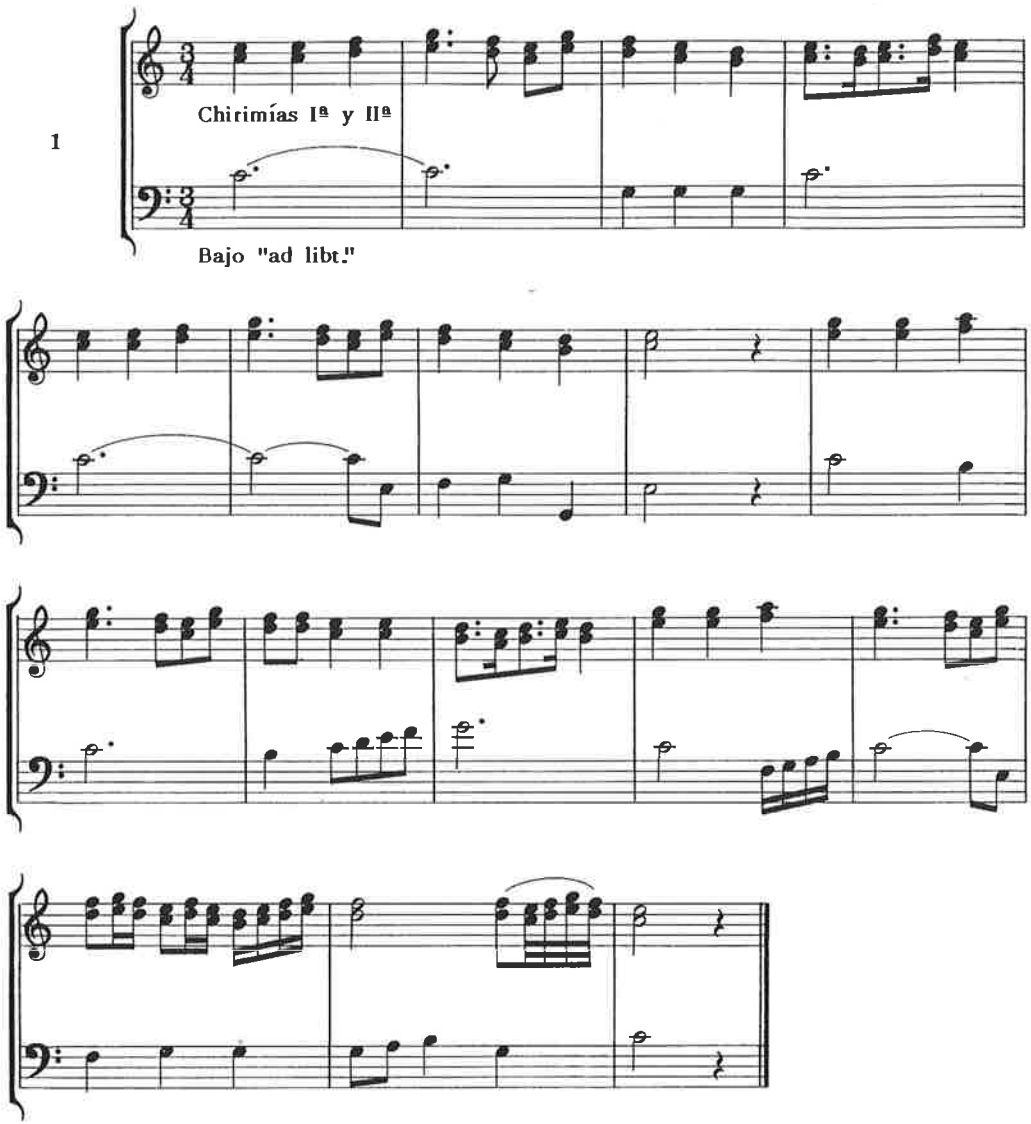
Colegiata del Santo Sepulcro, Calatayud.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

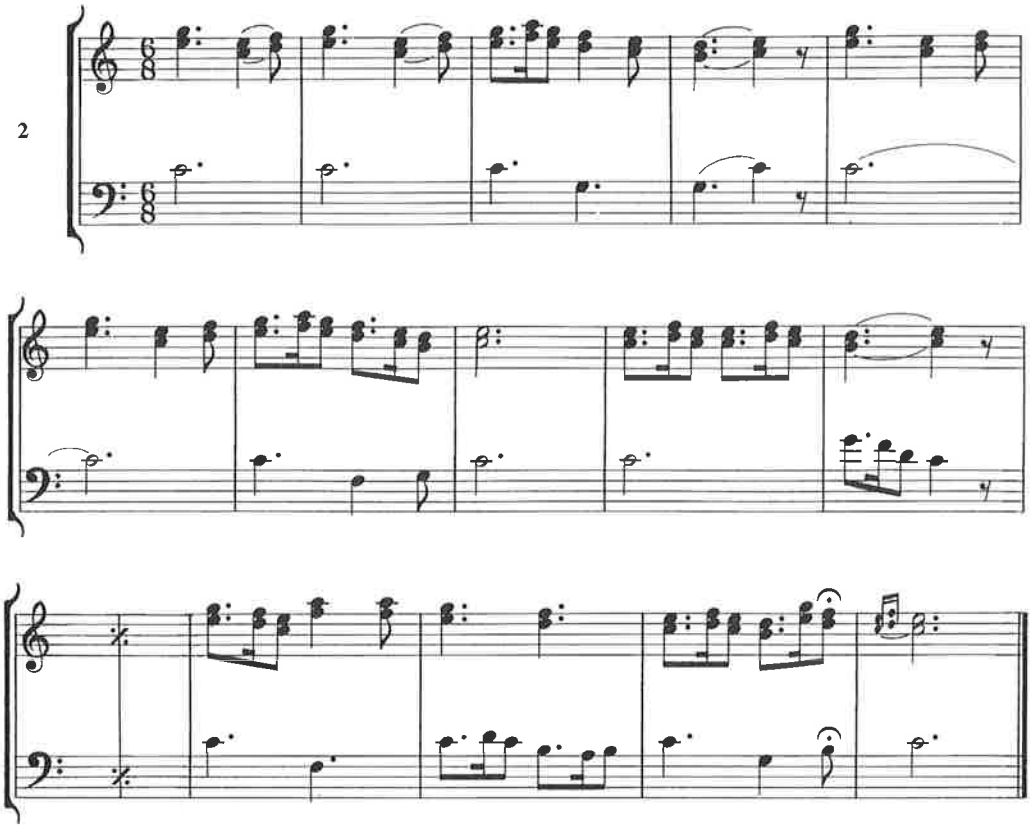


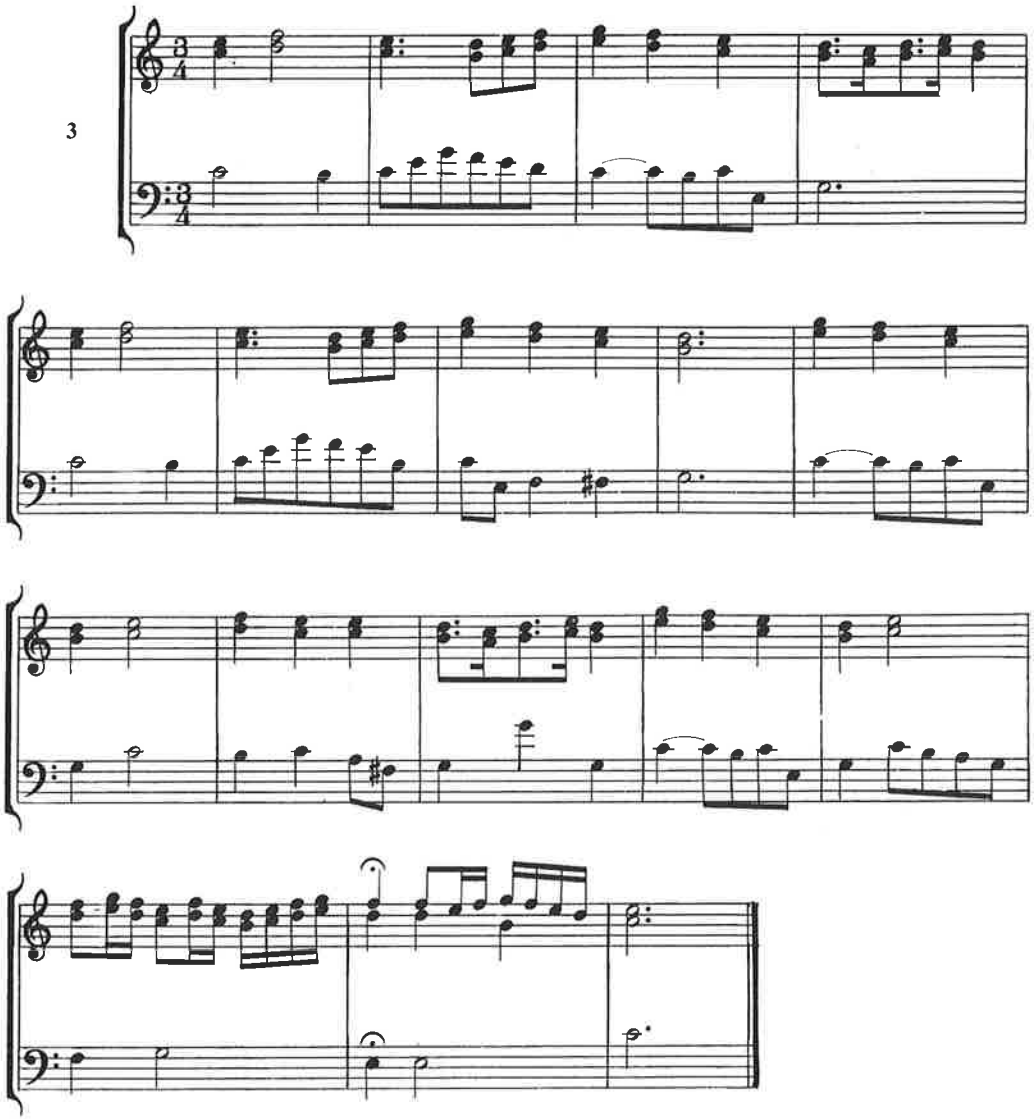

tr
tr

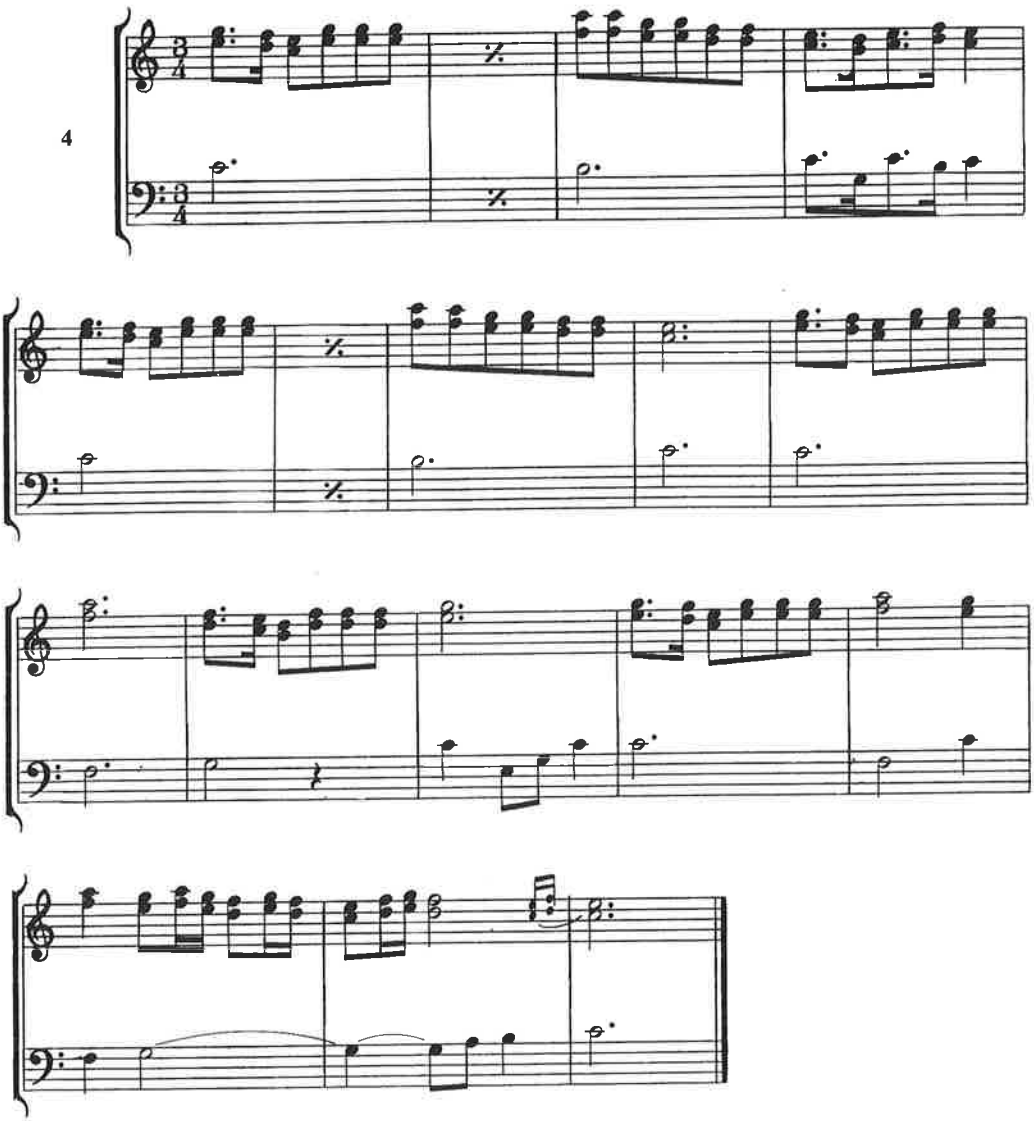
CHIRIMÍAS O PASTORELAS (Δ3)

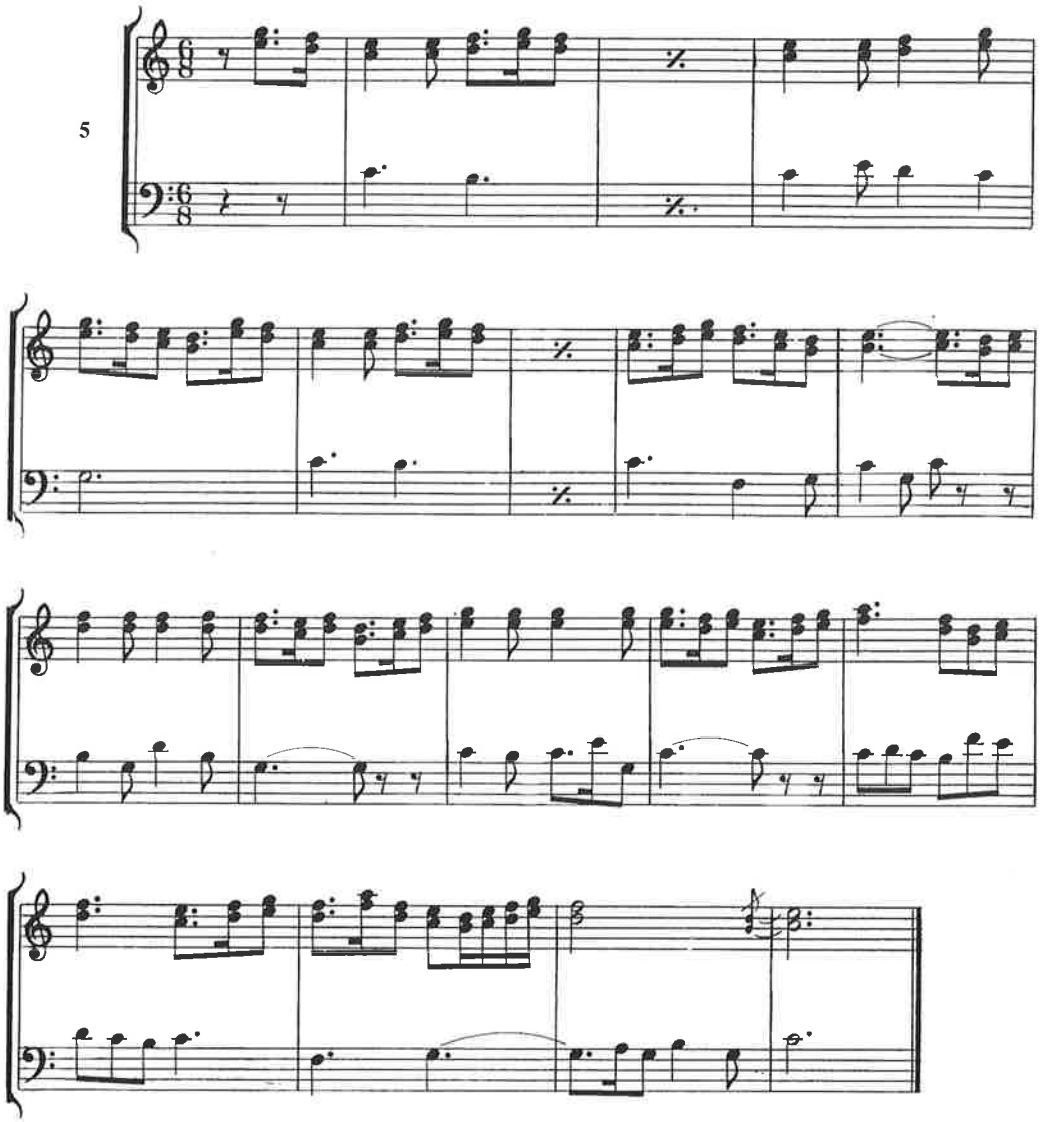
Que se interpretan en los *Pasa-Claustros* del S.T.M. del Salvador —la Seo— de Zaragoza.
Transcripción, A. Mingote; arreglo, B. Coscollar.

