

DULZAINA, GAITA Y FLAUTA, TRES INSTRUMENTOS POPULARES

Breve estudio introductorio a una colección de *‘Músicas nuevas para instrumentos viejos’*

NOTA. Traslado aquí tres breves estudios introductorios a la triple antología de ‘Nuevas músicas para instrumentos viejos’ que he compuesto, con ayuda de la Junta de Castilla y León, para los tres instrumentos melódicos tradicionales más implantados en la tradición de esta Comunidad. Considero que estos textos, a pesar de formar parte de cuadernos de música muy especializados, pueden sin embargo contener noticias y reflexiones que quizás interesen a algunos lectores que, tal como van publicados en su original formato, tendrían difícil acceso o escasa noticia de ellos. (Los cuadernos de las respectivas músicas se publicaron en Zamora, patrocinados por la Junta de Castilla y León, 2009)

1. LA DULZAINA

Resumen histórico y geográfico

La dulzaina, como sabe cualquiera que se interesa por ella, es un instrumento aerófono de lengüeta doble formado por un tubo cónico de madera a cuyo extremo superior se fija aquella por medio de una pieza metálica que suele denominarse *tudel* o *tundel*. Es la variedad menos evolucionada del antiguo arquetipo traído, se dice, por los árabes, del que se fueron derivando la *chirimía*, un poco más perfeccionada y variada en tamaños y tesituras, y el *oboe*, único de los instrumentos de lengüeta doble cuyo sonido logró entrar en la “gran música” debido al refinamiento de su timbre y a sus avanzados mecanismos técnicos de control de alturas. De la chirimía no quedan hoy más que recuerdos de lo que en cierta época fue un instrumento que invadió las catedrales para sustituir o reforzar las voces en la ejecución de las obras polifónicas. Los modelos más chillones de chirimía salían de la catedral a las procesiones por la calle, o acompañaban desfiles, como todavía ocurre en las grandes festividades de ciertos lugares.

La dulzaina que en la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica se ha usado en las músicas populares desde hace siglos es la variedad más ruda y áspera de la familia de instrumentos de lengüeta doble. Pero también la más potente, lo cual la ha convertido en la reina de la calle, donde no hay instrumento que la iguale por su sonido penetrante. Dada su simplicidad y la relativa facilidad con que un artesano habilidoso la podía fabricar, se puede suponer que viene siendo usada en el ámbito popular desde tiempos antiguos. La dulzaina y la música popular, sobre todo para animar los bailes, han ido siempre del brazo. Seguramente a causa de este poder de evocación de lo popular comenzó a usarse como registro en el órgano ibérico desde mediados del siglo XVI.

La pareja de músicos formada por un *dulzainero* que ejecuta la parte melódica de los toques acompañado por un percusionista que les presta la base rítmica en un *tambor*, generalmente la caja o redoblante, es actualmente la formación de instrumentistas tradicionales más extendida por tierras peninsulares. La presencia de este par de músicos, a la que a veces acompaña un bombo, cubre la mayor parte de los pueblos de la península Ibérica, recibiendo diferentes denominaciones y conviviendo con otras formaciones instrumentales. Su actividad es dominante en todas las tierras del centro peninsular (ambas Castillas), Navarra, Aragón y La Rioja, y casi exclusiva en Cataluña y en las comunidades de Levante, en las que ha constituido la base de la mayor parte de los bailes y danzas tradicionales. Se desconoce prácticamente en Galicia, pero

convive con la gaita en Asturias, Cantabria, León, oeste de Zamora y este de Salamanca, llegando por el sur hasta las puertas de Andalucía. *Dulzaina* es el nombre más difundido de este invento sonoro. El mismo instrumento o diferentes variedades muy parecidas se denominan *gralla* (Cataluña, donde tiene una presencia importantísima, a pesar de la invención y difusión del conjunto denominado *cobla* desde hace siglo y medio), *gaita* (Aragón y Navarra), *dolçaina* (tierras levantinas) y *xeremies* (Baleares).

Aunque nunca perdió totalmente la presencia en la música popular, sobre todo para prestar la base musical a los bailes y danzas tradicionales, la dulzaina experimentó una fuerte debilitación por todas partes a partir de la década de 1940, cuando se comenzaron a imponer los conjuntos instrumentales de viento que interpretaban los bailes que la moda iba trayendo cada año y la radio difundía. En las últimas décadas, sin embargo, la dulzaina y el instrumento rítmico acompañante han experimentado un nuevo auge, al aire de la refolklorización que busca raíces y singularidades hurgando en la tradición musical.

El uso de la dulzaina en todas sus variantes como instrumento animador de los bailes y danzas se extiende, pues, a la mayor parte del territorio peninsular, con las únicas excepciones, por lo que se refiere al momento actual, de Galicia, donde el predominio de la gaita ha borrado del mapa los demás instrumentos que pudo haber en tiempos pasados,¹ y de Andalucía, donde la guitarra y la música flamenca han influido del mismo modo en la desaparición de otros instrumentos tradicionales, a excepción de las zonas en que pervive la flauta y tambor. Los testimonios documentales de los que puede extraerse información sobre la actuación de los dulzaineros son muy abundantes en los archivos desde hace unos cinco siglos. En cambio los primeros testimonios propiamente musicales, es decir las transcripciones de toques de dulzaina, proceden de las primeras recopilaciones sistemáticas de música popular tradicional llevadas a cabo desde el final del siglo XIX. Dada la falta de información acerca del sistema sonoro de los instrumentos y de la tesitura de los mismos, es necesario interpretar estas primeras transcripciones a partir de la información que nos proporcionan los instrumentos que hoy se utilizan, para poder sacar conclusiones seguras.

Resumen organológico: sistema melódico y afinación de la dulzaina

A juzgar por los ejemplares antiguos que han quedado, se puede afirmar que la dulzaina era hasta finales del siglo XIX (todavía lo sigue siendo hoy en gran medida) un instrumento bastante rudimentario por lo que se refiere al sistema melódico que se puede hacer sonar en él: una escala mayor de una octava, de $F\sharp_3$ a $F\sharp_4$ aproximadamente, que se obtiene destapando sucesivamente los orificios del tubo, y una octava superior que se consigue por presión de los labios sobre la lengüeta. A duras penas se podían obtener en la dulzaina (o se pueden, cuando se trata de modelos sin llaves) sonidos alterados o cromatizados, a base de digitaciones de horquilla (tapar dos orificios en lugar de uno por debajo de uno destapado), de orificio medio tapado, y de

¹ La única alusión a la dulzaina que aparece en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto SAMPEDRO es una cita del prologuista del mismo, J. FIGUEIRA VALVERDE, en la que alude a un órgano construido para la Catedral de Santiago por el organero gallego Pedro Martínez de Montenegro, al que se manda construir en 1558 un nuevo órgano que lleve “un frautado de quatorce palmos de largo que venga afinado con las chirimías, un churumbelado de quincenas muy claro y gracioso, dos pares de dozaynas unísonas del flautado principal con los cuales se harán diferencias nunca vistas muy sonoras y extrañas de todas las otras diferencias...” (o. c., p. 24). Queda clara la alusión a la novedad del sonido, que debe destacar por su timbre muy sonoro.

diferente presión de los labios sobre la lengüeta. Los tres recursos son difíciles de emplear y requieren un largo entrenamiento. Por ello la inmensa mayoría de los dulzaineros se han limitado a su sonoridad básica. Y por esta razón, salvo contadísimas excepciones, es muy raro escuchar o leer una melodía en tono menor o con notas cromatizadas en el repertorio de dulzaina transcrito en los cancioneros y grabado desde finales del primer tercio del s. XX. A lo más que solían llegar los dulzaineros, con excepción de algunos muy expertos que han adquirido destreza por acumular talento y práctica o por proceder del campo de algún instrumento de viento en alguna formación de banda, era a tocar la escala mayor en dos alturas diferentes, rebajando o no el tercer sonido de la misma, y con mayor dificultad el sexto y séptimo.

A fin de ampliar las posibilidades del instrumento, algunos intérpretes que a la vez fueron constructores consiguieron fabricar instrumentos dotados de llaves, con las que se podían conseguir sonidos cromáticos. Pero a pesar de este recurso, presente desde hace varias décadas en la dulzaina castellana y ausente o no utilizado en otras tierras, lo cierto es que el repertorio de dulzaina, tanto el de los viejos intérpretes que se ha conservado en algunas transcripciones recogidas principalmente por Federico Olmeda y Agapito Marazuela, como el de los que hoy siguen tocando, demuestra que para muy poco han valido las mejoras de la dulzaina en el aspecto de la posibilidad de obtener con ella sonidos cromáticos. De algunos de los antiguos dulzaineros se sabe por testimonios directos que arrancaron las llaves o taponaron los agujeros correspondientes a ellas, lo que demuestra que no las necesitaban para tocar lo que sabían. De los demás, con escuchar el repertorio queda bien claro que la sonoridad básica del instrumento, de la que se exceptúan muy pocas piezas, se sigue ciñendo a una tonalidad mayor que se suele tocar en dos alturas diferentes, a distancia de una cuarta, según convenga a la situación del sonido básico de la melodía en el marco de un sistema tonal mayor.²

La afinación del instrumento todavía no está completamente modelizada, salvo en algunos talleres, y oscila entre varias alturas aproximadas. Tampoco lo está la escritura en las transcripciones, ya que unas veces el sonido fundamental de la escala se transcribe en altura *do*₃, transportándolo una cuarta abajo, y otras veces se escribe en altura *sol* o *fa* en los métodos y repertorios. En cuanto a las transcripciones de los cancioneros, cada recopilador las ha venido escribiendo un tanto a bulto, en altura aproximada a lo que oye, al carecer de referencias. La única excepción es el repertorio de Agapito Marazuela, que transcribe en las dos alturas más razonables, *do* o *fa*, de acuerdo con las dos tesituras denominativas, *abajo* o *arriba*, en que suelen tocar los instrumentistas. En una publicación reciente titulada *Cancionero segoviano de música popular*, en la que Félix Contreras transcribe el repertorio de su padre, el renombrado dulzainero segoviano Mariano Contreras, se adopta para algunas piezas la transcripción en *si bemol* en lugar de *do*, que Mariano empleaba como alternativa para evitar la fatiga en las piezas de sonido muy agudo. Falta, evidentemente, una modelización de la escritura de la dulzaina, aunque sea por ámbitos geográficos, y una correspondencia de las diferentes tesituras, para que los respectivos repertorios puedan aprenderse e interpretarse en un intercambio que sería muy provechoso.³

² Buena prueba de ello es el análisis del repertorio de toques tradicionales de Castilla y León transcrito por María Dolores PÉREZ RIVERA, que recoge la práctica totalidad de los toques recogidos en grabaciones fonográficas en la obra (en proceso de edición) *La música de dulzaina en Castilla y León*. De un total de 446 toques, 387 pertenecen al sistema tonal mayor, 38 al tonal menor, 15 a diversos sistemas modales, 5 en sistema mixto mayor-menor, y una pieza inclasificable. Las cifras hablan por sí solas.

³ Mariano CONTRERAS y Félix CONTRERAS: *Cancionero segoviano de música popular*,

La dulzaina en la tradición musical de Castilla y León

Los primeros toques de dulzaina en este ámbito geográfico aparecen transcritos en el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, obra pionera en muchos datos relativos a la música popular tradicional. En la segunda parte del apartado *cantos coreográficos*, dedicada a los bailables *instrumentales*, Olmeda hace una descripción de los instrumentos que ha conocido y escuchado en su contacto con la música popular: el *pito* y el *rabel* por una parte, y por otra tres tipos de gaita: la *gaita común* u *ordinaria*, la *gaita zamorana* y la *gaita gallega*. A juzgar por las aclaraciones que hace comparando la gaita zamorana y la gallega, hay que concluir que para Olmeda la gaita ordinaria o común es la *dulzaina*.⁴ También la lectura del repertorio que Olmeda asigna a esta gaita ordinaria demuestra que está hablando de la dulzaina. Pero se nota que la escucha del instrumento le produce algún desconcierto, pues las alturas y las afinaciones, sobre las que no hace ningún comentario, no aparecen claras en las transcripciones, muy probablemente debido a que Olmeda escucharía diferentes instrumentos y afinaciones. Para lo que atañe a lo que estamos aclarando, lo importante es su testimonio acerca del uso de la dulzaina en la animación de los bailes y danzas, entre las que enumera y transcribe bailes *al agudo*, bailes *a lo llano* (jotas), *ruedas*, *pasodobles*, *remeneos*, *entradillas* y un documento de inestimable valor: la serie de *pasacalles*, *bailes* y *danzas* que se interpretan en la procesión del Corpus en Burgos, cuya tradición se ha seguido ininterrumpidamente hasta hoy mismo.⁵ El testimonio musical de Olmeda sobre el uso de la dulzaina, el más antiguo de todos, según he dicho, se completa con una información no menos importante acerca de la relación entre el repertorio de las tonadas vocales y las instrumentales de baile.