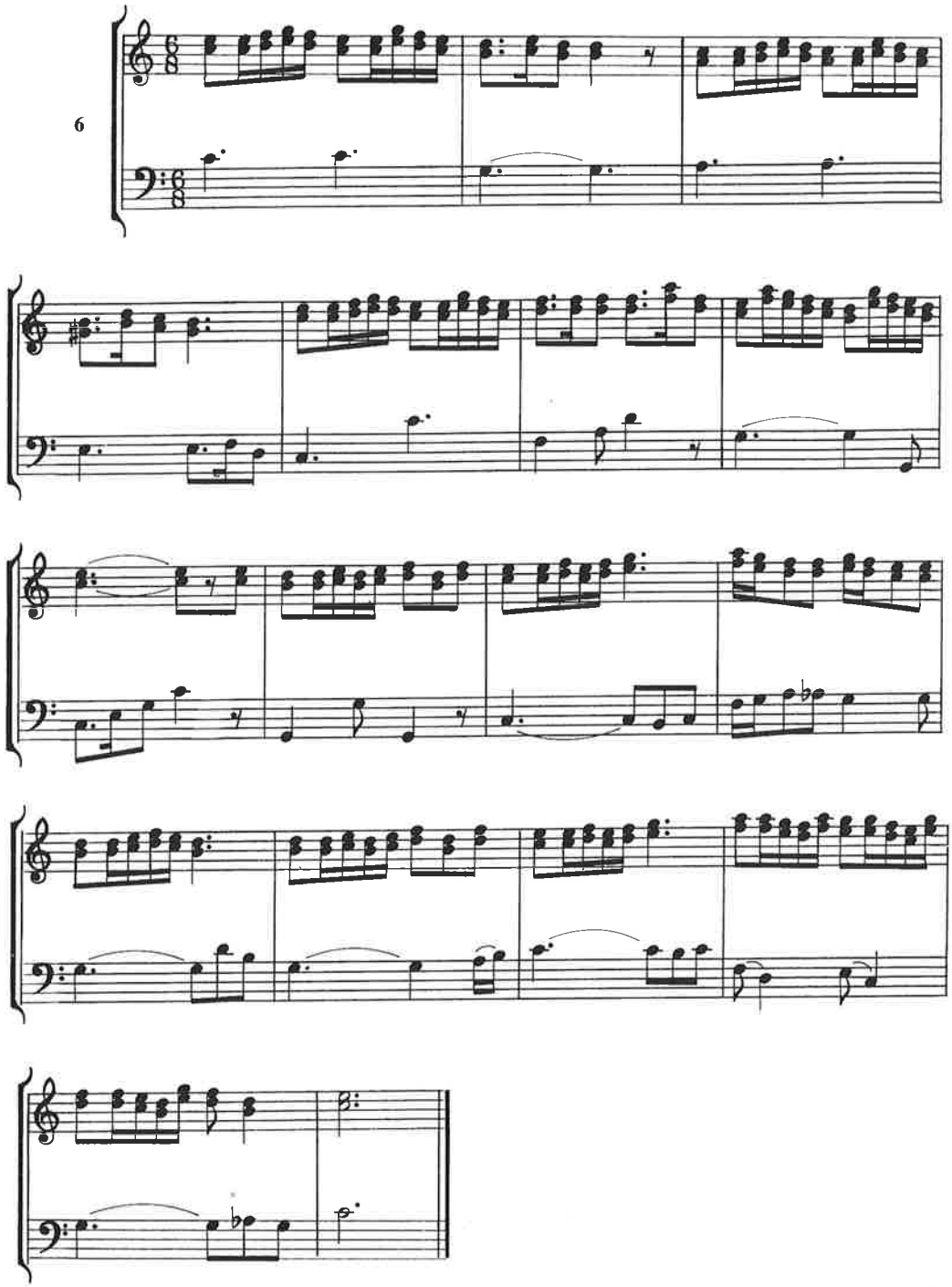



2


3

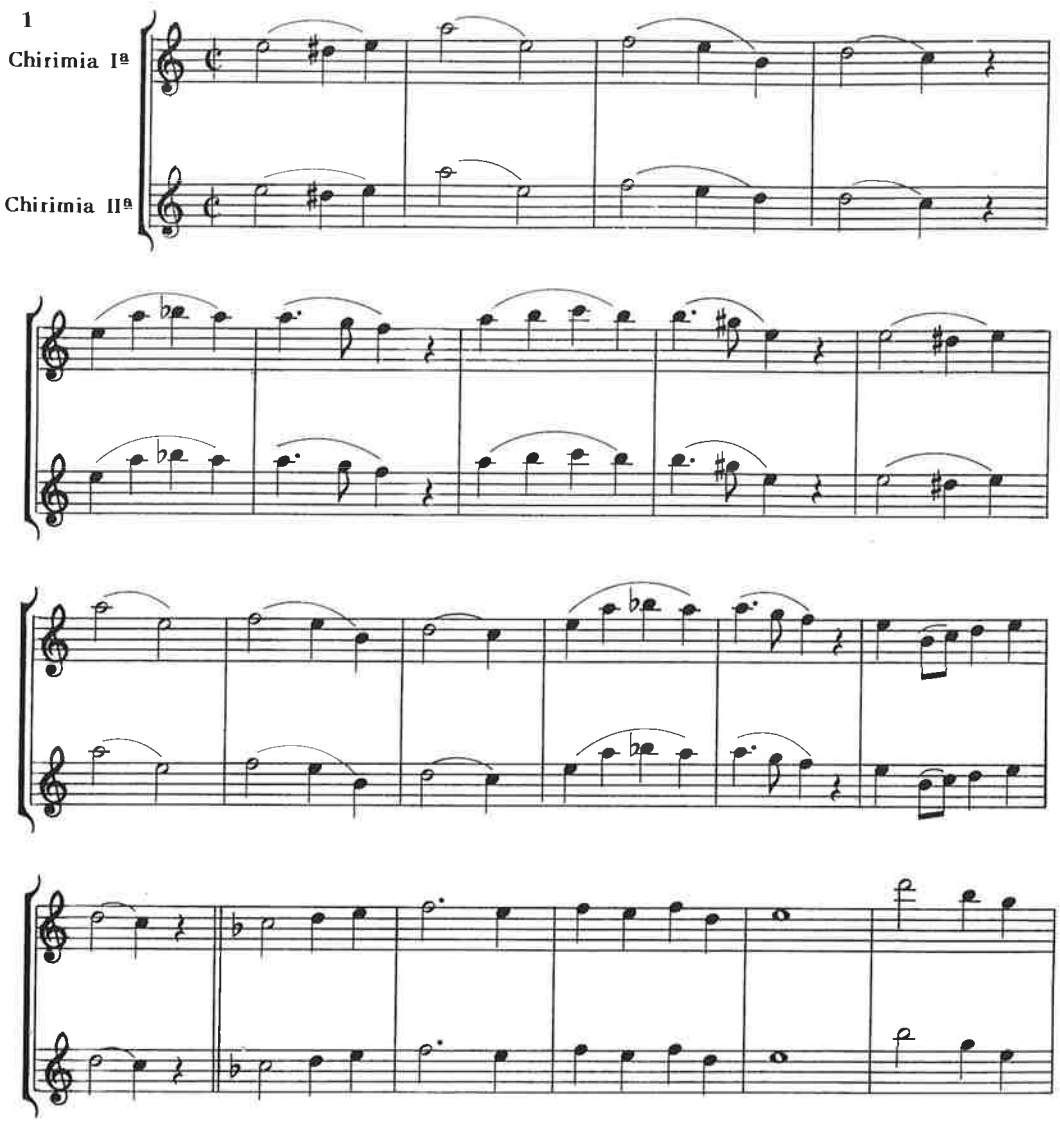

4

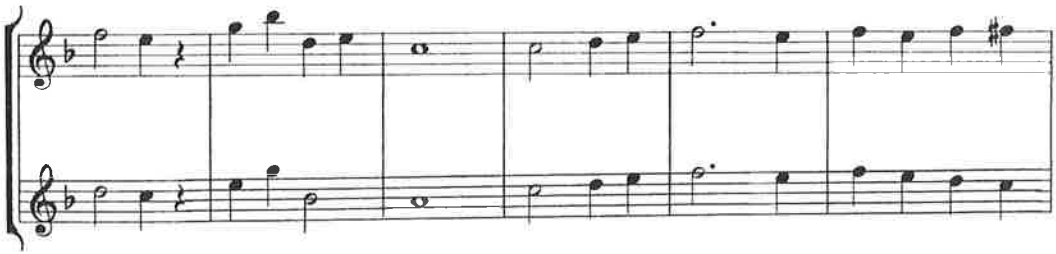

5

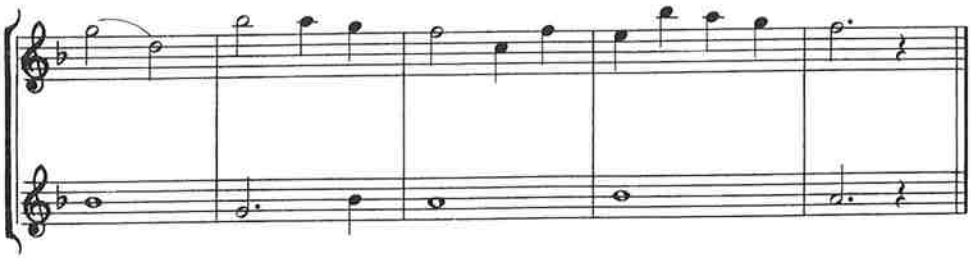

6

MARCHAS FÚNEBRES PARA DOS CHIRIMÍAS (Δ4)

Procesión del Santo Entierro, Huesca.
Transcripción, Maestro Villa; arreglo, B. Coscollar.



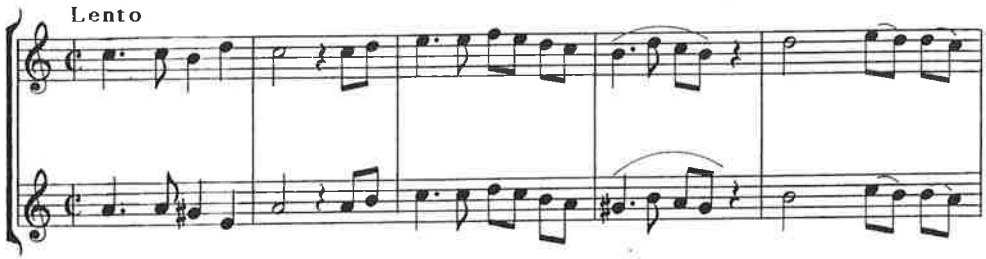


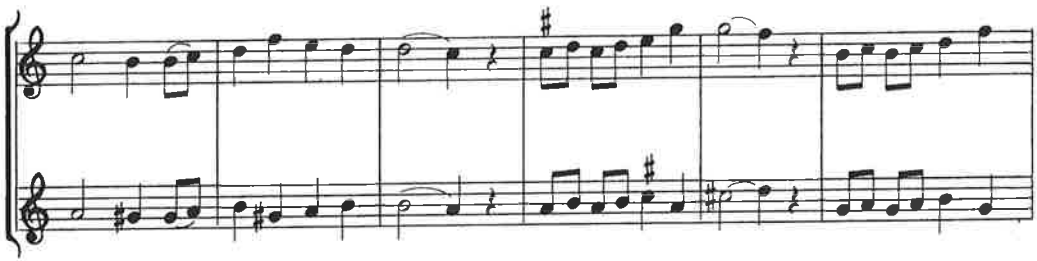


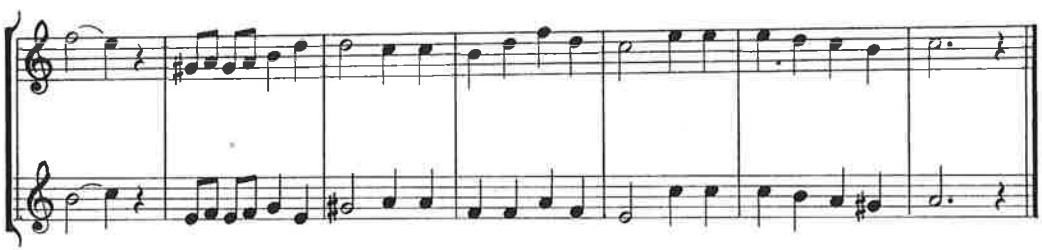
D. C.

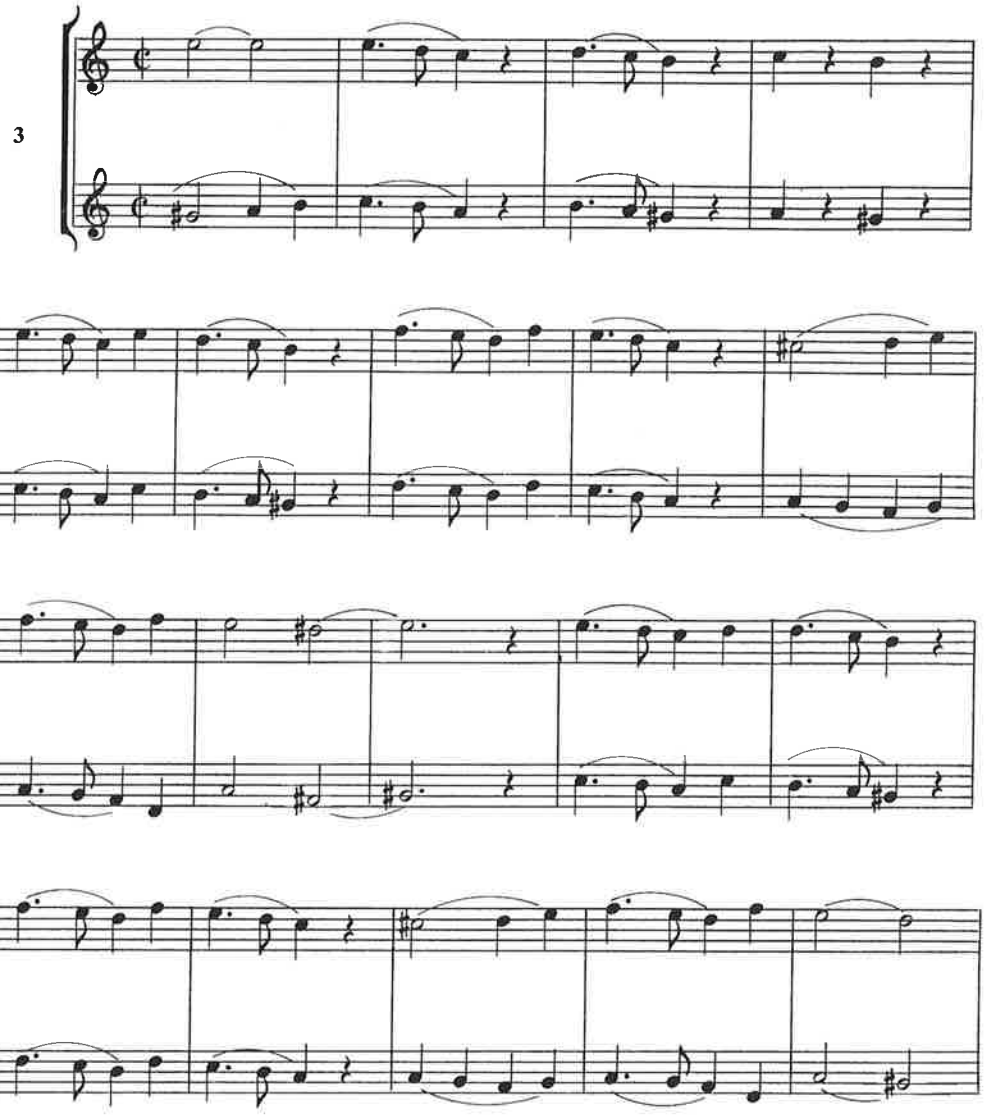
2

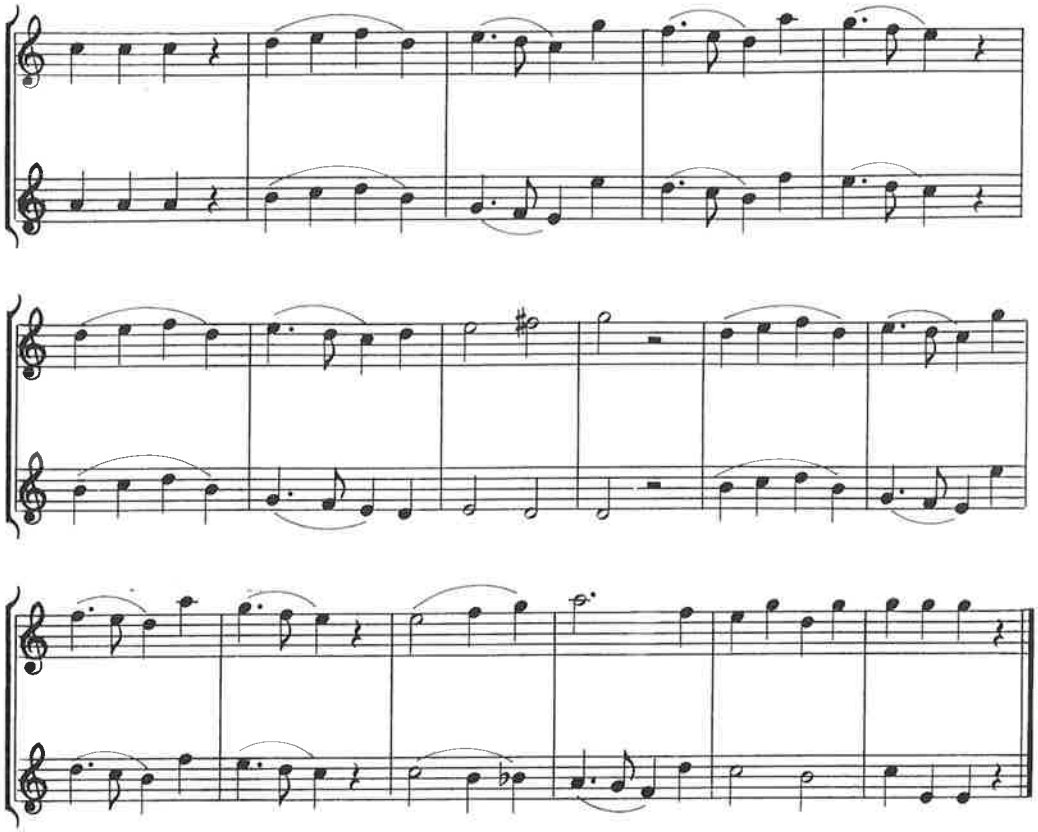
Lento








3



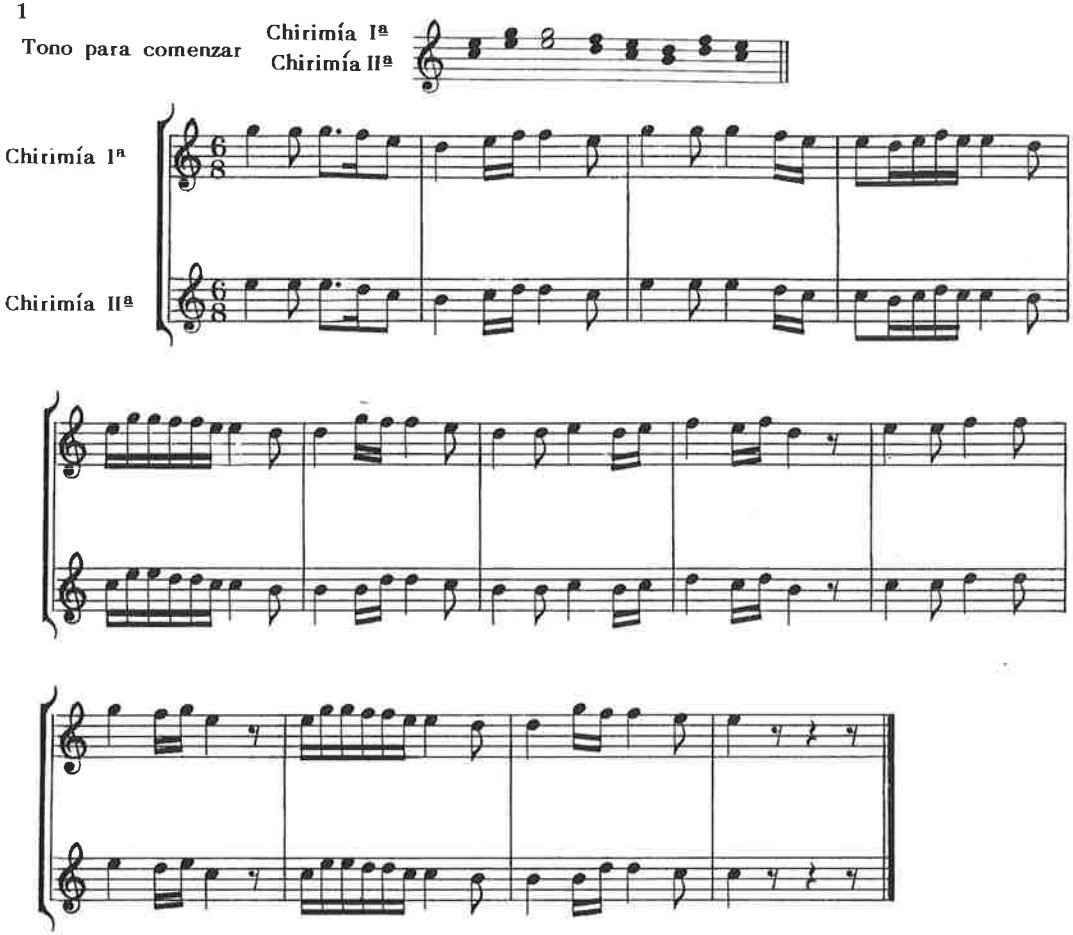
SONATINAS O TOCATAS PARA LAS CHIRIMÍAS (Δ3)

Colegiata de Santa María, Calatayud.
Transcripción, A. Mingote.

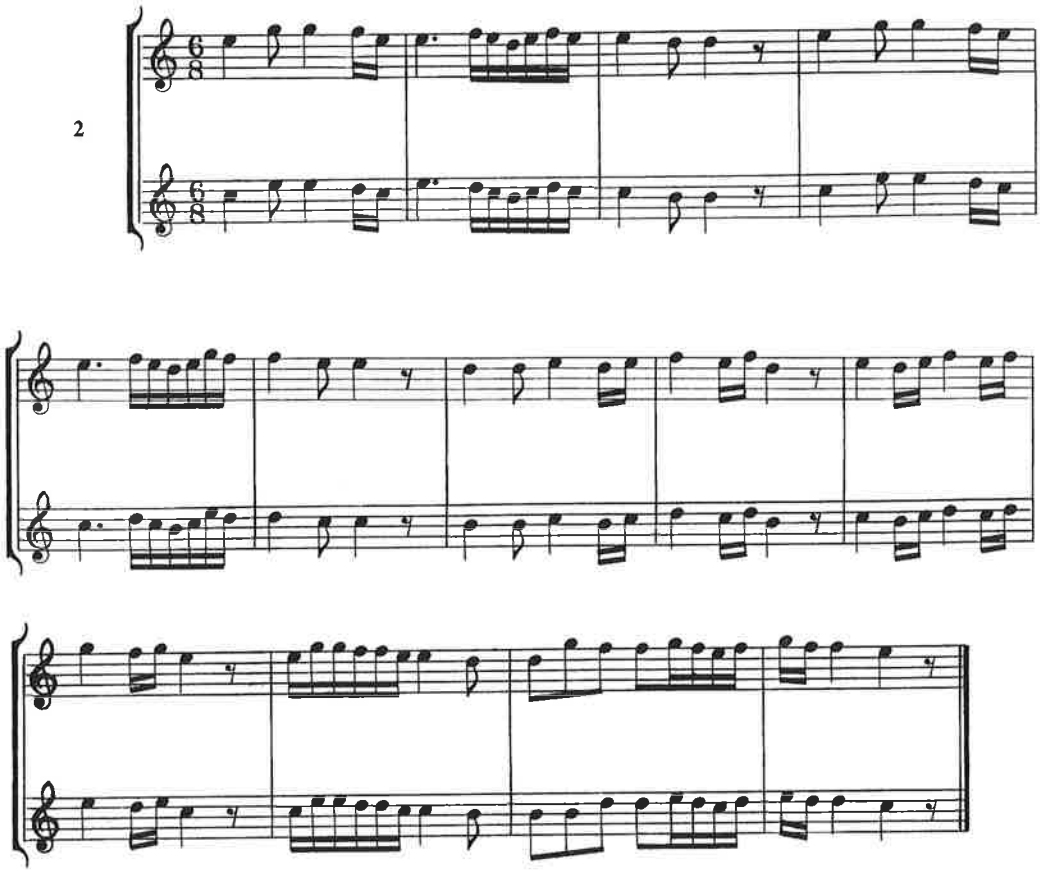
1

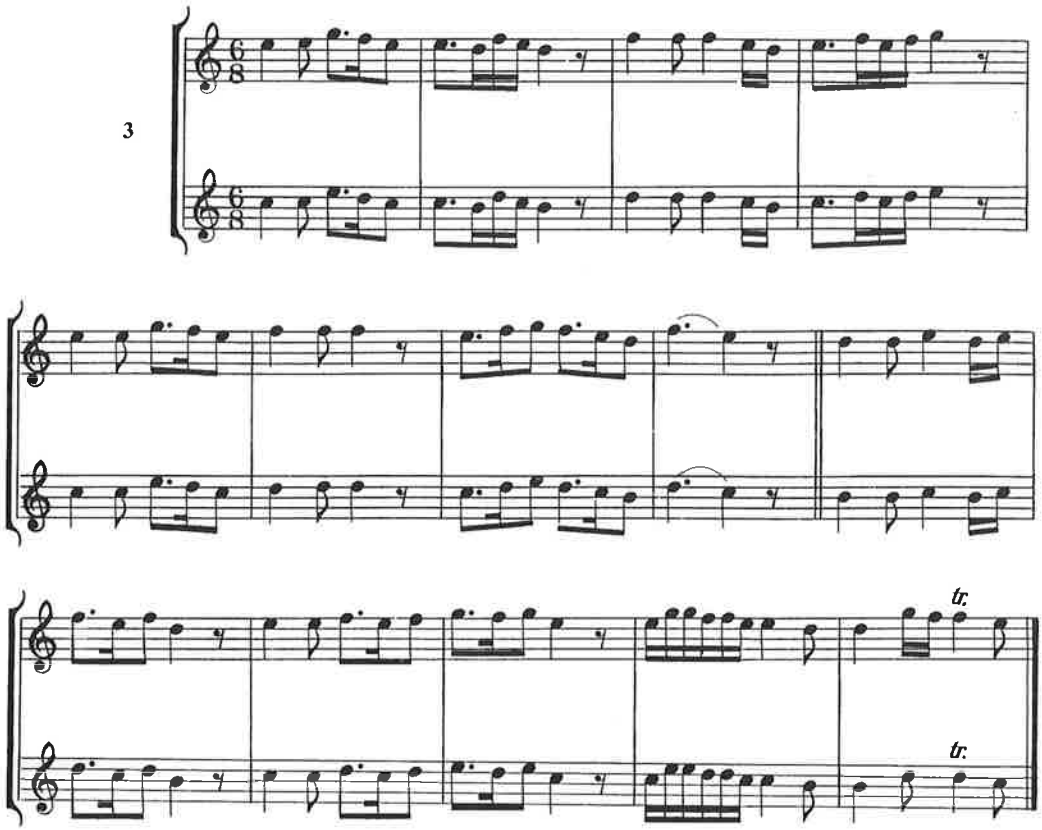
Tono para comenzar

Chirimía Iª
Chirimía IIª



2




3
tr.
tr.