Casi por la misma época de Olmeda, aunque publicados un lustro después, recogía y transcribía Dámaso Ledesma para su *Cancionero Salmantino* unos cuantos toques de dulzaina recogidos en un pueblo del Campo de Peñaranda, Encinas de Abajo, al dulzainero Eduardo Gareja (¿García?), acompañado por el cajero Román Miguel. En la introducción no olvida Ledesma hacer una breve descripción del instrumento con las siguientes palabras:

“Dulzaina peñarandina. El instrumento que, como hemos dicho antes, se usa en el campo de Peñaranda –ha advertido al comienzo de la introducción que la dulzaina es un instrumento excepcional en la tierra salmantina– para sustituir a la gaita es la antigua Chirimía, que tiene lengüeta doble, de la familia de los Oboes, acordada exactamente como la gaita, pero cuyos sonidos se producen sin necesidad de quintar, por medio de siete agujeros, uno de los cuales, en algunos casos, se sustituye por una llave.

La forma de este instrumento es cónica, concluida por una campana o pabellón a diferencia de la gaita, que es cilíndrica y lisa. Tiene 0,30 centímetros de largo por 0,15 de diámetro.⁶

Colección Etnográfica Segovia Sur, Asociación por el Desarrollo Rural de Segovia Sur, financiado por “Proder de Segovia Sur”, Segovia, 2000.

⁴ F. OLMEDA: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, pp. 153 y ss.

⁵ Los documentos a que nos referimos llevan en la sección correspondiente los números 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, y 32 al 38.

⁶ Dos observaciones hay que hacer al texto de LEDESMA. La primera, que la dulzaina se ha

La lectura del repertorio de piezas de baile transcrito por D. Ledesma produce desconcierto a causa de su sonoridad. La falta de lógica en un contexto que siempre lo suele tener hay que explicarla acudiendo a ese contexto, cosa que en este caso no es difícil, ya que se dispone de un buen repertorio de dulzaina de esas mismas tierras, en las que pervive el uso del instrumento, recogido en la obra *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, transcrito por M. García Matos, a cuyo contenido nos referiremos más adelante.⁷

Lo importante, en todo caso, es el testimonio de la dulzaina como instrumento popular tradicional en la provincia de Salamanca, una tierra que, no sólo ha conservado la herencia recibida, sino que además ha sido la patria chica de toda una dinastía de tres generaciones, *Los Talaos*, que ha llevado el instrumento a una de las cotas más altas de habilidad y virtuosismo, a pesar de la dificultad que en sí entraña el dominio de la dulzaina, y a una creatividad en un campo muy especial, al que ya nos referiremos más adelante.

La obra recopiladora de Agapito Marazuela para dulzaina

Pero para encontrar un testimonio bien documentado y un repertorio correctamente transcrito del tipo de dulzaina que se suele denominar *castellana*, y de su uso como instrumento ambientador de fiestas, solemnizador de ritos y animador de bailes, hay que acudir al *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela. Esta obra es básica e imprescindible para el conocimiento del instrumento y su evolución, de su uso en la tradición de animador de los bailes populares, de su repertorio, y también de la forma más correcta de transcribir los toques. Por la importancia que tienen las aportaciones de Marazuela, que a la vez fue intérprete y recopilador, desde 1910, de la música de dulzaina de su tierra, trasladamos aquí la información que transmite, que recoge en forma concisa la larga experiencia del maestro:

“La más primitiva dulzaina –*explica Marazuela refiriéndose a una fotografía en la que aparecen tres modelos del instrumento*– mide 26 centímetros de longitud; sigue posteriormente otro tipo, con 34 centímetros, que es la longitud intermedia, y la dulzaina moderna o actual, con 38 centímetros. En los tres tipos, la lengüeta va encajada en el tudel, el cual se coloca en la parte superior de la dulzaina y es de doble caña, semejante a la del óboe.

La dulzaina posee siete agujeros, a los que se les dio el nombre de las notas de la escala natural diatónica, esto es, Do, re, mi ,fa, sol, la, si. El sonido que resulta dejando libres los siete agujeros corresponde al do, formando octava con el do inmediatamente inferior al pentagrama. La octava alta se obtiene por medio de la embocadura, internando un poco la caña en la boca y apretando los labios, especialmente el superior.

tocado siempre por otras zonas de Salamanca, por lo que hay que entender que él se refiere a la Salamanca que él conocía. Y segunda, que evidentemente no es cierto que la flauta (gaita) y la dulzaina estén exactamente acordados, a no ser que “se haga la vista gorda” al sonido que cada cual de ellos produce y se hable de series o escalas de sonidos diatónicos, lo cual tampoco es del todo cierto en el caso de la flauta, cuyo sistema sonoro incluye un sonido ambiguo y sus enarmónicos.

⁷ Manuel GARCÍA MATOS y Anibal SÁNCHEZ FRAILE: *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, edición de A. CARRIL y M. MANZANO, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1995, núms. 401-412, 443-454, 458-459, 465a-465b, 477-479, y 496.

Los dulzaineros antiguos, para obtener los semitonos, solían emplear dos procedimientos: tapar la mitad del orificio o bien sacar un poco la caña de la boca, aflojando el labio. La dulzaina antigua carecía de tonalidad determinada, en lo que influían varias razones y circunstancias, derivadas del hecho de ser unas más cortas que otras, cosa que ocurría igual con las cañas y con el tudel, siendo rarísimo que resultaran dos instrumentos en el mismo tono.

Aunque los dulzaineros llamaron “do” al primer orificio, fundando sobre éste la escala, dicho “do” no se relaciona con el del diapasón. Debido a la diferencia de tamaño que ha existido en la dulzaina, ocurre a veces que, dando la misma nota, resulta una segunda y una tercera de diferencia, por lo que, además de otras razones, es difícil fijar la tonalidad.

La dulzaina antigua, de la que venimos ocupándonos, aunque usada también en las provincias mediterráneas, en alguna de las cuales continúa empleándose, fue en las provincias de Castilla la Vieja donde más arraigo alcanzó, pues, desde el siglo XVI en adelante, se hizo imprescindible en fiestas y conmemoraciones. Hasta finales del siglo XIX, la dulzaina conservó su carácter diatónico, mas por esta época, don Ángel Velasco, de Renedo, provincia de Valladolid, de quien me honro haber sido discípulo, añadió a la dulzaina las llaves que en la actualidad ostenta, convirtiéndola en cromática y dándole más extensión, puesto que la bajó una tercera menor al añadirla el si natural, el si bemol y el la natural. (Continuamos llamando do a la nota que denominaban así antiguamente, aunque alguien a este do le denomine re, como en el clarinete.)

En la dulzaina moderna, aunque no de modo exacto, ya que influyen también notablemente el tudel y las cañas, sí de manera aproximada puede afirmarse en el tono en el que se halla, puesto que, denominando do a la nota que así llamaron los antiguos, el sonido de la nota fa coinciden el do del diapasón, en cuyo caso la dulzaina se halla en fa. Y si a esta nota se le denominara re, entonces estaría en sol

El hecho de haber convertido en cromática la dulzaina, dándole más extensión sin perder por ello el carácter de su sonoridad, proporciona innegables ventajas para la ejecución de las obras musicales, ya que es posible realizar modulaciones y combinaciones que con la antigua no podrían hacerse”.⁸

La afinación de la dulzaina según Marazuela

He aquí condensado en pocas líneas todo lo principal que hay que saber sobre la dulzaina castellana. Especialmente interesantes son en este texto las aclaraciones respecto de la afinación de la dulzaina, que deberían tenerse en cuenta siempre que se transcriben los toques. Queda claro después de lo que explica Marazuela que la dulzaina es un instrumento transpositor, en el que se denomina *do* a un sonido que en el diapasón está aproximadamente en altura *fa#* (*fa#₃*, se entiende). En consecuencia, la música para dulzaina se debe transcribir, según Marazuela, escribiendo como *do* (*do₃*) en el pentagrama la nota que siempre se ha llamado *do* en el uso tradicional del instrumento aunque es *fa#* en el sonido real, ya que la dulzaina está naturalmente afinada en una escala mayor que parte del sonido más bajo que se obtiene en ella (sin tener en cuenta los sonidos, uno o tres, que quedan por debajo de él en algunos modelos ampliados, que se transcribirán como *la*, *si bemol* y *si natural*). Queda también clara después de leer el texto que hemos trasladado la razón por la que otros transcriben en altura *sol* los toques de dulzaina castellana: porque el sonido básico de la escala de la dulzaina, según la

⁸ A. MARAZUELA, o.c., pp. 13 y 14.

longitud del instrumento, está entre *fa* y *fa#*, éste último a veces un poco alto. Ésta puede ser la razón de que en algunos métodos y cuadernos que contienen repertorio de dulzaina se transcriban los toques un tono más alto, de forma que para escribir la escala básica del instrumento se emplee una armadura de dos sostenidos (*re mayor*), y para escribir las piezas cuya nota tónica está situada una cuarta arriba del sonido de la escala básica se emplee la armadura de *sol mayor* (un sostenido). A este motivo quizá haya que añadir el otro que apunta Marazuela: el de seguir la costumbre de transcribir con la armadura acostumbrada para el clarinete en *si bemol*, que es la de un tono de *re mayor* (dos sostenidos). Esta puede ser la explicación más convincente para las zonas de Levante, Cataluña y por extensión Aragón y La Rioja, donde las transcripciones de los toques siguen también esta norma, a pesar de que se construyen y se usan dulzainas de dos tamaños, las largas, de 34 cm. de longitud, y las cortas, de 31, que suenan un tono más alto.

Los sonidos alterados en la dulzaina según Marazuela

Otro aspecto muy interesante en la explicación de Marazuela es el que se refiere a la forma de conseguir las notas alteradas (los semitonos superior o inferior respecto de los sonidos naturales). Aunque hay diferentes formas de conseguir los sonidos de la escala cromática, el hecho es que las notas alteradas apenas aparecen en los repertorios transcritos, lo cual demuestra el poco uso que de las llaves han hecho la mayor parte de los dulzaineros. Se puede afirmar después de una lectura comparativa que la casi totalidad de los toques están en tono mayor, que se toca en dos alturas diferentes: en la que se llama escala de *do*, la natural del instrumento, o en la de *fa*, con el *si bemol*, que equivalen a los tonos de *re mayor* y *sol mayor* si se adopta la escritura de un tono más alto. Las escasas piezas en sonoridad menor suelen evitar la alteración en el VII grado, lo cual demuestra que no son fáciles de obtener estos sonidos para la mayoría de los dulzaineros. Seguramente fue esta la razón de que se aplicasen llaves a la dulzaina, mejora que, como ya hemos dejado dicho, todavía no ha influido apenas en el repertorio que se interpreta con ella.⁹

La riqueza melódica y rítmica en la tradición de la dulzaina castellana

Pero además de las anteriores observaciones, Marazuela hace otra todavía más valiosa acerca del repertorio que ha recogido y aprendido de los dulzaineros antiguos:

“A estos dulzaineros es a quienes especialmente consideramos como merecedores de que se les dedique unas líneas, en gracia a lo mucho que contribuyeron al enriquecimiento del folklore de Castilla, pues si bien la mayor parte de ellos careció de conocimientos musicales, tuvieron en general intuición y puede considerárseles creadores no sólo de melodías de variados caracteres, sino también de ritmos muy interesantes.

⁹ Cada uno por su parte, según informaciones diferentes y no contrastadas recogidas en publicaciones sobre la dulzaina, los realizadores de las mejoras en la variante castellana del instrumento fueron el vallisoletano Ángel Velasco, el palentino Ramón Adrián, los burgaleses Hipólito Arroyo y Victorino Arroyo “El Pollo”, y el vallisoletano Bruno Ontoria. Lo cierto es que todos ellos consiguieron instrumentos con mayores posibilidades de ejecución de notas alteradas, que hoy son aprovechadas por diferentes constructores, entre los que destaca el segoviano Lorenzo Sancho, de cuyo taller están saliendo desde hace más de dos décadas los instrumentos que ofrecen la posibilidad de una afinación modelizada y controlada.