COMPOSICIONES ACTUALES

GIGANTES Y CABEZUDOS
CERVANTES
SULZAINERO
AFRICA
ASIA
DULCINEA
DON QUIJOTE
EUROPA
LA SEÑORITA
D. ALFONSO XII
RECUERDO DE
ZARAGOZA
LIT. C. LARRUGA. BANDAS 9.

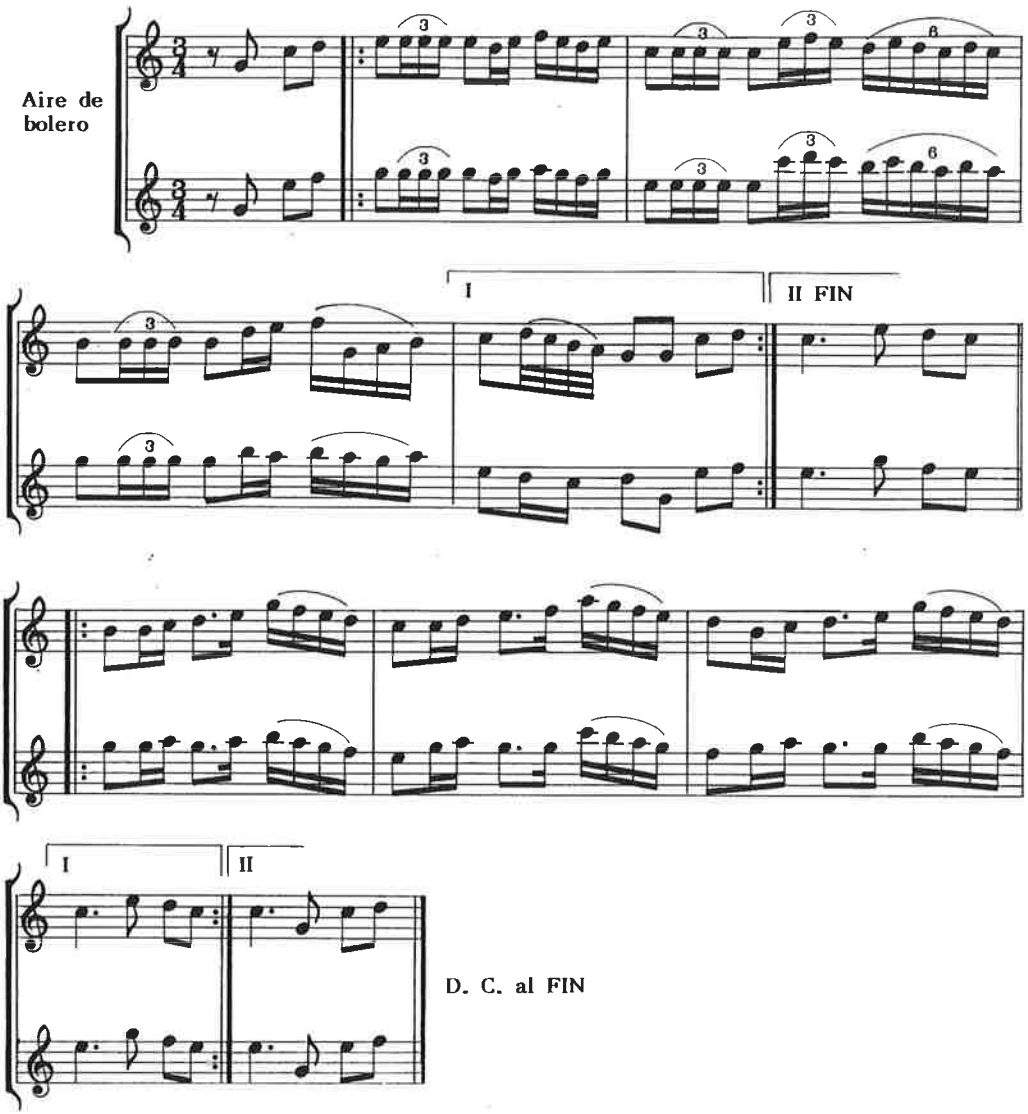
COMPOSICIONES ACTUALES

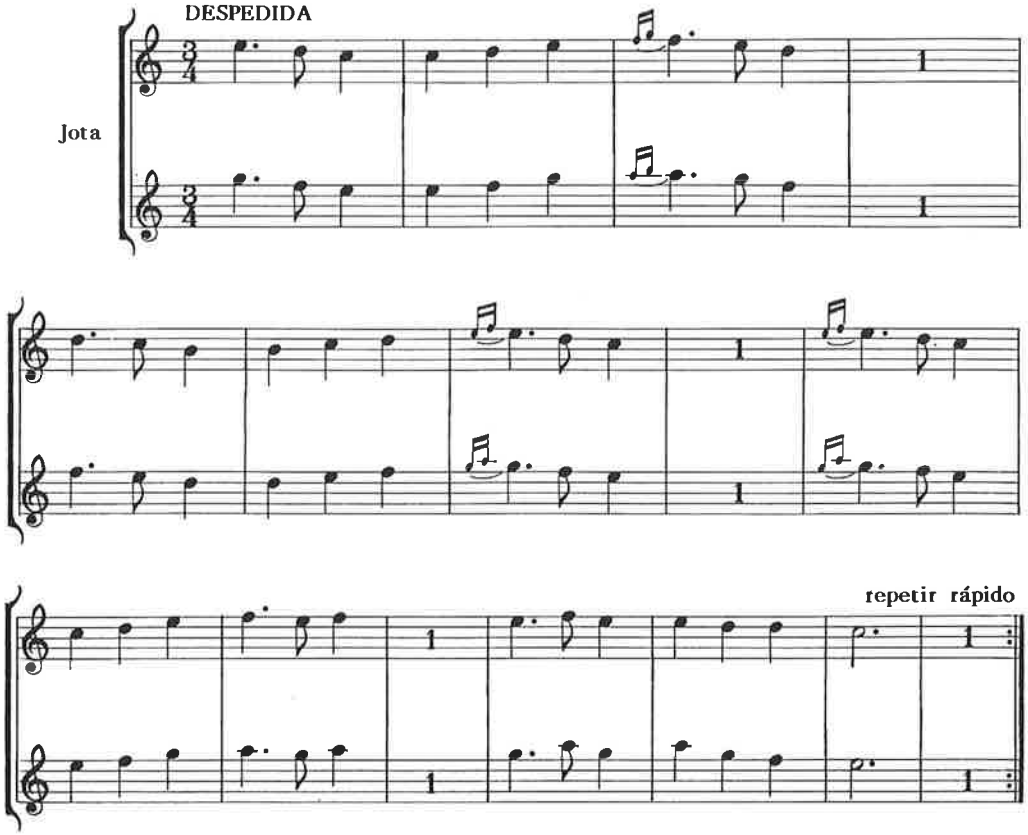
La vitalidad y vigencia de un instrumento se refleja en el número de melodías compuestas para él. De nada sirve rehabilitar la dulzaina, si su repertorio queda reducido a las *piezas arqueológicas* que se puedan ir desenterrando de los archivos o la memoria popular. El cambio sociocultural de las últimas 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.

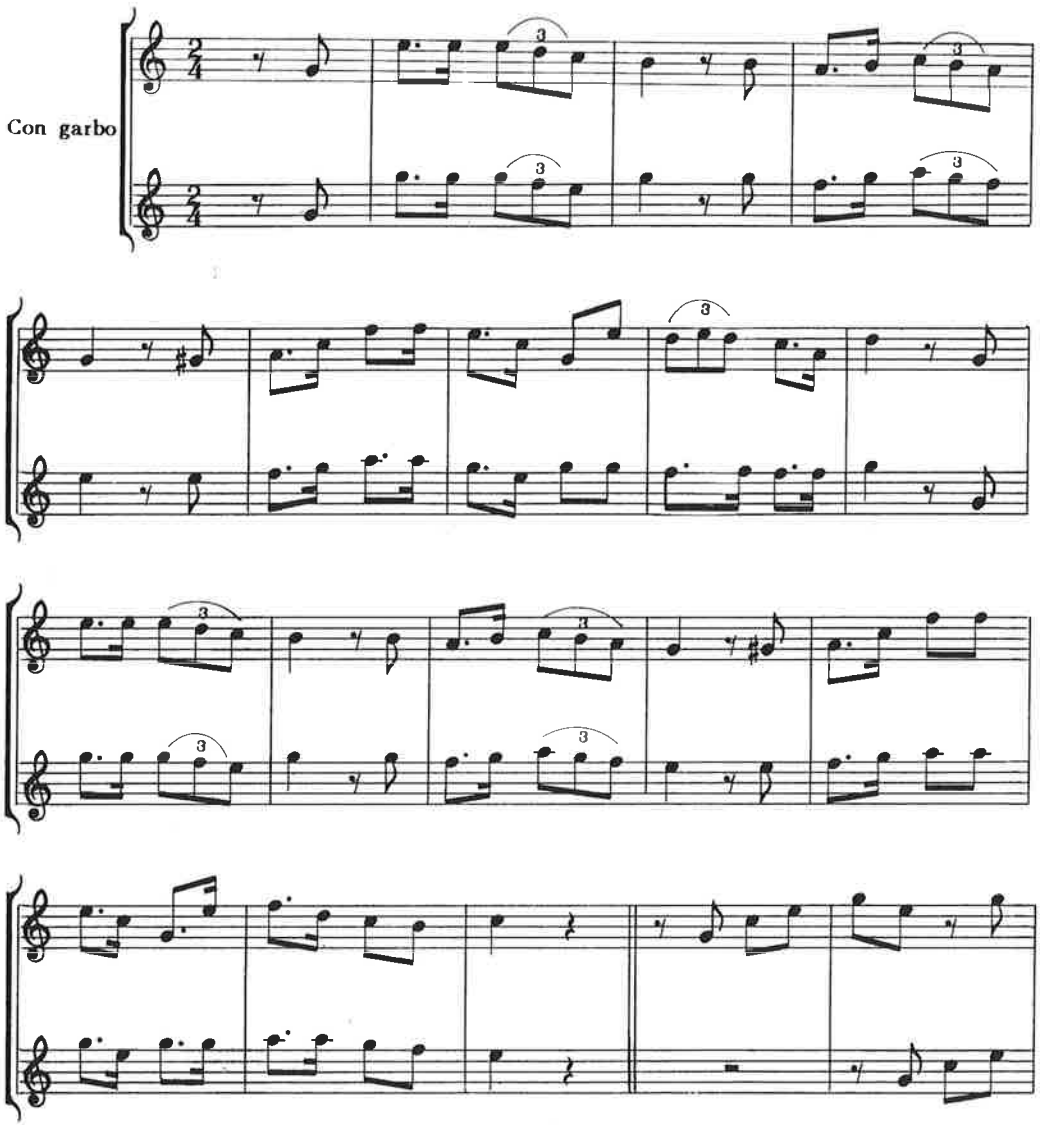
BOLERO (Δ4)

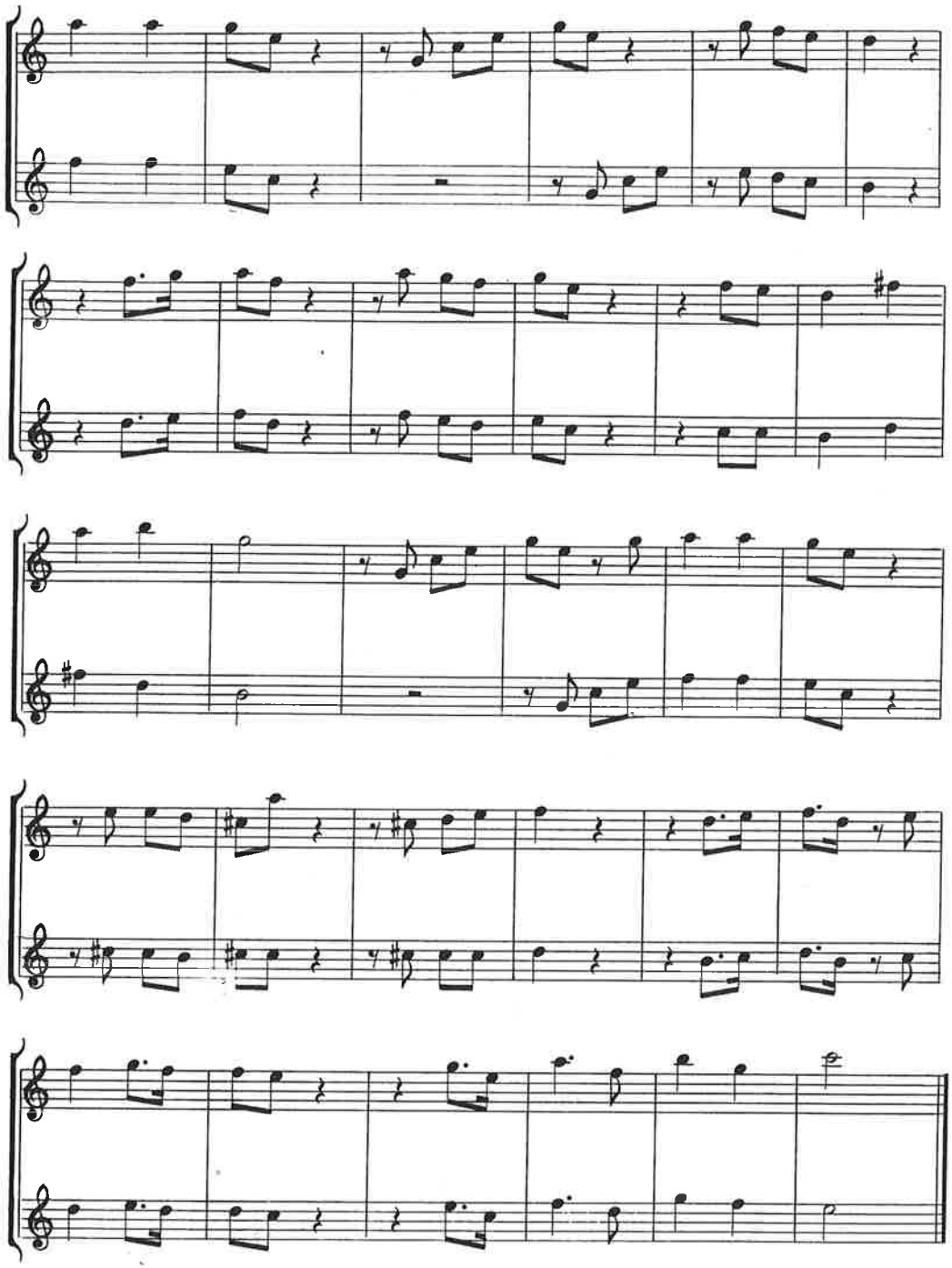
Autor, B. Coscollar.



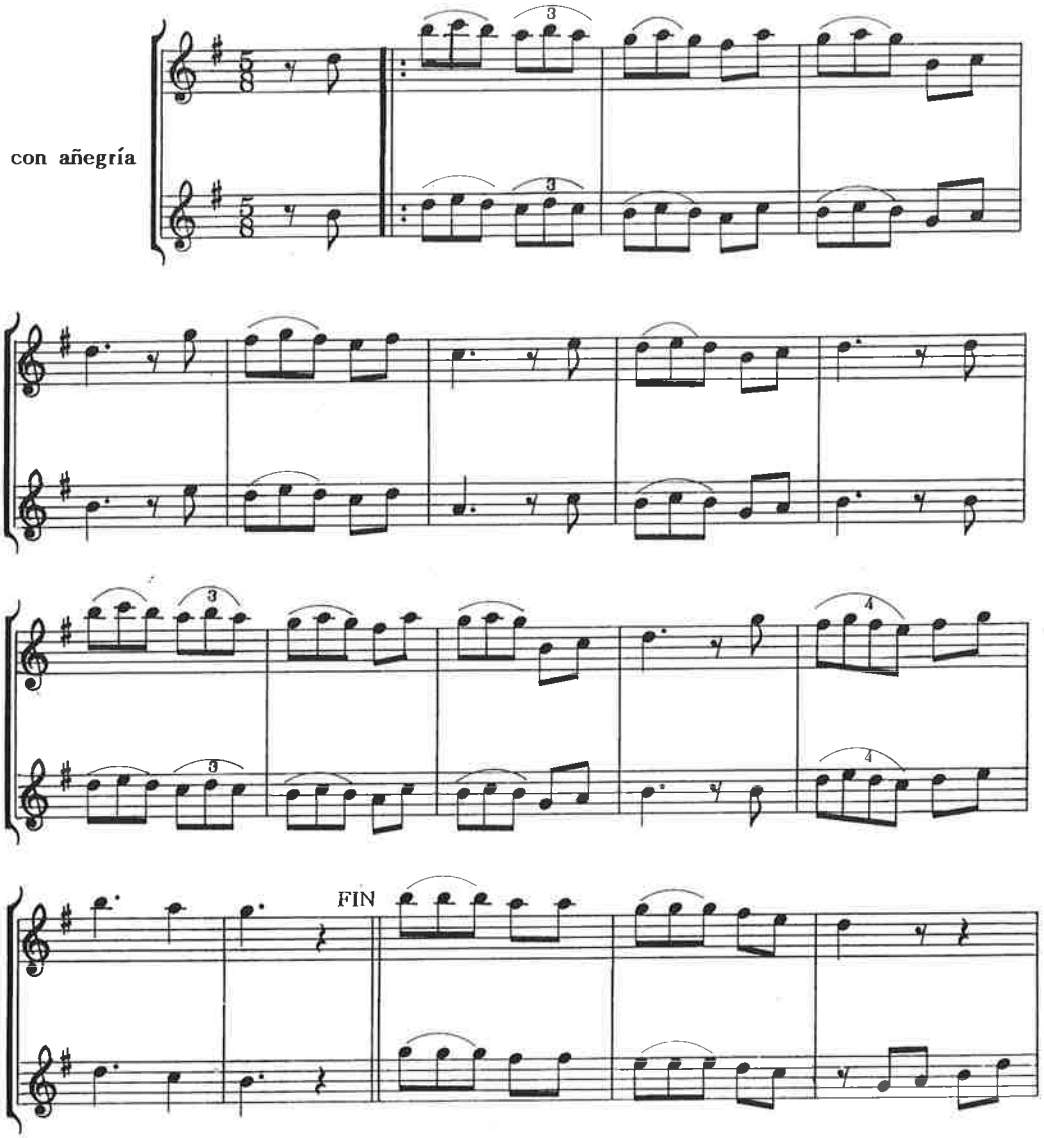

DESPEDIDA
Jota
repetir rápido

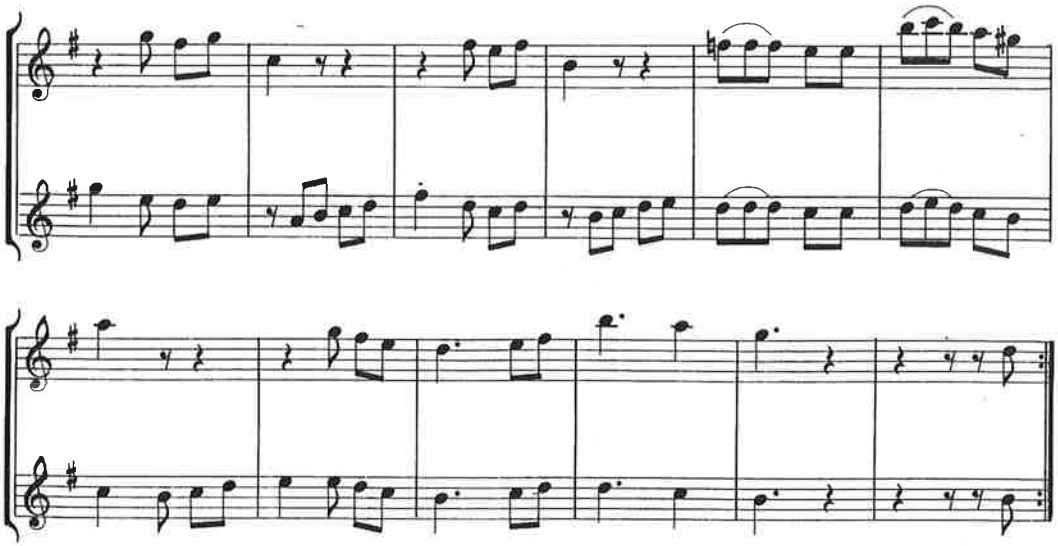
IRENE, pasodoble (Δ4).
Autor, B. Coscollar.