¡Qué diferentes fueron aquellos dulzaineros a los modernos, que tal vez sin percatarse del valor que tenía lo heredado de nuestros antepasados, lejos de conservarlo como aquello que nunca debería perderse, contribuyeron al derrumbamiento del antiguo folklore, poniendo la dulzaina al servicio de la música frívola y exótica, como son tangos, boleros, etc.!”¹⁰

Y en efecto, leyendo el repertorio de toques que Marazuela transcribe en la sección instrumental de su cancionero se percibe la enorme riqueza y variedad de los toques que recogió, que no tienen igual en ninguna de las antologías y colecciones de dulzaina de otras zonas de la península Ibérica. En primer lugar como consecuencia de la sonoridad de las piezas, en muchas de las cuales aparecen sistemas melódicos diferentes del modo mayor, tan reiterativo en todos los repertorios. A esta sonoridad se refiere sin duda Marazuela cuando habla de “melodías de variados caracteres”. Y en segundo lugar los ritmos, cuya representación gráfica cuida y explica el maestro con todo detalle, para que queden bien claros. Es un mérito de este reconocido investigador e intérprete haber tipificado el ritmo de subdivisión quinaria del *baile corrido de rueda*, que ya había apuntado escuetamente Olmeda refiriéndose a la *rueda burgalesa*. En realidad, como después se ha podido comprobar, hay toda una zona y una serie de géneros en los que aparece este ritmo en diferentes denominaciones (*rueda, baile corrido de rueda, charrada y perantón*) y en un territorio que comprende las tierras de Burgos, Soria, Palencia, Valladolid, Salamanca y norte de Cáceres. Agrupación rítmica que es una clara supervivencia que se ha sustraído a la regularización de los compases propia de la música de autor. También catalogó y tipificó Marazuela por vez primera la agrupación 3+3+2 que caracteriza el ritmo de la *entradilla*, pieza que puede considerarse como una de las obras maestras de todo el repertorio de dulzaina, que él transcribió tan escrupulosamente, además de dejarla para la posteridad en una interpretación modelo que por fortuna se conserva en grabación sonora. Se debe también a Agapito Marazuela la identificación y tipificación de las plantillas rítmicas de otras piezas tradicionales del repertorio de la dulzaina castellana como la *diana*, el *pasacalle*, las *habas verdes*, la *seguidilla castellana* y la *rebolada* (o *revolada*, tanto da, pues la escritura es ambigua al proceder de la transcripción escrita de una fonética que sólo se ha conservado por tradición oral hasta que la escribió Marazuela).¹¹

Y son precisamente estos dos rasgos originales de la música de dulzaina de las tierras de Castilla los que deben marcar el camino para la renovación del repertorio del instrumento. Si como dice Marazuela, el empobrecimiento y el deterioro de la tradición dulzainera, y en muchos casos su desaparición, fue consecuencia del abandono de esta línea creativa, a causa de la necesidad que los dulzaineros tuvieron de buscarse la vida con los nuevos cambios en los gustos musicales, es sin duda alguna por la vuelta a esa línea creativa por donde hay que buscar preferentemente la renovación del repertorio. Volveré sobre este punto, el más interesante de todos, al final de esta introducción.

Agapito Marazuela es sin duda alguna, a causa de su *Cancionero segoviano*, el más renombrado de los dulzaineros de su tierra, en la que también fueron muy

¹⁰ A. MARAZUELA, o. c., p. 15.

¹¹ Es muy probable que la grafía *rebolada* proceda del mismo MARAZUELA, quien la tomaría seguramente de la tradición oral y la escribiría por vez primera. El término escrito así aparece recogido en el *Diccionario del español actual* (Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS, Madrid, Ed. Aguilar, 1999), que a su vez lo ha recogido de un texto de *El Adelantado de Segovia*. Por lo tanto, de la fijación escrita procedente del cancionero de MARAZUELA. Mientras no se aduzca una razón filológica en contra, parece preferible mantener esta grafía.

conocidos y valorados todos los que él cita en su obra como transmisores, y a veces creadores de toques que lograron pasar a la memoria colectiva de los músicos tradicionales. Para el conocimiento de otros toques del repertorio tradicional de la dulzaina castellana hay que nombrar también a Manuel García Matos, Teófilo Arroyo, Aureliano Muñoz, Jorge Bayón, Mariano Contreras y Los Talaos, de cuyos repertorios se han hecho transcripciones que se pueden consultar y estudiar. Para situar a cada uno en su lugar e importancia haremos más adelante un breve comentario. Otros nombres también han destacado merecidamente por su dominio del instrumento y por su quehacer como animadores de los bailes y las danzas en las tierras de la Meseta Norte. Por el momento, y a la espera de un estudio detenido de la antología amplia publicada por M^a Dolores Pérez Rivera, que recoge gran parte de la riquísima tradición de las tierras de Castilla y León, hemos señalado sólo aquellos cuyo repertorio se puede estudiar en transcripciones musicales, ya que sólo la escritura musical permite el análisis de los rasgos musicales de cada uno de los tipos de baile, la pertenencia a una misma familia rítmica y las características de funcionalidad y de estilo que configuran a cada uno de ellos.

El repertorio de toques de dulzaina en la tradición de Castilla y León

He dicho al comienzo que lo más importante que hay que saber sobre un instrumento es la música que se ha hecho y se hace con él. Por esta razón el repertorio recogido por Agapito Marazuela ha sido y sigue siendo imprescindible para poder conocer, reproducir, valorar, analizar, comparar y tipificar los géneros musicales que integran el repertorio de la dulzaina castellana, pues es el único que se puede calificar como completo, o casi completo, y representativo. La influencia de la obra de Marazuela en la tradición dulzainera de Castilla, ha sido tan grande, que por una parte ha contribuido, quizás como ninguna otra, a la revitalización del instrumento, sobre todo a partir del momento en que su figura de músico pudo ser reivindicada después de un largo período de silencio. Aunque por otra parte, tanto el cancionero como sus últimos años de magisterio fijaron en cierto modo la parte de la tradición que él representaba y las variantes, sin duda alguna bien elegidas, que él mismo interpretaba y enseñaba. En muchos casos estas variantes han llegado a ser consideradas como algo intocable por personas configuradas por esa mentalidad purista que, además de ser consecuencia de un desconocimiento del funcionamiento de la memoria y la creatividad en la música de tradición oral, califica como falta de autenticidad cualquier versión o variante de un tema musical, en este caso de un toque, que no siga puntualmente, nota a nota, la versión que el purista tiene como prototipo, casi siempre por desconocimiento del contexto de las variantes.