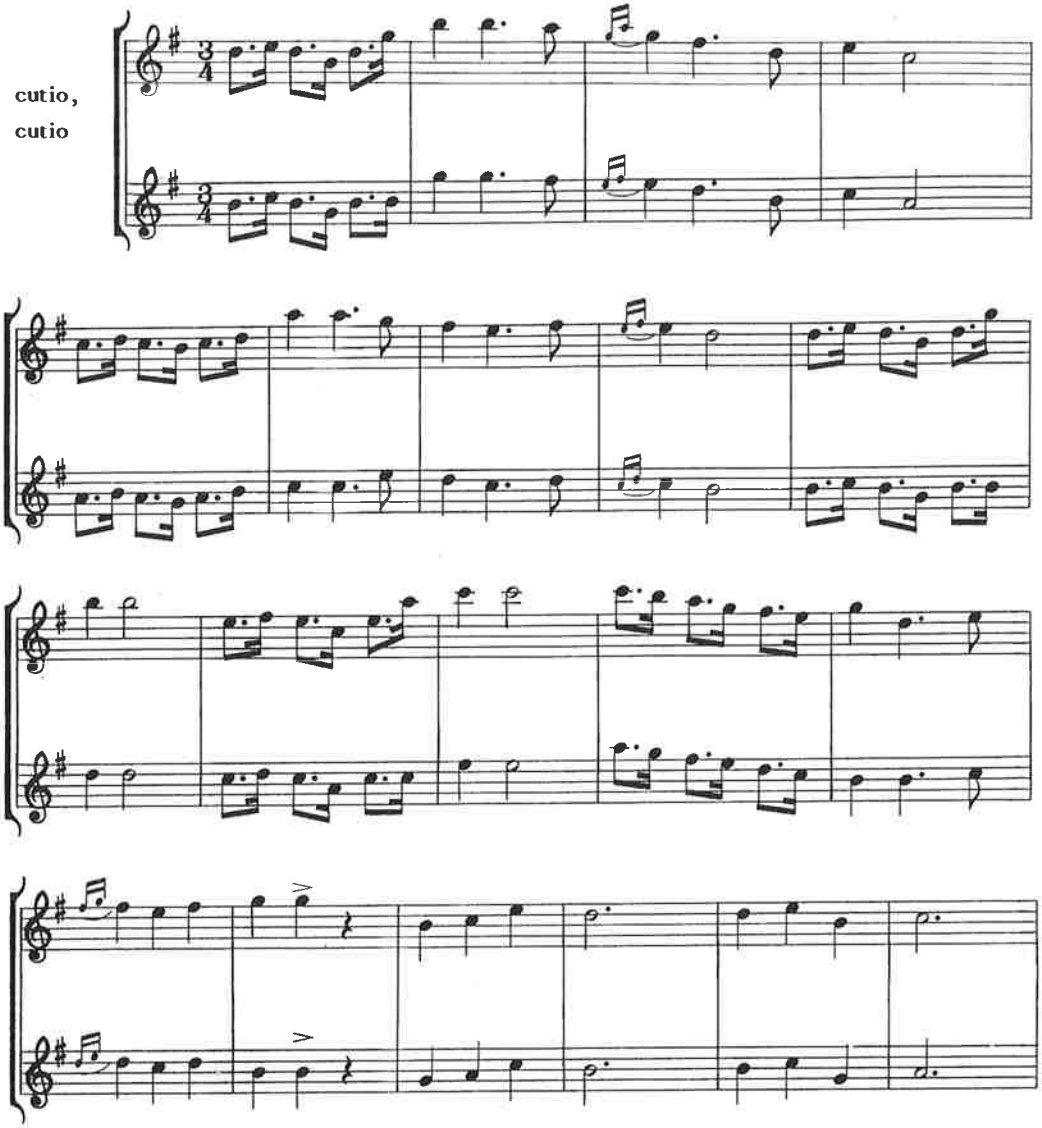


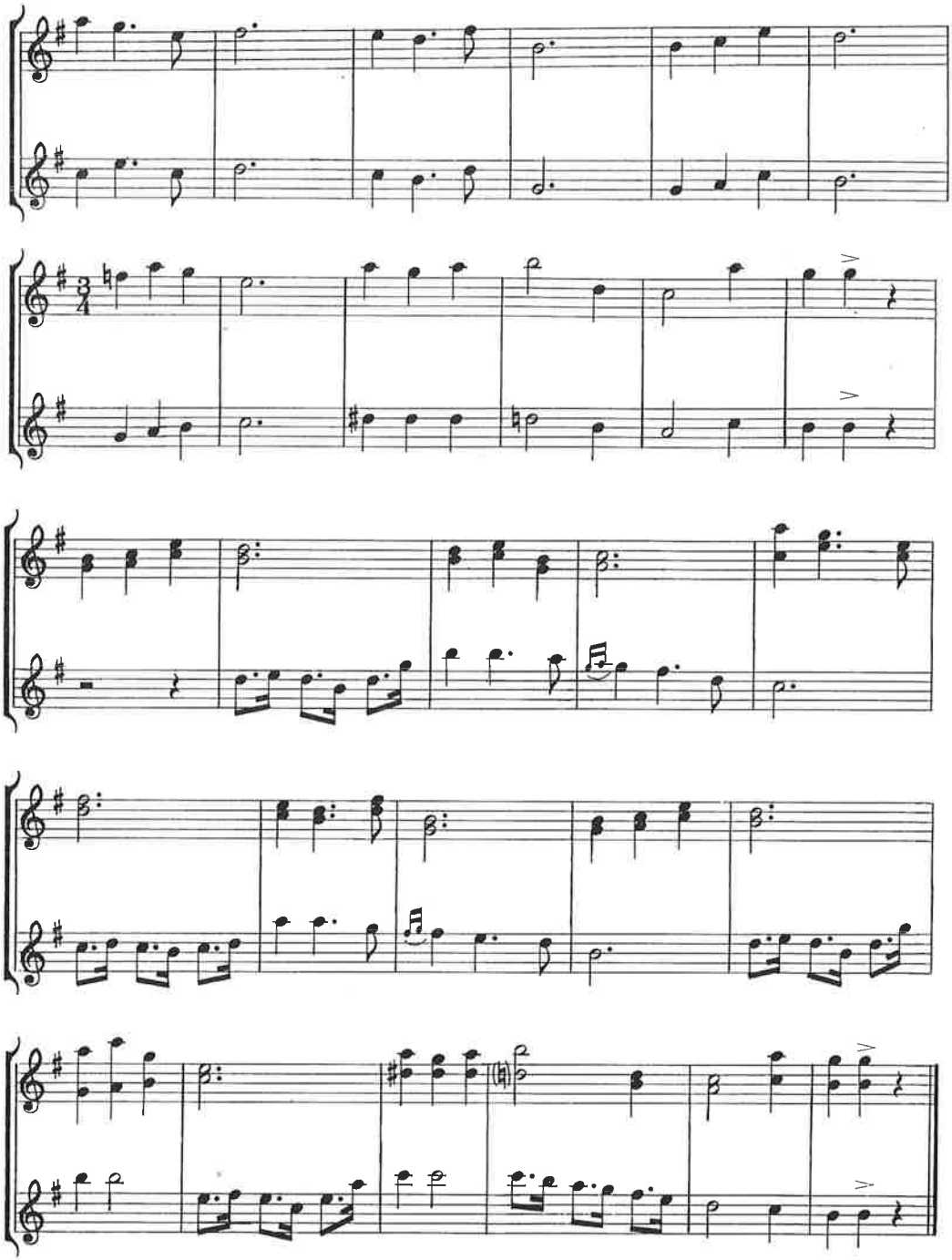
NOEL, pasacalles (Δ4).
Autor, B. Coscollar.



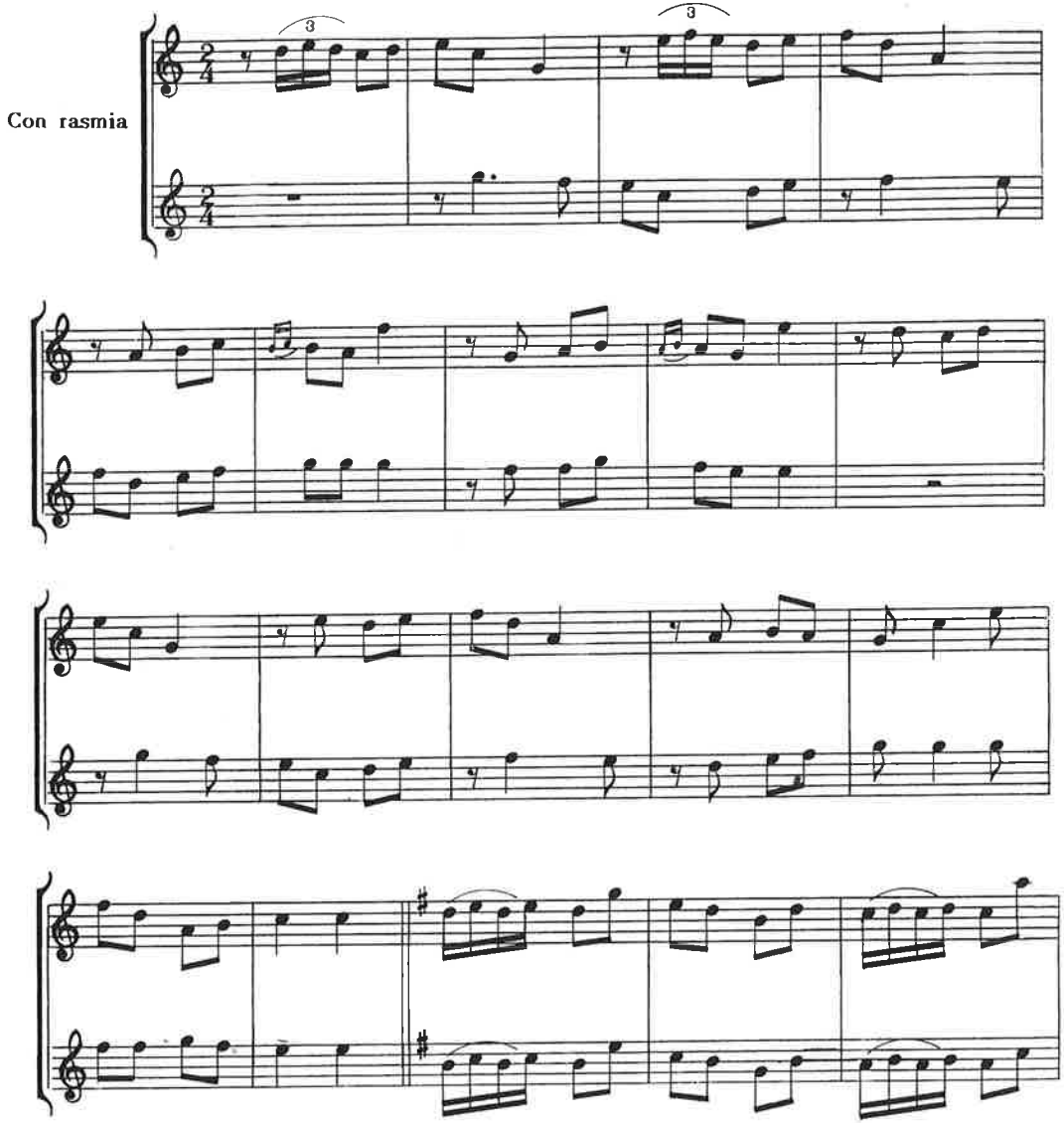


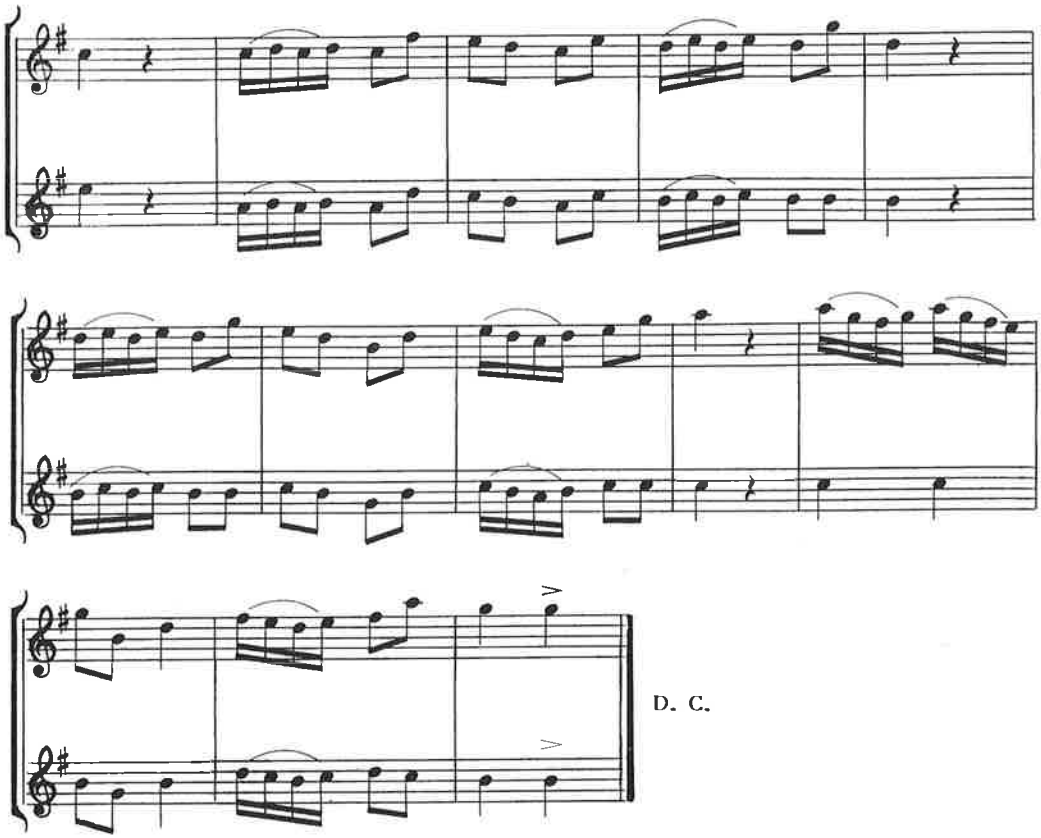
PACO Y STELLA, mazurca de maíz (Δ3).
Autor, B. Coscollar.



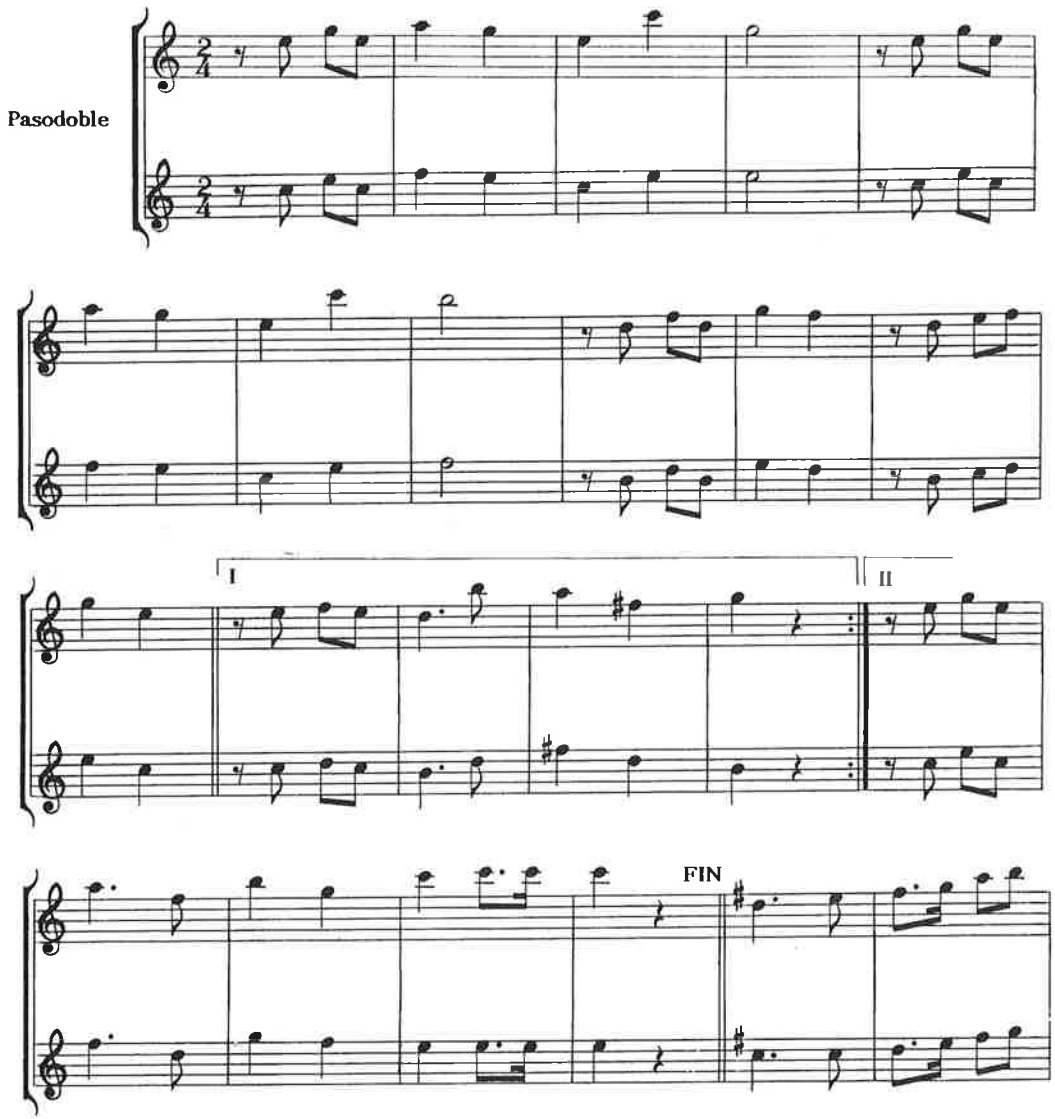


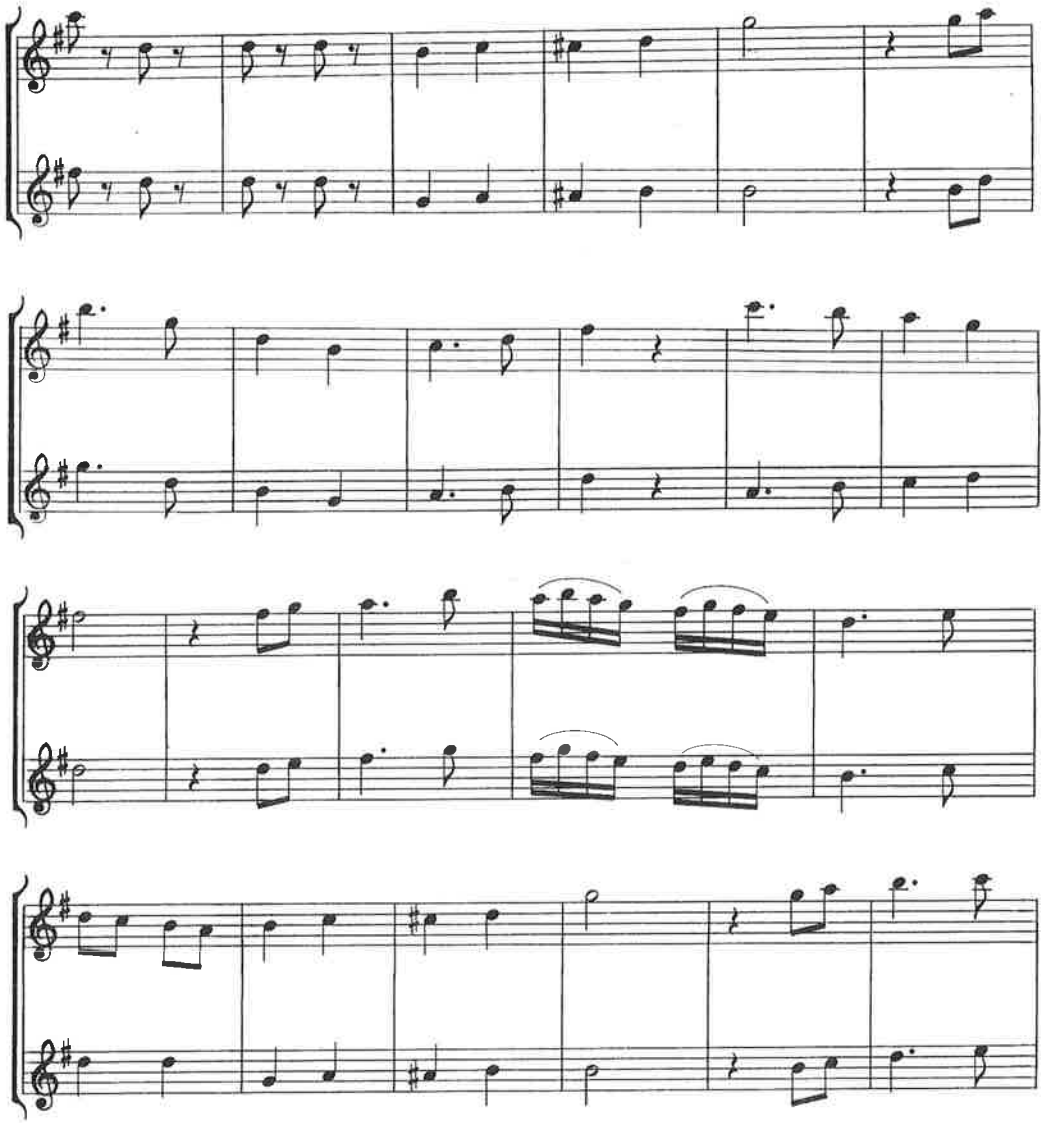
ROSER, pasacalles (Δ4).
Autor, B. Coscollar.

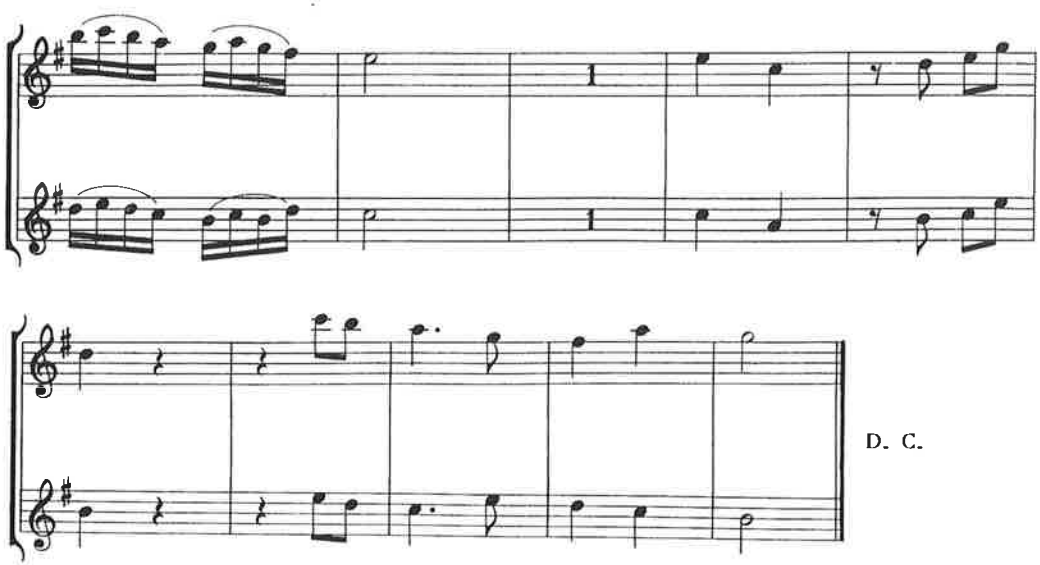



D. C.

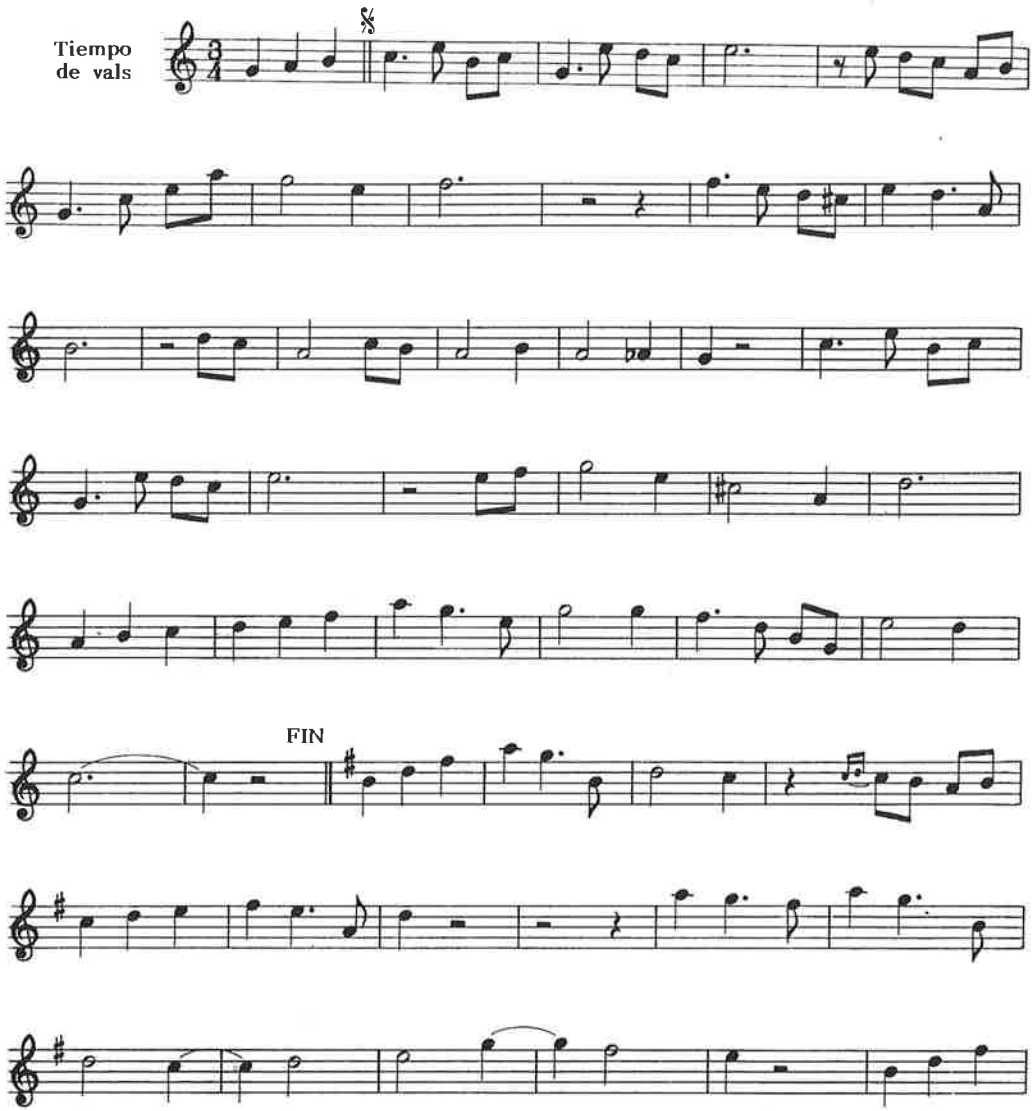
TONI DE *ELS CARDS,* pasacalles (Δ4).
Autor, B. Coscollar.

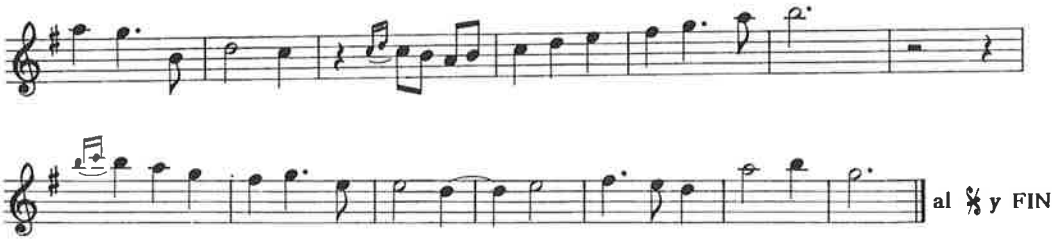





D. C.

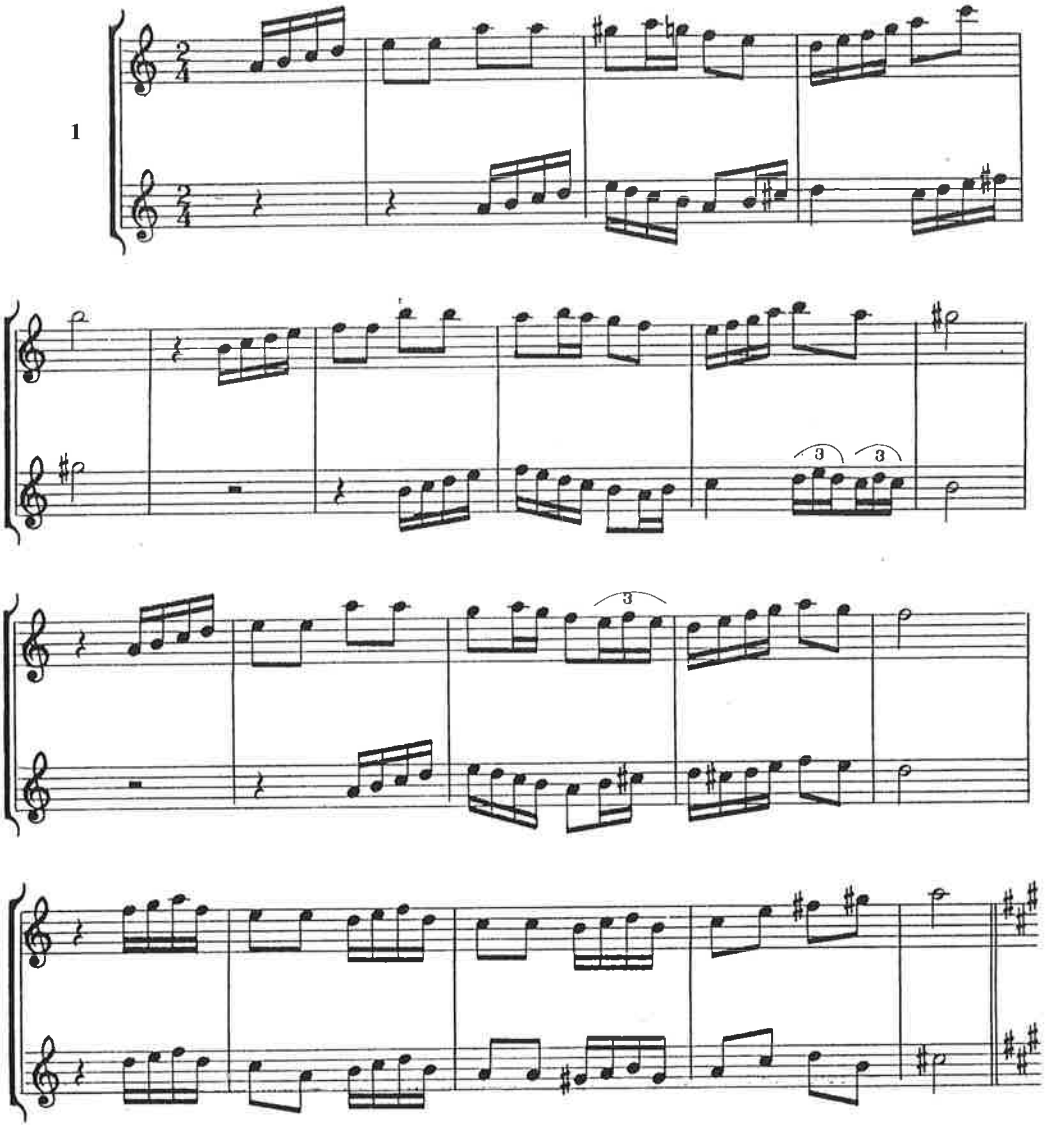
VALS, dedicado a don Gregorio Garcés (Δ4).
Autor, B. Coscollar.

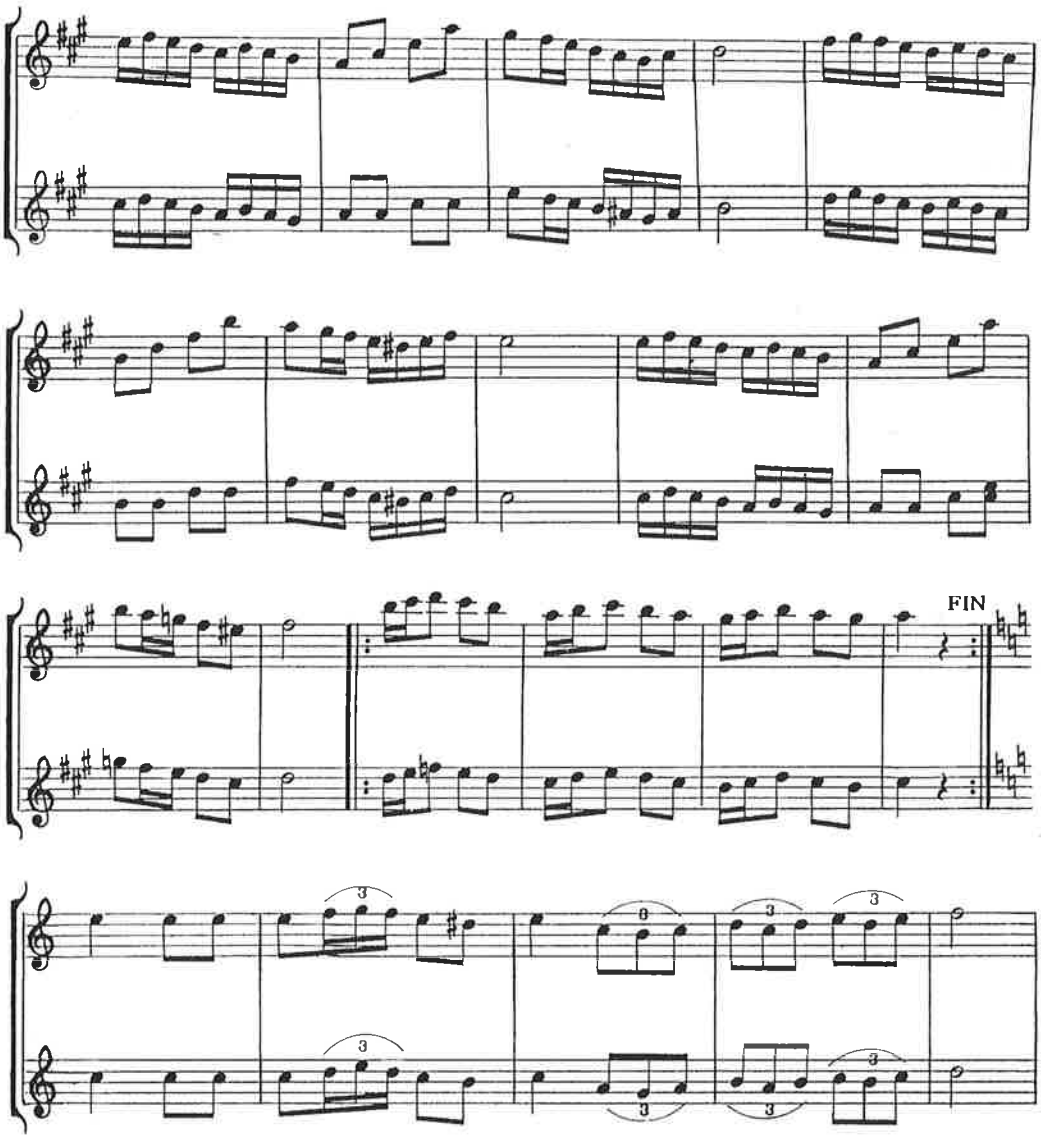


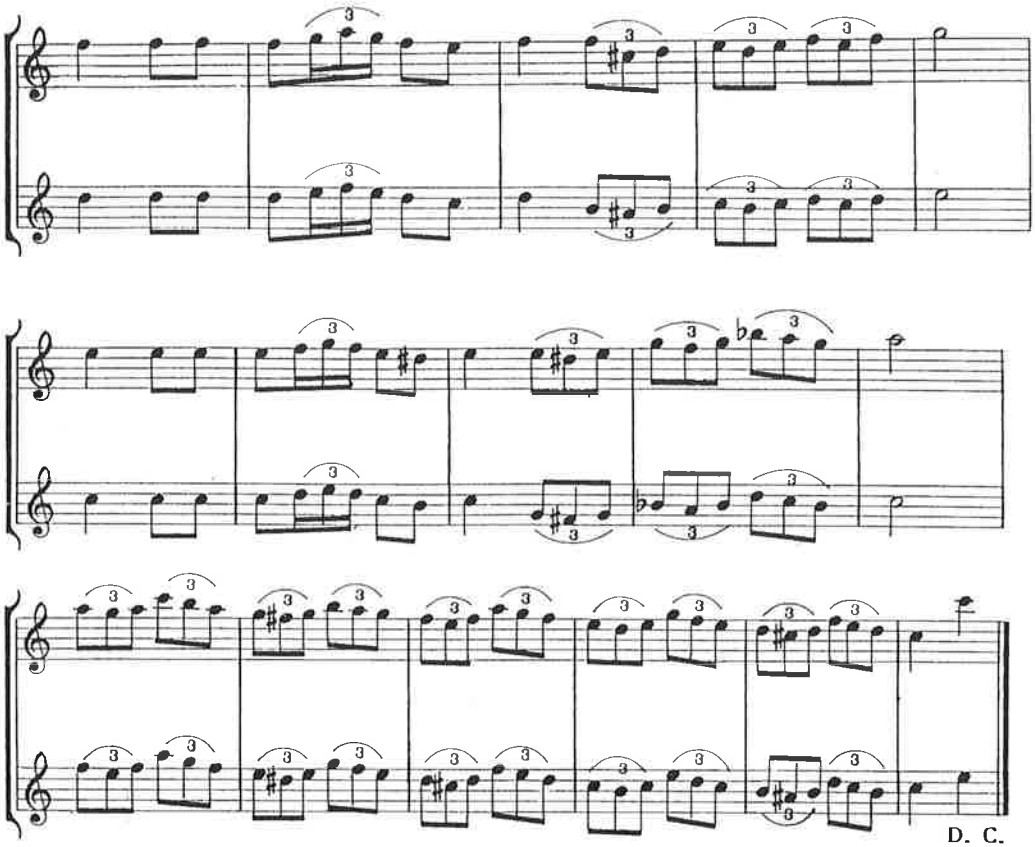

al 𝄋 y FIN

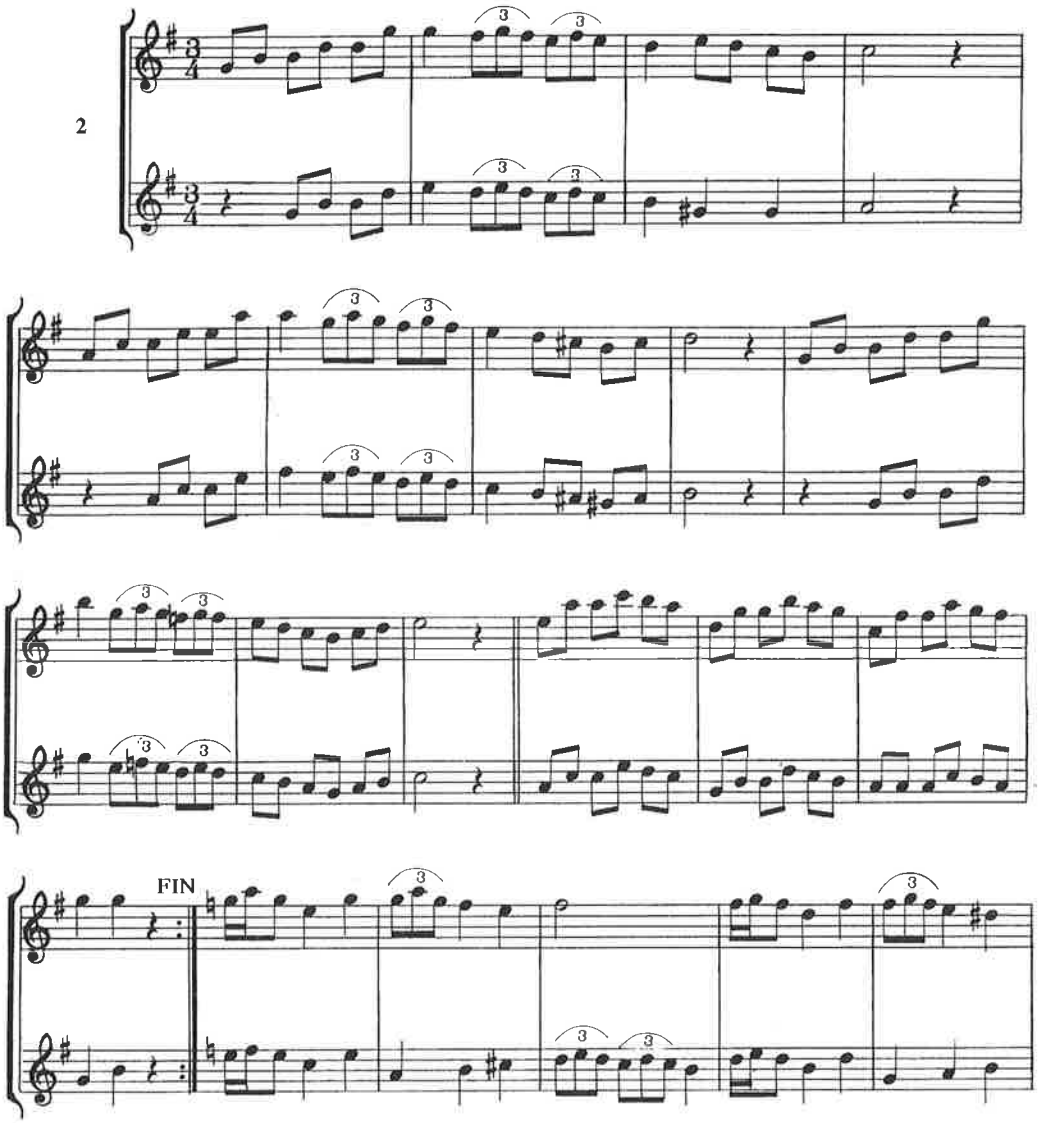
TRES PIEZAS FÁCILES PARA DULZAINA (Δ5)

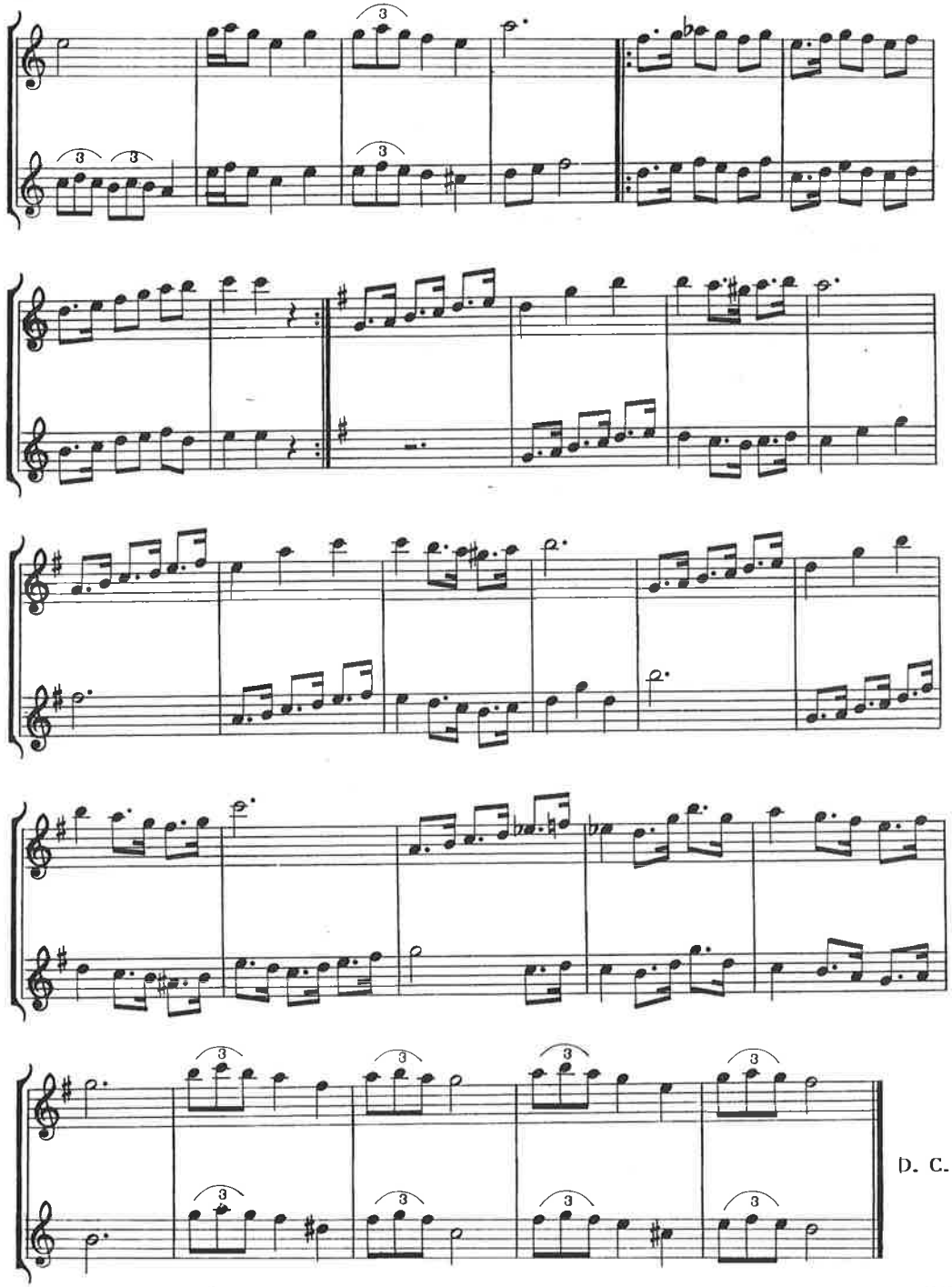
Autor, G. Garcés.