Por ello es muy importante, por una parte para el conocimiento pervivencia de la dulzaina, y por otra parte para la ampliación creativa del repertorio tradicional, la publicación de transcripciones de los toques de dulzaina que han sobrevivido en la memoria de los viejos dulzaineros que han seguido manteniendo la tradición, a pesar del explicable debilitamiento que sufrió durante las décadas centrales del siglo XX. Lamentablemente, aunque estos dulzaineros han sido muchos en las nueve provincias de Castilla y León, en la mayor parte de los casos todavía no hay referencia sonora, y mucho menos escrita, de los repertorios que interpretaban, que en muchos casos no han podido ni ser aprendidos por las generaciones más jóvenes. De ahí el gran valor documental de los pocos que se han publicado, pues permiten un conocimiento más amplio de la tradición dulzainera, afincada básicamente en la memoria de los

intérpretes, y por lo tanto difícil de estudiar.¹²

Aunque no son estas páginas el lugar propio para hacer un estudio detenido, sí quiero dejar esbozadas algunas conclusiones básicas que se pueden sacar del análisis de los escasos repertorios publicados hasta ahora. Comienzo por una breve nota sobre cada uno de ellos.

El primero de todos es la obra *Danzas típicas Burgalesas*, de Justo del Río, que reúne las 84 melodías que animan las danzas y bailes que durante décadas enteras, a partir de la década de 1930, formaban el repertorio de los grupos de baile y danza que llevaban el nombre de su Director, Justo del Río.¹³ Esta obra no es, ciertamente, un repertorio de toques de dulzaina. Pero sí es un testimonio clarísimo del empleo de este instrumento como animador sonoro de los bailes y danzas, y sobre todo, lo cual es muy importante, como sustituto de las voces que tradicionalmente animaron muchos de los bailes. Sustitución cuyas ventajas eran sobre todo prácticas, ya que un solo músico resolvía todos los problemas que planteaba un grupo de cantoras y cantores que a menudo tenía que desplazarse para actuar. Por otra parte, y también por esta razón, la obra de Justo del Río es un buen testimonio de la práctica que atestigua Federico Olmeda, a la que nos hemos referido al comienzo de estas páginas.

También se publicó en Burgos, en el año 1979, un cuaderno titulado *La dulzaina*, que recoge y ordena materiales compilados por Francisco Javier Hernando Cuende con fines pedagógicos, aunque el autor rehuye el título de método.¹⁴ La obra compila en su mayoría toques de baile y danza de los más conocidos en tierras de Burgos, además de algunas melodías de canciones para las que Hernando propone arreglos para dos o para tres dulzainas. El libro da una cierta idea sobre el material en uso en una escuela donde se preparan para el oficio dulzaineros que deben conocer el repertorio básico que se les va a pedir cuando se profesionalicen.

Aproximadamente por la misma fecha del anterior trabajo, y también en Burgos, se publicó en edición privada y sin referencias de impresión el repertorio de dulzaina compuesto por el renombrado dulzainero Teófilo Arroyo, último de los músicos de la saga que lleva su apellido, que a su actividad como dulzainero animador musical de grupos de baile unió la de director de la Escuela Municipal de Dulzaina de Burgos.¹⁵ La colección, aunque breve, tiene un doble interés. Primero el de ser una propuesta de ampliación del repertorio de dulzaina con la adopción de ritmos de baile “modernos” popularizados por la radio y los discos, tales como *pasodoble*, *vals*, *fox-polka*, *habanera*, *tango*, *samba* y *mazurca*, abriendo uno de los caminos posibles para la pervivencia de un instrumento que estaba experimentando un declive. Y segundo, el de buscar un enriquecimiento de la sonoridad de la dulzaina con la escritura de piezas para dúo de dulzainas. Si el primer aspecto se ha mostrado con el tiempo un tanto difícil y discutible, no así el segundo. Las piezas de Teófilo Arroyo para dos dulzainas, además de tener gracia e inspiración dentro de cada género, son una lección de buen hacer musical, pues no se trata de vulgares y socorridos dúos a la tercera inferior, sino que encierran muchos pasajes a contrapunto solucionados con una habilidad que demuestra mucho oficio y buen conocimiento de las posibilidades del instrumento. Yo no dudo en

¹² Es muy explicable el celo con que muchos intérpretes han guardado su repertorio.

¹³ Justo DEL RÍO: *Danzas típicas burgalesas*, Burgos, 1959.

¹⁴ Francisco Javier HERNÁNDEZ CUENDE: *La dulzaina*, Amigos de la Música, Burgos, 1979.

¹⁵ El repertorio de Teófilo ARROYO está publicado en un pequeño cuaderno, en preciosa caligrafía manuscrita, con el título *Música popular castellana para dulzaina*. No lleva pie de imprenta ni fecha de publicación, al ser de uso privado.

clasificar estas piezas como lo mejor que hasta ahora se ha escrito para dos dulzainas, hablando del aspecto de estas obras como composiciones musicales, y sin entrar por ahora en la discusión de si la adopción de los géneros de baile popularizados es o es un camino acertado para la renovación del repertorio. Volveré sobre este punto más adelante.

De gran valor documental por lo que se refiere al repertorio de dulzaina es el material contenido en las *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, recogido por Manuel García Matos, del que ya hemos dado referencia en la nota 7. Se trata de un repertorio transcrito en tierras de Salamanca en el año 1950, que recoge toques de tres dulzaineros, José Aparicio Jiménez, de Bercimuelle, Feliciano Hernández Gil “Polega”, de Cespedosa de Tormes, e Isidro Sánchez, miembro de la tercera generación de la saga de “Los Pachulos”, originarios de Macotera. De estos tres dulzaineros recogió y transcribió García Matos un total de 53 documentos: 12 *charradas*, 10 *jotas*, 23 *toques de paloteo* y otros 8 *toques diversos rituales y de ambientación festiva*. Son especialmente interesantes las 12 charradas, por ser una de las escasísimas muestras de este género en la interpretación de la dulzaina, cuya estructura y estilo se pueden estudiar con detalle en las minuciosas transcripciones del profesor García Matos.

De características muy similares, aunque con repertorio más relacionado con Valladolid y Segovia, es la publicación que lleva por título *Divulgaciones del Concejo de Dulzaineros del Toro Vega*, de Tordesillas. Se trata de un cuaderno que contiene 33 toques de dulzaina transcritos en su mayoría por Jorge Bayón¹⁶, que ya había publicado anteriormente otra colección con el título *Danzas tradicionales de Castilla y León*, y por Aureliano Martín, alumno de Agapito Marazuela. La colección recoge diversos cantos de baile en versión para dulzaina, y transcripciones de *dianas*, *jotas*, *charradas*, un *corrido* y cuatro toques de *habas verdes*. También parece que esta colección se utiliza como repertorio básico para la enseñanza en escuelas del instrumento.