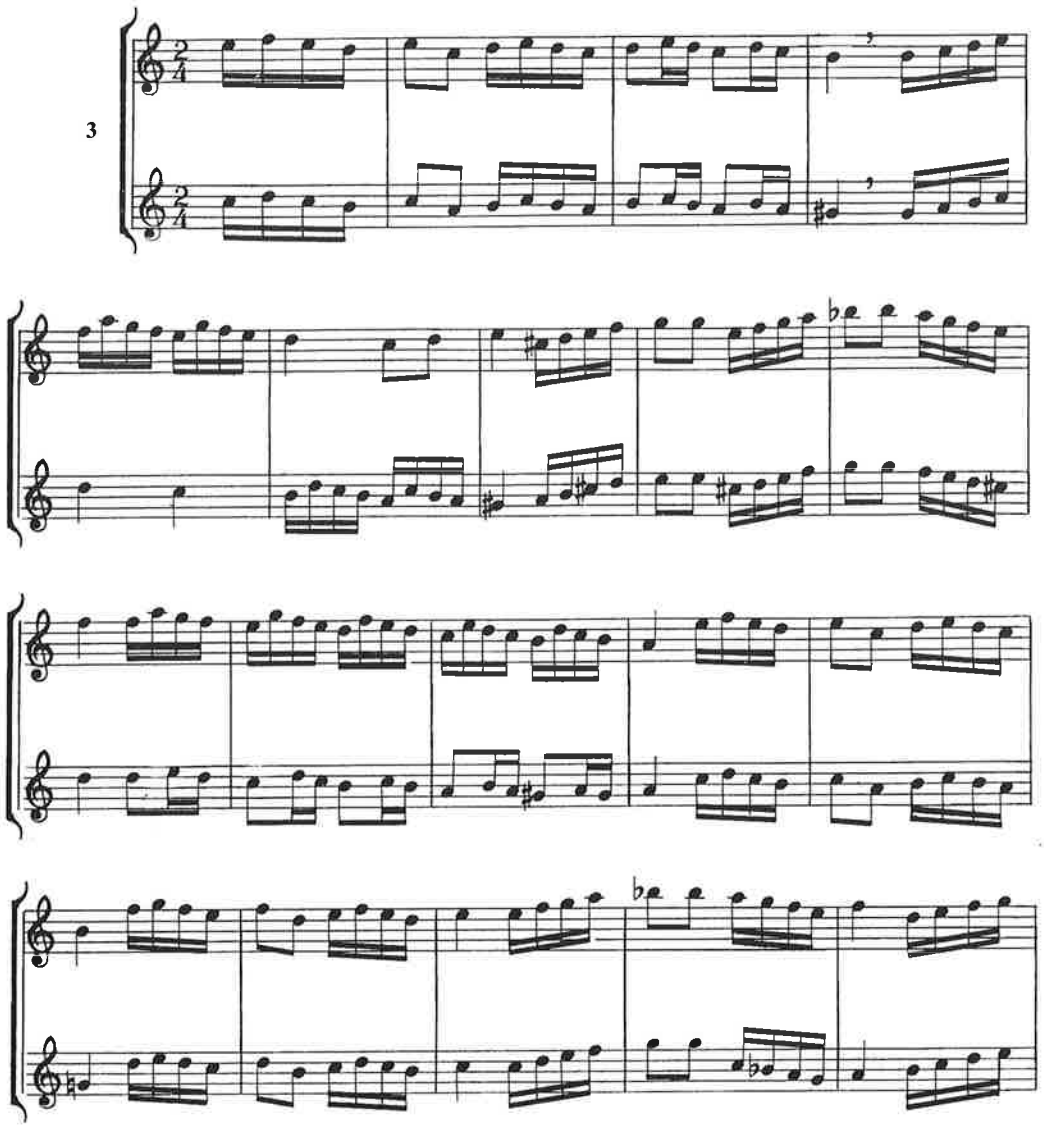


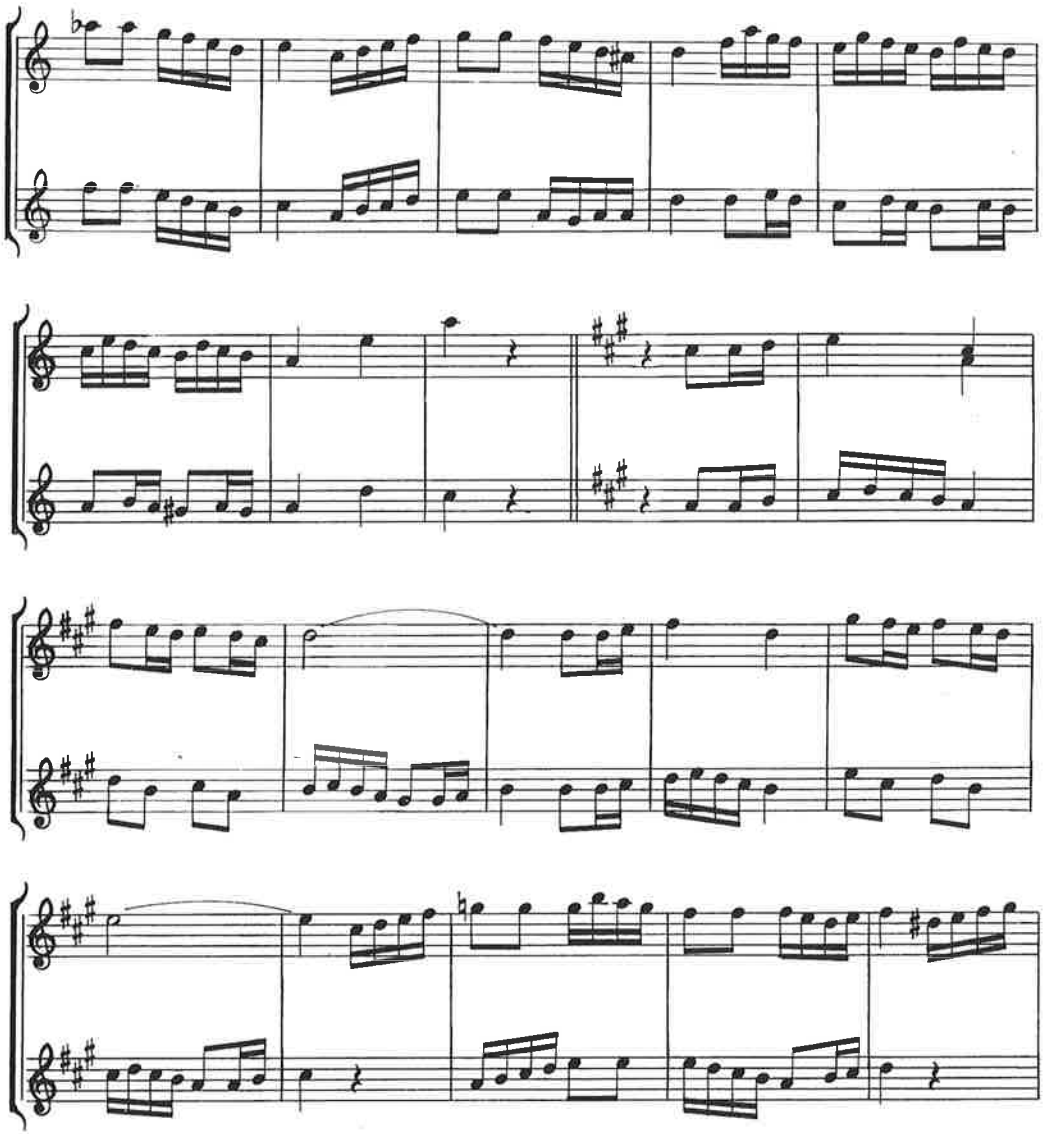

FIN

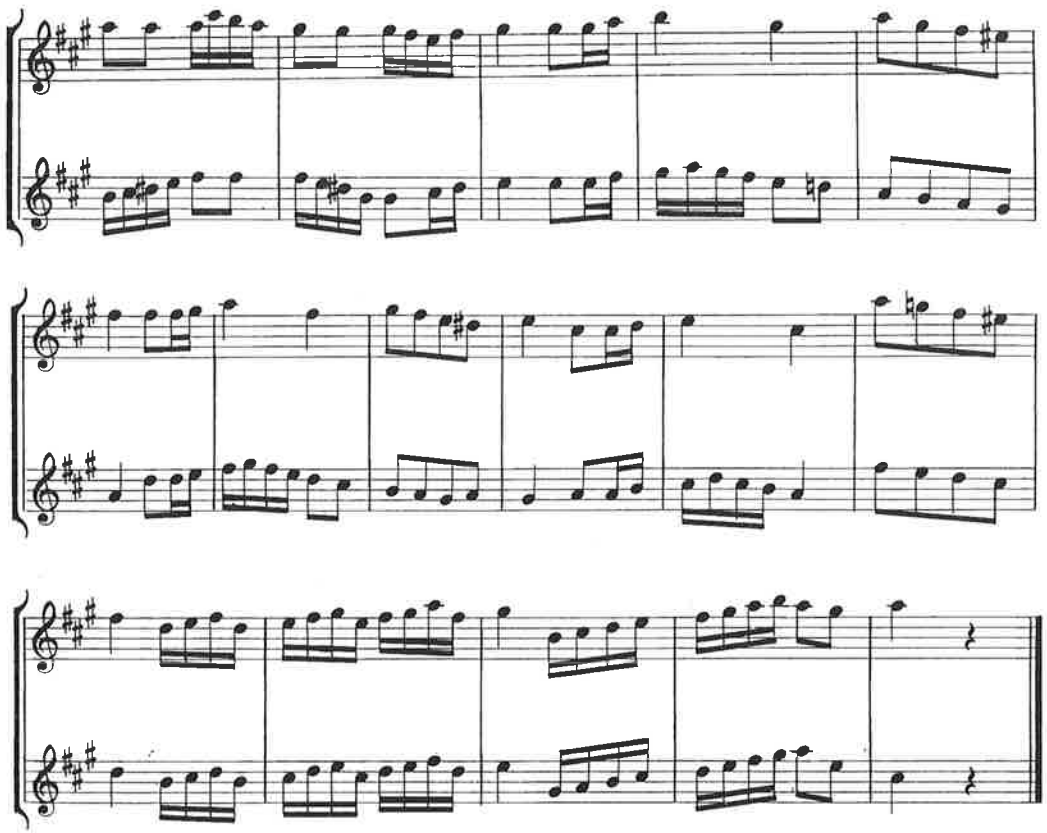

D. C.


2
FIN

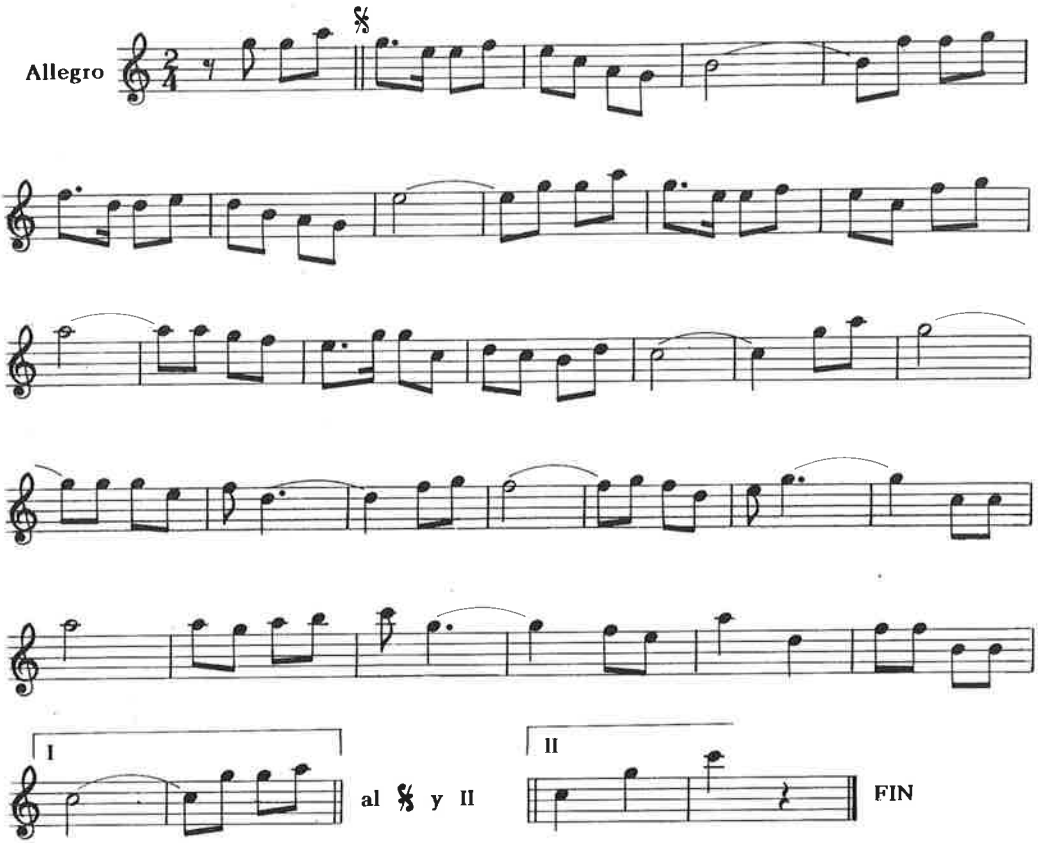

D. C.


3



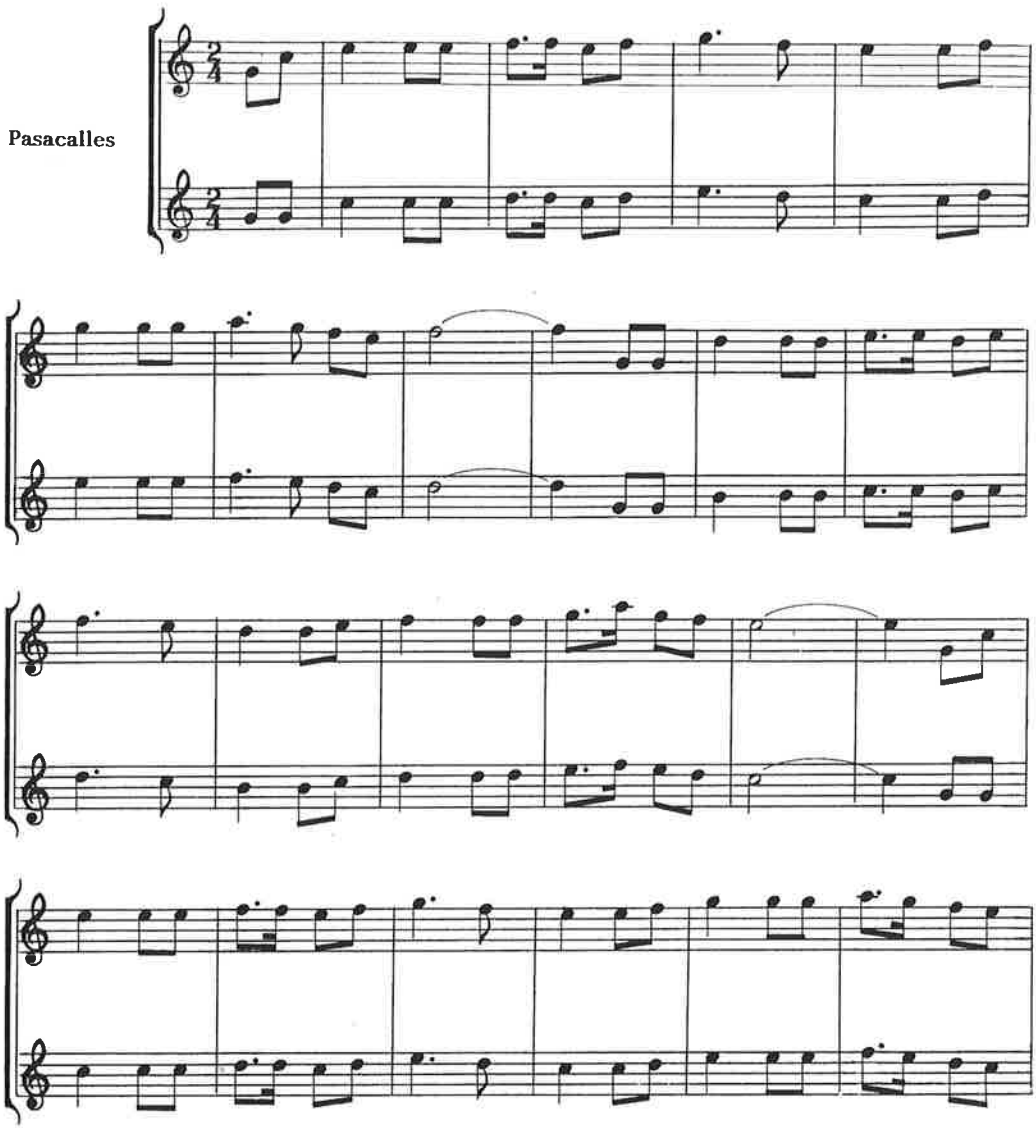


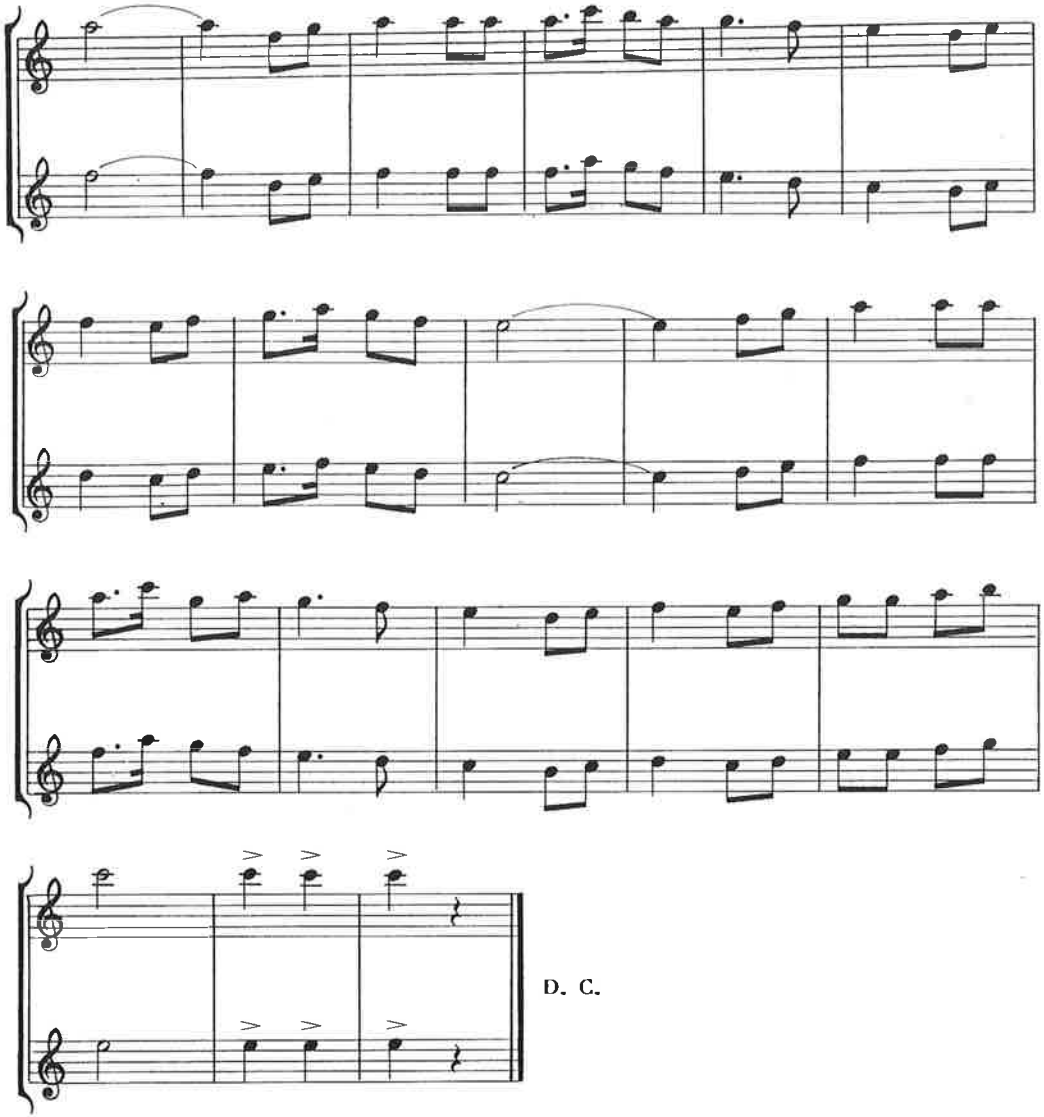
ABRIL, pasacalles (Δ3).
Autor, M. Rius.



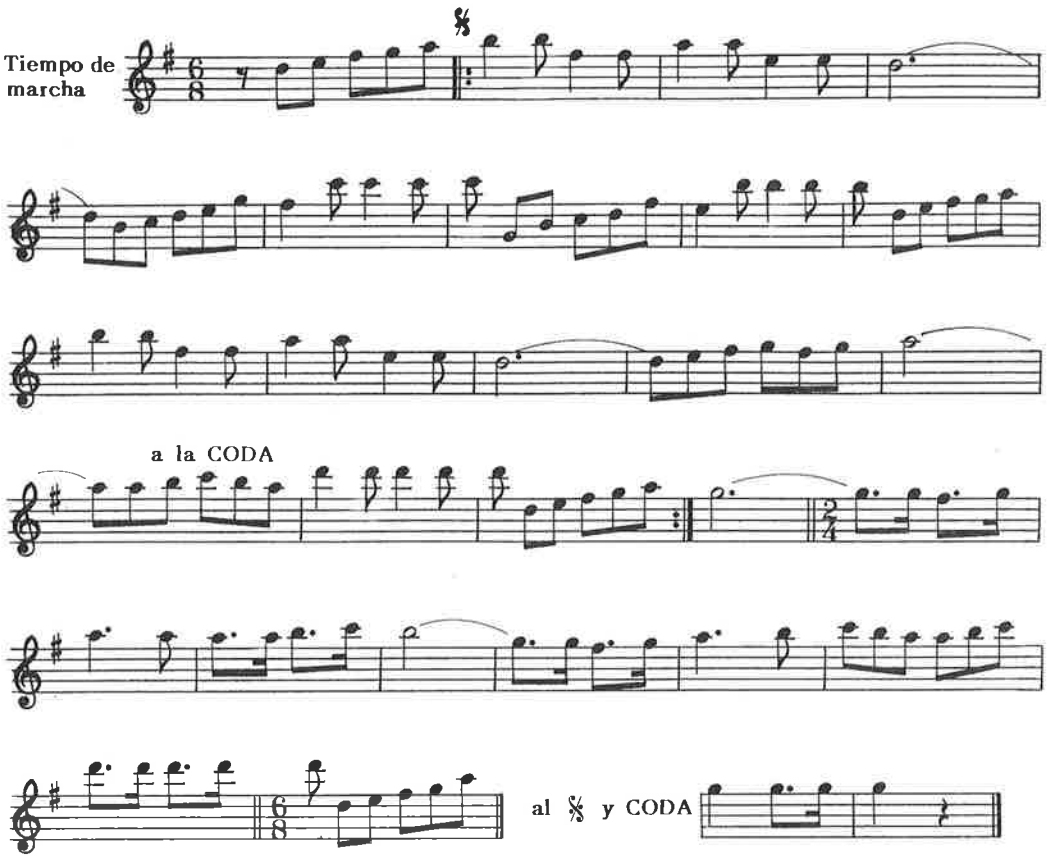
EL CAMPANAR DE SANT PERE DE RIBES, pasacalles (Δ3).
Autor, M. Rius.