La obra *Cancionero Segoviano de música popular*, que ya hemos citado, y que recoge el repertorio de Mariano Contreras transcrito por su hijo Félix, es hasta el momento la recopilación más importante del repertorio de uno de los dulzaineros que enlazan con la tradición anterior a la época de decadencia de la dulzaina. Sorprende comprobar la prodigiosa memoria de un músico práctico que fue capaz de recordar al final de su vida, sin ayuda de signos escritos, más de 200 melodías, la mayor parte de ellas toques de dulzaina, y muchos de ellos parecidos, aunque no iguales. A pesar de que se le pueden poner algunos reparos, este trabajo es un ejemplo de lo que se debería hacer con el repertorio de todos y cada uno de los dulzaineros mayores que todavía recuerdan la tradición.¹⁷ Colecciones como ésta de Mariano Contreras serían un medio

¹⁶ Jorge BAYÓN ya había publicado anteriormente otra colección con el título *Danzas tradicionales de Castilla y León*, del que no tengo referencia, y un folleto con los toques de los paloteos de Berrueces. El cuaderno *Divulgaciones del Concejo de Dulzaineros del Toro Vega* se publicó en Tordesillas en 1992 con el patrocinio de Iberdrola.

¹⁷ El abundante repertorio de Mariano CONTRERAS GARGÍA (1903-1994), renombrado dulzainero segoviano, ha sido transcrito por su hijo, Félix CONTRERAS SANZ, y ha sido publicado formando parte de la *Colección Etnográfica Segovia Sur* (véase más arriba la nota 3). El valor documental de esta publicación es muy grande, al reunir un crecido número de toques y algunas decenas de tonadas vocales. Sólo habría que objetarle que con esta publicación, cuyo título, *Cancionero segoviano de música popular*, puede dar lugar a confusiones, se haya desperdiciado la ocasión de realizar un estudio de un repertorio dentro de un contexto, el más próximo de la tierra segoviana, y el más amplio de la dulzaina castellana. Porque un nuevo trabajo sobre dulzaina en tierras segovianas es una labor que remueve un campo muy arado, en el que no se debería haber prescindido de un riquísimo contexto musical, del que sólo aparecen referencias mínimas. El propio relieve de Mariano Contreras como creador y transmisor de tradición habría cobrado mucha mayor importancia al ser presentado dentro del contexto tradicional en el que se formó, y al que hizo notables aportaciones, que en esta obra quedan poco claras

inestimable para el estudio y el conocimiento de la música de dulzaina, para clasificar debidamente el repertorio, para captar su evolución, para el aprendizaje en las escuelas, y para inspirar nuevas piezas que sigan (que vuelvan, mejor dicho) a la corriente más honda, valiosa y característica de la dulzaina tradicional.

Sin fecha de publicación, ha visto la luz recientemente, aunque para uso privado, la obra *Dulzaineros de Castilla, Canciones de Teo*. Su autor, Teófilo Sánchez Plaza, ha sido hasta su reciente fallecimiento uno de los miembros más activos de la tercera generación de dulzaineros apodada “Los Talaos”, originaria también de tierras de Salamanca, con sucesivos asentamientos en Mancera de Arriba (Salamanca), Salmoral (Salamanca) y Madrid, que han mantenido y siguen manteniendo la práctica de la dulzaina superando un sinnúmero de vicisitudes que en muchas ocasiones estuvieron a punto de terminar con este oficio tradicional en la familia Sánchez. Dos son también los puntos de interés de esta obra. El primero, una relación de todos los dulzaineros de Castilla realizada por Teófilo a partir de entrevistas directas con los intérpretes actuales o con los testigos más directos en caso de desaparición de algunos. Esta relación tiene un cierto valor documental, con el sorprendente detalle de que está escrita toda ella en versos octosílabos, como si se tratase de un largo poema épico en honor del instrumento y sus intérpretes. Lástima que la relación se quedase incompleta en algunos detalles a causa del fallecimiento repentino del autor.

Pero más interesante aún es el valor de la parte musical, una antología de toques de dulzaina creados por el propio Teófilo Sánchez Plaza. La antología, que no es exhaustiva, está integrada por una serie de toques tradicionales de *jota*, *entradilla*, *charrada*, *rebolada*, *marcha procesional*, y otra amplia colección de ritmos popularizados de baile como *pasodobles*, *valses*, *marchas procesionales*, *boleros* y *rumbas*. Pero lo más interesante es la hechura de las piezas. De su lectura atenta se saca la conclusión de que Teófilo Sánchez tenía un talento natural extraordinario, que le permitía, a partir del conocimiento que le dio la práctica de toda una vida, componer unas músicas, por una parte llenas de inspiración y de gracia, y por otra correctas y perfectas casi siempre en el desarrollo de las frases musicales. Detalle que, lamentablemente, no se encuentra siempre en otros repertorios recientes de dulzaina, a menudo incorrectos desde el punto de vista de la gramática musical, que tiene unas normas muy claras que, cuando no se respetan, evidencian el desconocimiento o la limitación de quien las ha inventado.

Para concluir esta relación de obras sobre la dulzaina que incluyen transcripciones musicales de piezas, es imprescindible citar el trabajo, recientemente publicado, de M^a Dolores Pérez Rivera al que he aludido más atrás, *La música de dulzaina en Castilla y León*.¹⁸ Esta amplia antología, por cuya publicación hay que felicitarla, va a permitir por vez primera hacerse una idea global bastante exacta de lo que hoy interpretan los dulzaineros de Castilla y León, ya que está transcrito a partir de las grabaciones sonoras que están actualmente en los catálogos de las editoriales discográficas del género. Por el interés que tiene esta visión de conjunto traslado aquí un resumen del índice de las piezas transcritas en el trabajo de Pérez Rivera.

El repertorio de **toques para animar los bailes** comprende un total de 159 piezas pertenecientes a todos los géneros y especies de baile, agrupadas en la forma siguiente: Habas Verdes (12), Titos (3), Charros (1), Seguidillas (2), Jotas (74), Fandangos (1),

por falta de las referencias comparativas entre variantes musicales que aparecen en esta obra y en otras anteriores.