Pasacalles

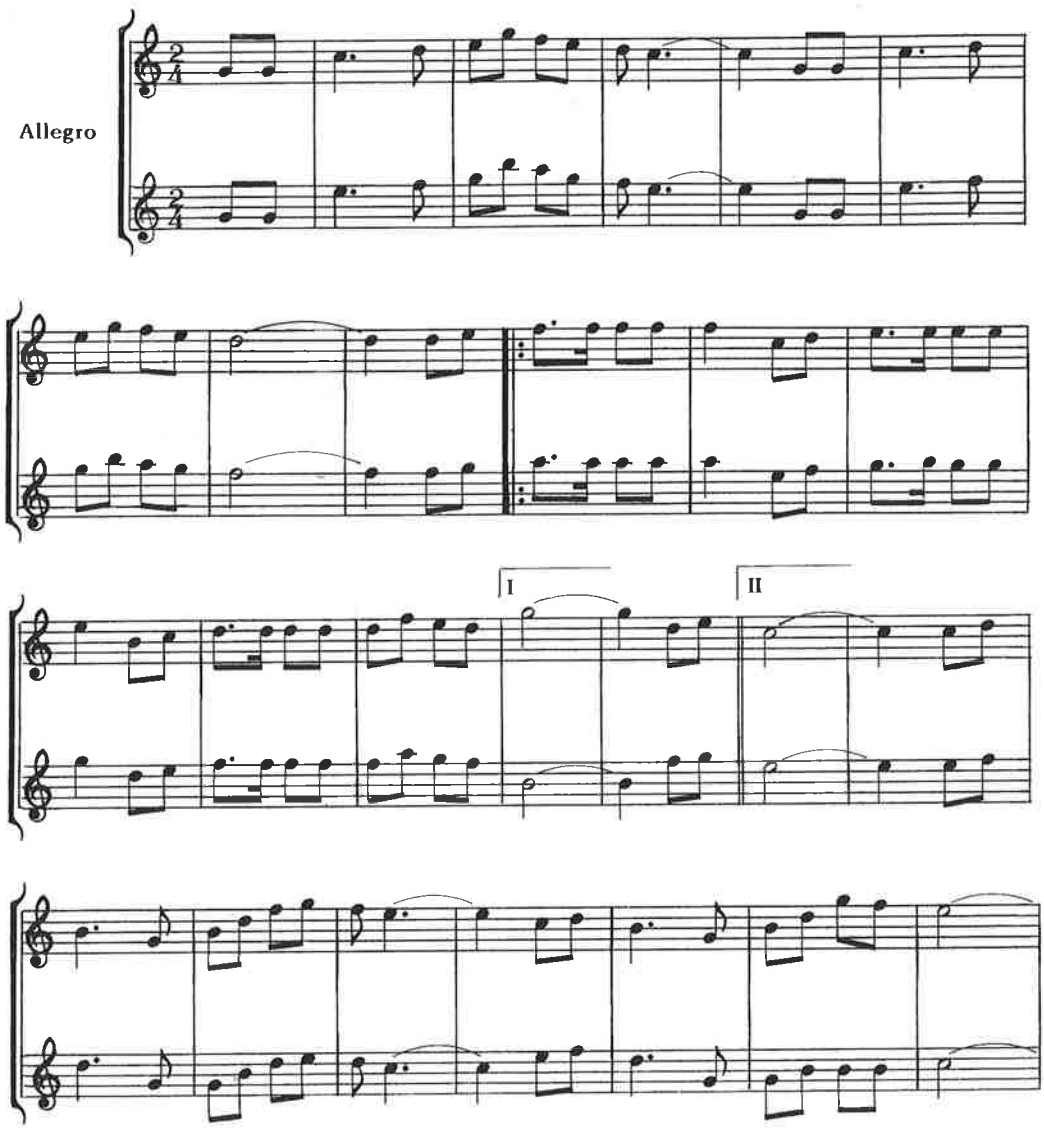


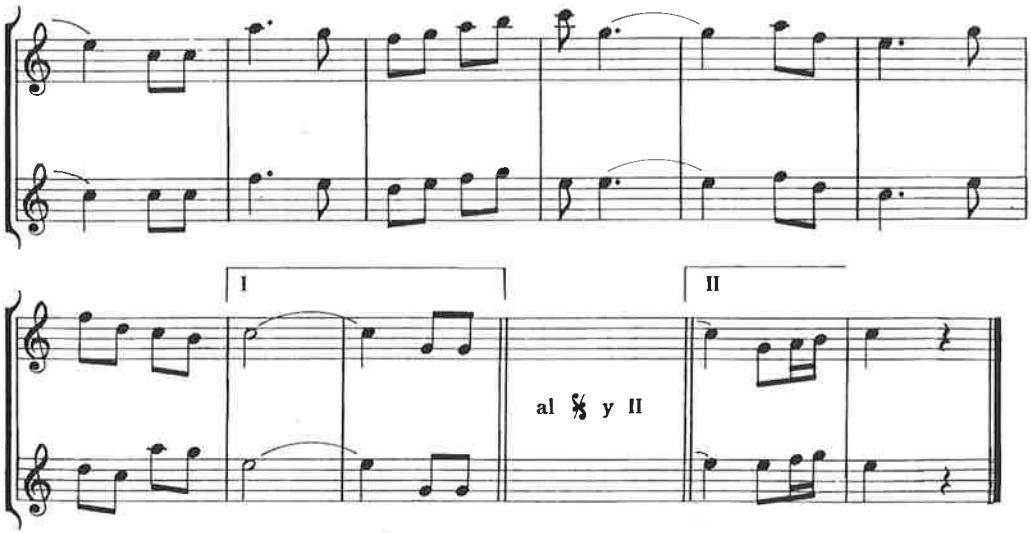

D. C.

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

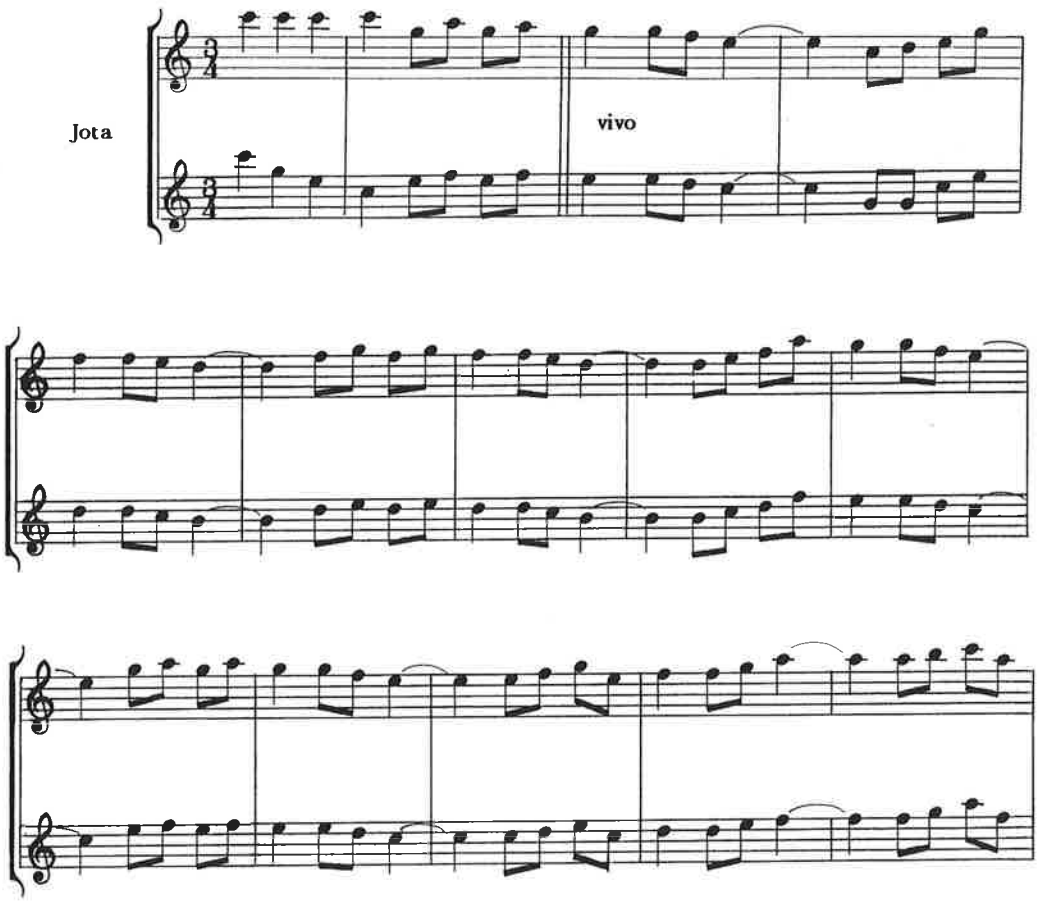


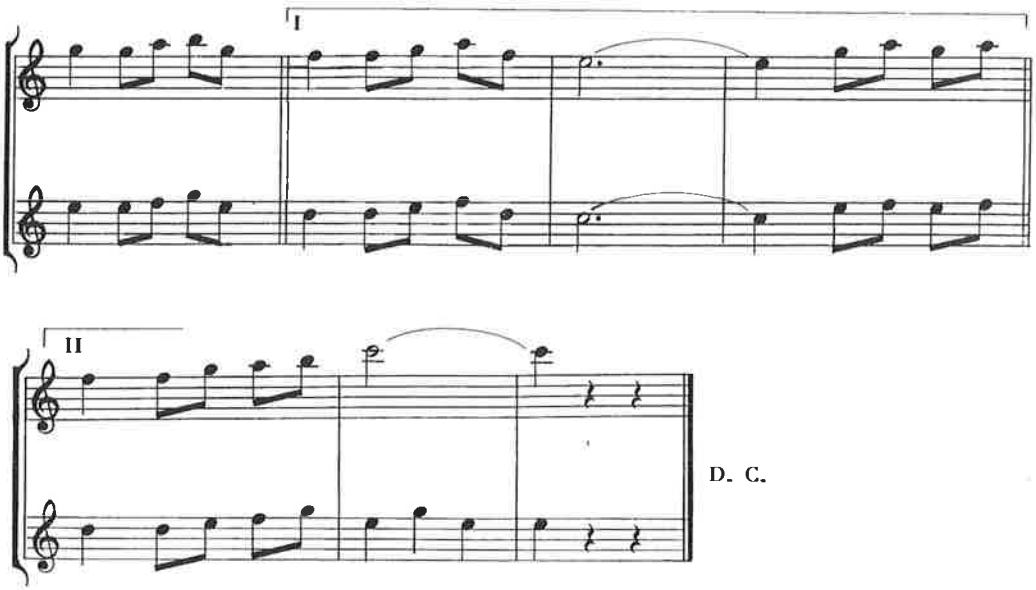
MARÇ, pasacalles (Δ3).
Autor, M. Rius.



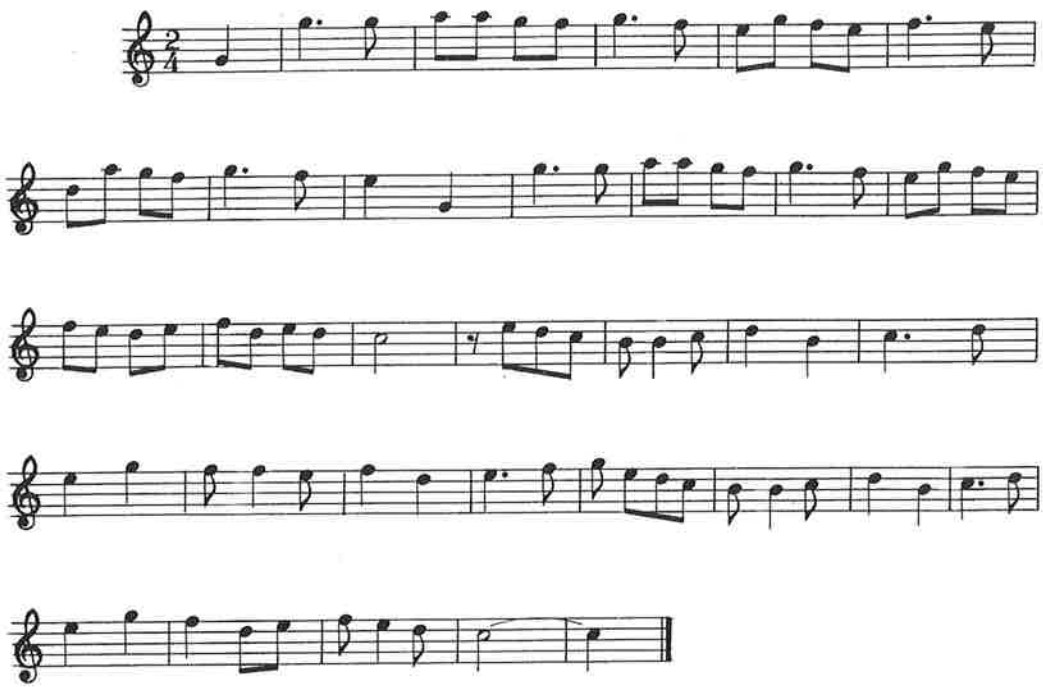

I
II
al 𝄋 y II

LA TERESINA, jota (Δ3).
Autor, M. Rius.

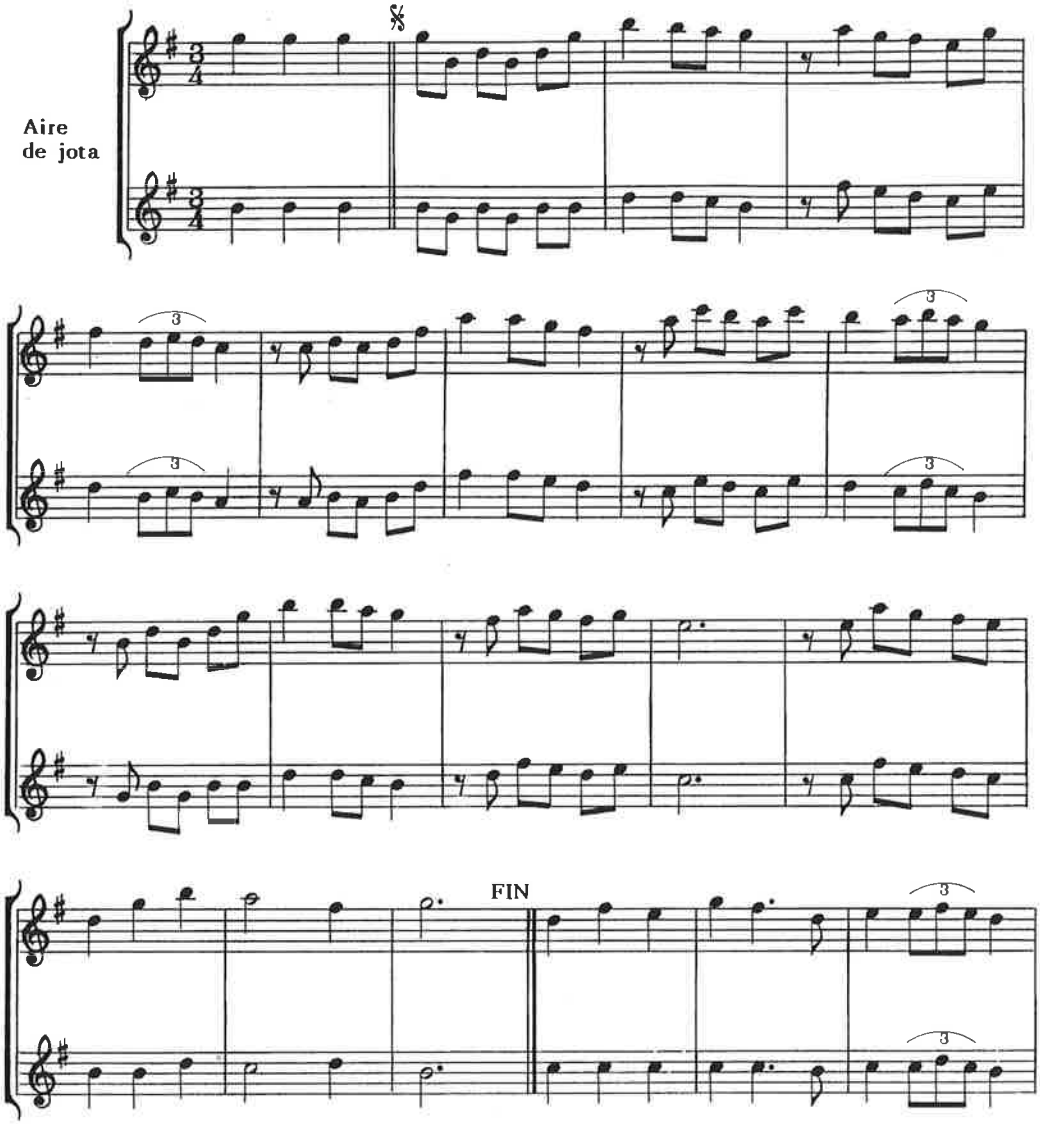


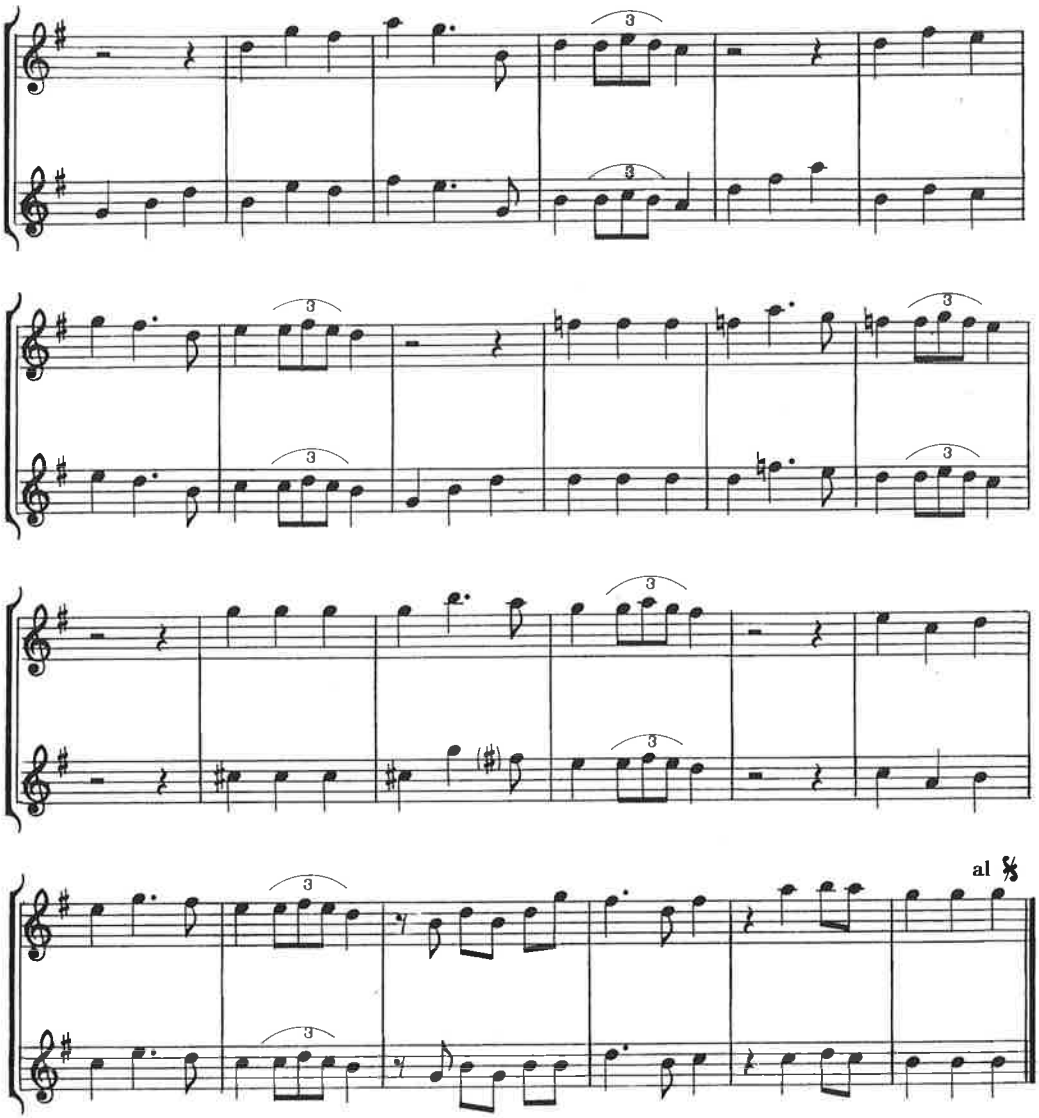

I
II
D. C.

EL DILLUNS, pasacalles (Δ2).
Autor, F. Roig.

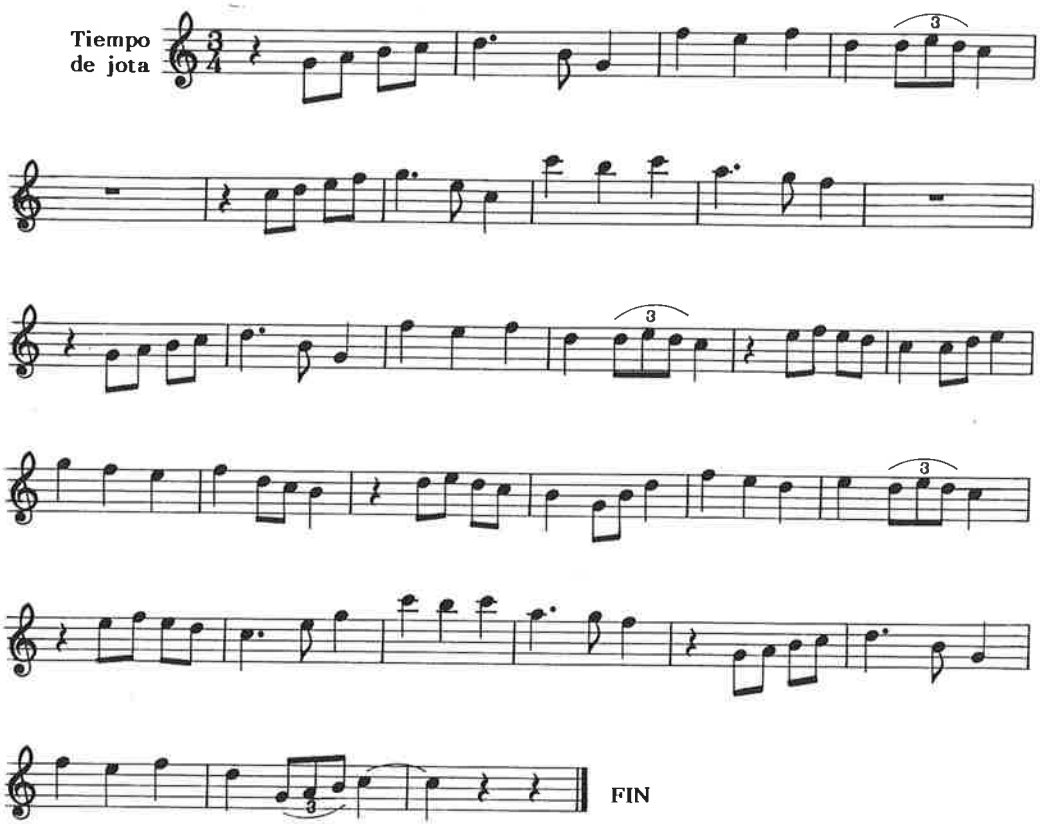


LA CARMEN Y EL BLAS, vals-jota de picadillo (Δ6)
Autor, J. Samson (F-J. Boisset)

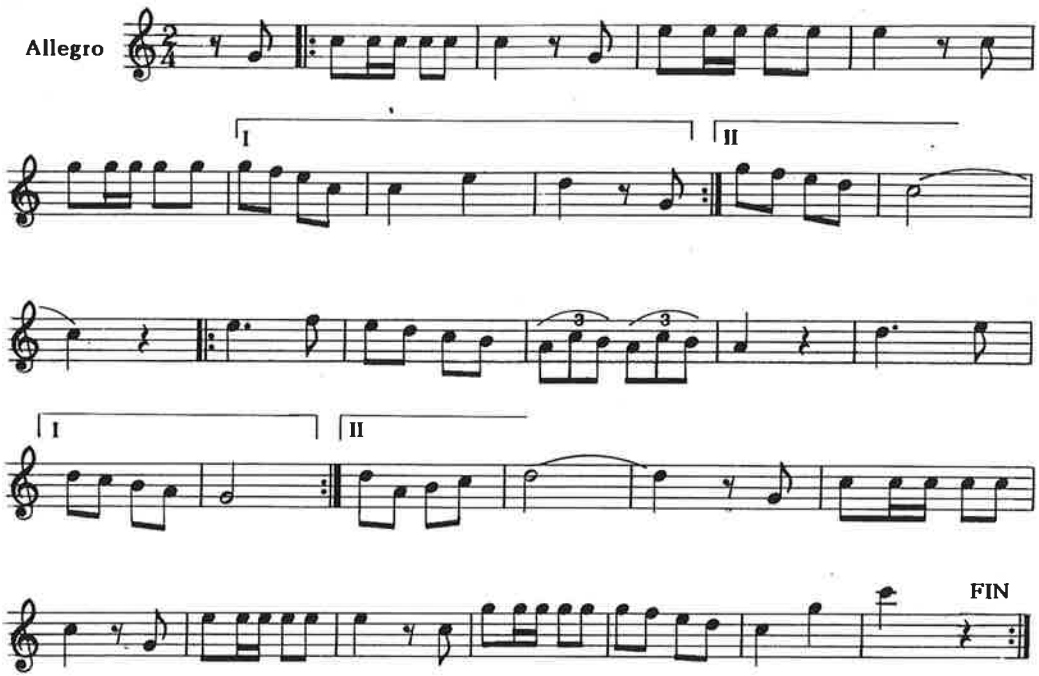



3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
al

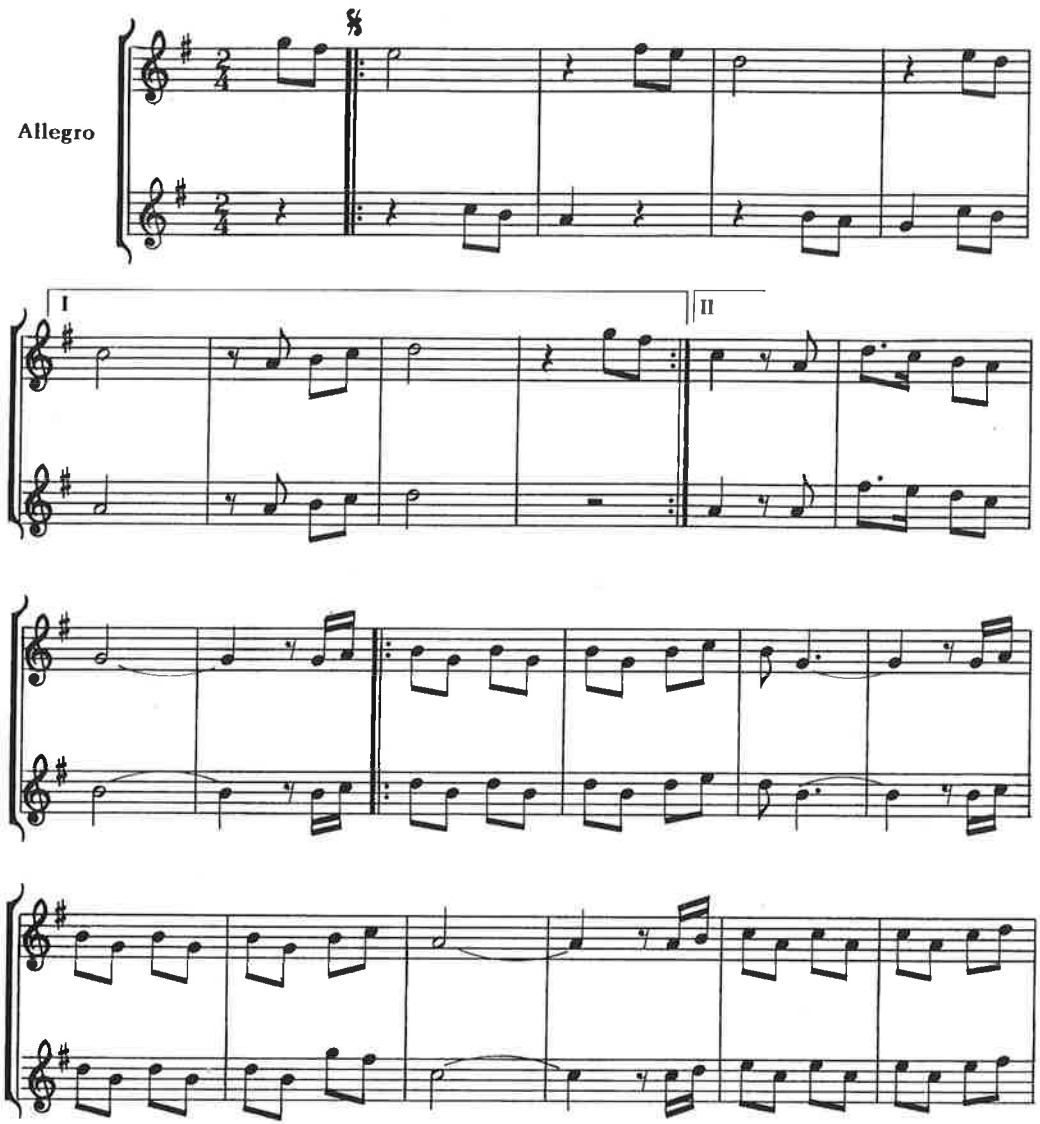
ALDEANA, jota (Δ3).
Autor, N. Vallés.

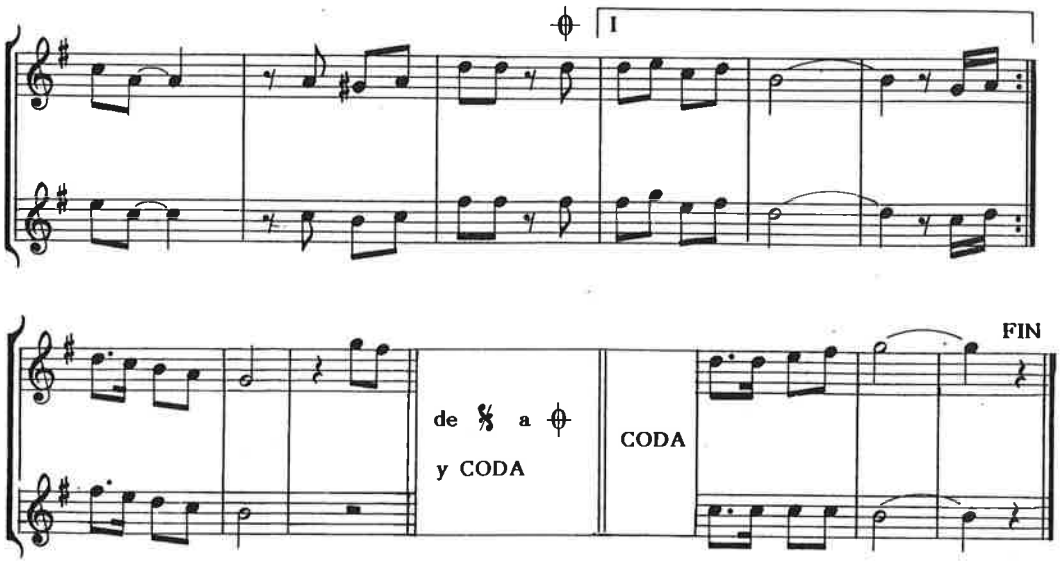


ALÉGRATE, pasacalles (Δ2)
Autor, N. Vallés.



LA PILARA, pasacalles (Δ3).
Autor, N. Vallés.




I
FIN
de 𝄋 a ⊕
y CODA
CODA

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

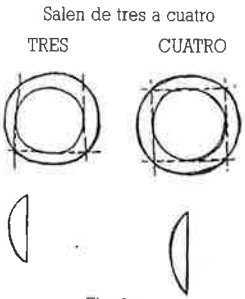


Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 8

Fig. 6

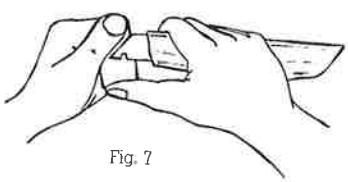


Fig. 7

Fig. 9

Fig. 10

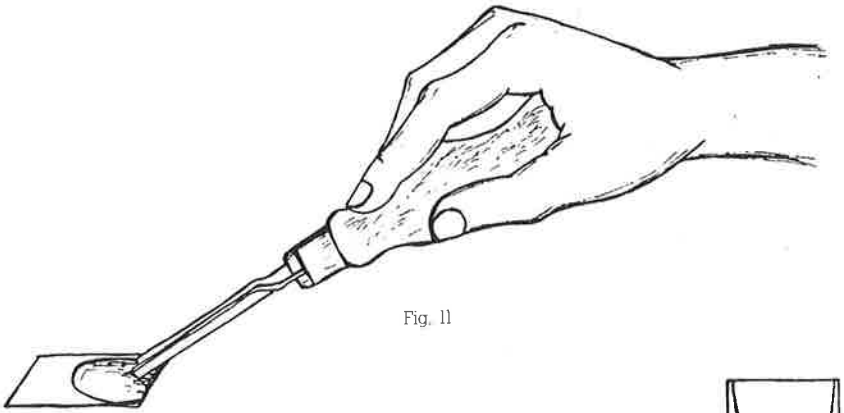


Fig. 11

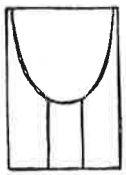


Fig. 12

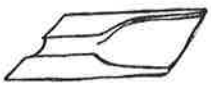


Fig. 13

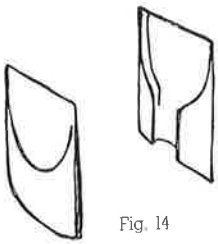


Fig. 14

Fig. 15

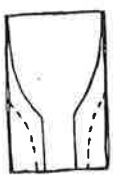


Fig. 16

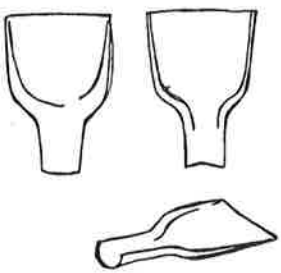


Fig. 17

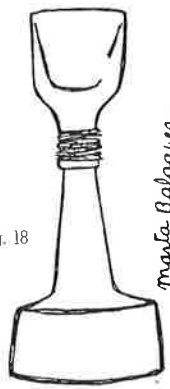


Fig. 18

Marta 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, druga, druga,
amadruga 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! ¡Aaaaaaaquí!»,
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 aemás 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 Tabal, Redoblante	Timbal	Tabal Tamborí	Tabalet		
Gaita de bot	Xeremia	Sac de gemecs Cornamusa			Chabrette
Chiflo	Flauta ibicenca			Txistu Txirula	
Fabirol Pinfano	Fulbiol	Flabiol			
Chicotén		Tamborí de cordes		Salterio	Salterio
Zambomba	Simbomba	Simbomba	Sambomba		
Palitroques Palos Totxets		Bastones	Bastonets Porrots		
Espedos		Espases			
Zimbales Cascabillos	Picarols	Cascabells Picarolins	Cascabells		
Castañuelas Pulgaretas	Castanyetas	Castanyoles	Postisses		
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 Cotonines	Caballets		
Mojiganga Mochiganga		Moixiganga	Muixeranga		
Pastorada		Pastorets	Pastoretes		
Gigantes	Gegants	Gegants	Xegants		
Cabezudos Enanos	Cebeçuts	Capgrosos	Cabeçuts		
Sanatonada Barraca	Cossiers	Diables	Dimonis		
Villanos					Ballano
Dance		Dances dialogades	Moros y cristianos		

ARAGON	BALEARES	CATALUÑA	VALENCIA	EUSKADI	OCCITANIA
BESTIARIO					
Mojiganga Tarasca Toro de fuego Tarasca Tragachicos León Dragón Oso Caballo Sierpe		Aliga Momerota Bou Drac Mulassa Lleó Vibre Cuca fera Serp	Aquila Caballets Toro de fuego Drac		Tarasca
OTROS					
Albadas	Serenatas	Matinades	Albaes		
Cucañas	Cucanyes Embudar	Cucanyes	Cucanyes		
Corridas Carreras Corregudas	Carreras en es cos	Corregudas de caballs Correfoc	Corregudas de gall Correbou		
Falletas Fogueras	Foguerons	Fogueres Falletes	Fallas	Hogueras	

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 Villarluengo 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, *tío Tieso* ... 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 *tío Caramba, tío Caramba* ... 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 Leciñena: Paloteado ... 53
Dance de Novillas: 3.ª mudanza ... 160
Dance de Quinto: el Jilguerillo ... 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 Españoleta, Bielsa ... 66
La Geringosa, Albalate del Arzobispo ... 130
Habanera, Gurrea de Gállego ... 154
Habanera de *el Tieso* ... 229
La Hoja de Pino, Apiés, Barluenga y Daroca ... 55
Irene, B. Coscollar ... 288
Jota, Simeón Pérez Vizcarra ... 222
Jota de Ronda, *el Tejedor* ... 174
Jota de Castelserás, Fco. Molinos ... 220
Jota de la Dulzaina, *tío Bartolo* ... 230
Jota del último Toro, Popularizada ... 163
Jota final del Rolde de Mirambel, Camilo ... 243
Jota Hurtada de Albarracín, *el Gato* ... 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 Llega, 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, *el Tejedor* de Serveto ... 177
El Polinario de Fabara, Noel Vallés ... 261
Procesión, Alcalá 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
Romeria 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, *el Tejedor* de Serveto ... 178
El Tíntemele, San Xuan de Plan ... 172
Tonadas de Gaitero, Torralbilla ... 210
Toni de *els Cards,* 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, *Pallás* 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
Guía sucinta de las *claves* musicales del método 72
Método silábico. Adaptación del Sistema Kodàly 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 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 Terriente 117
—de Valderrobles 118
—de Villarluengo 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
—Chinchecle, 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 Estercuel 148
—Danza de la Roca - Baile Cruzado, de Gistaín 151
—Dance de Graus: La Culebreta 152
—la Llega 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, *tío Caramba*, y Miguel Serrano:
—Baile de San Roque, de Cutanda 206
—Chotis del *tío Caramba* 207
—Toque de Procesión 209
Repertorio de Julián y Joaquín Andolz, *tío Tieso*, 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, *el Gato*, 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, *Camilo*:
—Albadas, de Aguaviva 83
—Albadas, de Calanda y las Parras de Castellote 94
—Anuncio de Fiesta 227
—Diana 228
—Habanera de *el Tieso* 229
—Jota de la Dulzaina 230
—Jota Final del Rolde, de Mirambel 243
—la Llega 233
—Mazurca 234
—Mazurca —1— 236
—Mazurca —2— 238
—Pasacalles de la Llega 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

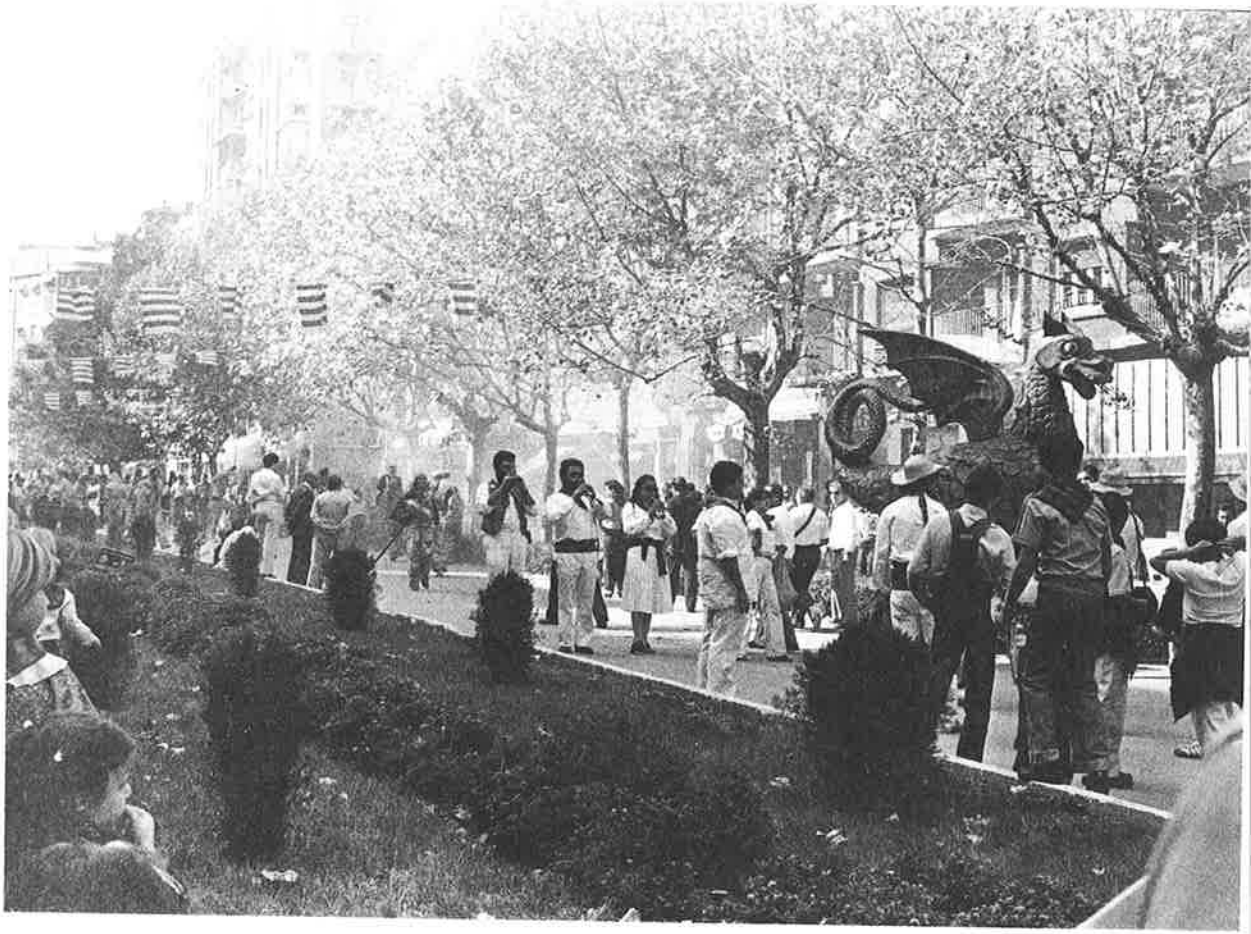
Repertorio de José Sancho, *tío Bartolo, tío Mostachonero:*
—Albadas, de Calanda y las Parras de Castellote 94
—Habanera de *el Tieso* 229
—Jota de la Dulzaina 230
—Mazurca 234
—el Pilé (música igual a la del Reinau) 240
—Polca 249
—Toques de caballerías —1— y —2— 245
Repertorio de José Sorribes, *el Conesa:*
—Encamisada, de Santolea 247
—Pasodoble 248
—Pericón (música igual que la Polca) 249
Repertorio de Vicente Turmo Rami, *Pallás:*
—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 Estercuel 255
—Habanera de *el Tieso* 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, Pasaclaustros 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 *els Cards* 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. Orriols y F. Roig. Foto: F. J. Boisset

Este libro
recorrió
el último vericueto
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 Ildefonso 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, Ildefonso-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