¹⁸ María Dolores PÉREZ RIVERA: *La música de dulzaina en Castilla y León, compilación de toques instrumentales*. Instituto Municipal de Cultura, Escuela Municipal de Dulzaina, Burgos, 2004.

Bailes castellanos (3), Rondón (2), Baile llano (1), Ritmos diversos mezclados (3), Corrido o baile corrido (13), Rueda (13), Mazurcas (4), Pasodobles (3), Pericón (1), Vals (3) y Fox (1). El repertorio de *danzas de paloteo y otros toques rituales* comprende un total de 192 piezas. Las *piezas de ambientación festiva y desfiles* aparecen en número de 41. Las músicas específicas *para actos religiosos* son 11. Y en el último apartado aparecen 37 *piezas adaptadas de tonadas vocales* cuya relación de parentesco ha podido establecerse, y otras 8 *piezas de autor* al estilo tradicional.

Conclusiones del análisis del repertorio

Leyendo comparativamente el repertorio contenido en todas estas obras, aunque no sea exhaustivo, se pueden plantear ya una serie de reflexiones muy interesantes.

La primera de ellas es la que ya hemos apuntado al comienzo: el repertorio de dulzaina actualmente en uso es *enormemente reiterativo en los géneros* que se ejecutan en ella. Más de dos tercios del total de los toques recogidos pertenecen a la animación de las danzas de paloteo por una parte, y por otra a los toques de baile, que muy a menudo tienen más una función de ambientación que de soporte sonoro para las coreografías.

Dentro de este bloque segundo *prevalece la jota en una proporción enorme*, un total de unos 170 toques. A propósito de este repertorio jotero hay que hacer varias observaciones. La primera, que lejos de dar la impresión de variedad, imaginación y creatividad, *la proliferación de jotas produce una impresión de saturación*. La razón es muy sencilla: casi la totalidad de los toques de jota interpretados con dulzaina siguen el mismo esquema de frases construidas sobre la armonía alternativa de tónica y dominante, de modo que más que diferentes inventos melódicos, no son más que variaciones sobre un único tema. Pero las variaciones tienen un límite. Si se hiciera un estudio comparativo de todo el repertorio jotero de dulzaina colocando en columna todas las variantes melódicas y rítmicas, se percibiría con toda claridad la poquísima diferencia que hay entre muchas de ellas. Por ello la jota tonal, la que interpretan las dulzainas normalmente, es indudablemente un género exhausto, en el que se han agotado ya todos los recursos creativos, desde la sencillez hasta la filigrana virtuosa, y desde las posiciones más graves hasta las más agudas en que puede desarrollarse el decurso melódico. Mi propuesta para renovar el repertorio jotero, que explico más adelante, es abandonar de una vez por todas la sonoridad tonal y buscar un camino nuevo a partir del repertorio de melodías vocales, como afirma Marazuela que hicieron los viejos maestros.

La segunda observación acerca de la jota se refiere a su *funcionalidad*. Cuando la dulzaina toca para animar un baile, está ejecutando una función propia del toque. Pero es bien sabido que el repertorio melódico vocal que animó los bailes de jota en la tradición era enormemente variado y rico, de tal manera que sólo en los cancioneros ya publicados en Castilla y León se pueden encontrar cerca de un millar de tonadas de una sonoridad tan variada, que aparecen en él todos los sistemas melódicos, desde los más arcaicos hasta los más recientes (la jota tonal, a la que acabo de referirme), y las más diversas plantillas y fórmulas rítmicas, inspiradas por fórmulas de versificación de la más variada acentuación. La consecuencia es evidente: a pesar de que los bailes y coreografías de la jota son variadísimos, la uniformidad de la sonoridad del soporte musical las trivializa, y uniforma en cierto modo los bailes que se interpretan al son de este repertorio tan reiterativo. También aquí se produce la saturación.

Y esto mismo sucede cuando la jota cumple la función de toque de ambientación ritual o festiva. Un toque de jota es la forma menos comprometida de salir del paso para un dulzainero con pocos recursos o sin ganas de molestarse. Tanto se ha prodigado el sonido de la jota, de un solo tipo de jota, en estas ocasiones, que la comitiva festiva, con o sin personajes públicos, que se desplaza por las calles o recorre un espacio seguida de los dulzaineros tocando “jotas castellanas” ha llegado a ser como una caricatura de lo que debería ser un momento festivo o ritual.

¡Ya está bien de jotas!, he oído a más de un dulzainero. Cosa con la que no estoy de acuerdo, naturalmente, porque la música de la jota es un tesoro inagotable en la tradición vocal. Sólo falta que los dulzaineros se animen a aprender nuevos toques que se aparten del tópico creado por la reiterativa sonoridad del tipo de jota que se interpreta.

La segunda reflexión que sugiere una lectura comparativa del repertorio se refiere a *los toques de ambientación ritual y festiva* recogidos por Marazuela de la tradición viva de su tiempo, a saber, *entradilla, rebolada, diana, pasacalle, bailes de procesión, baile corrido y habas verdes*. Y la conclusión que se deduce respecto de esta lectura es la escasa presencia de estos toques en el repertorio renovado y en la práctica actual de los dulzaineros. Un recuento de todo lo que aparece en las colecciones que hemos citado da una cifra bien corta en el conjunto, pues apenas sobrepasan un total de 90. Con la particularidad, además, de que estos toques son en su mayoría variantes cercanas, y a veces puntuales, de las transcritas por Marazuela. La consecuencia es bien clara: la creatividad en este campo está muy anquilosada, muy atada a un pasado que, en lugar de seguir inspirando, ha servido a menudo de freno, casi siempre como consecuencia de un desconocimiento de la música de tradición oral.

Porque es evidente que no se puede mantener respecto de los toques instrumentales el concepto purista que a veces se percibe en ciertas opiniones y comentarios. Toda la música de tradición oral, pero en especial la instrumental, ha estado en continua evolución a lo largo del tiempo. Por consiguiente no se puede afirmar sin riesgo de error que tal o cual versión es la auténtica, ya que la medida de lo auténtico en la música tradicional no es la repetición puntual de una composición de autor, que nunca o casi nunca existe, sino la conservación de un estilo tradicional en las invenciones personales que los buenos instrumentistas siempre han venido realizando a partir de inventos que ya conocían al estar, en variantes nunca completamente iguales, en la práctica común. Los ejemplos que se pueden aportar para avalar esta afirmación son muchísimos, y ello a pesar de que las transcripciones de los toques instrumentales son todavía muy escasas en relación con la sobreabundancia de los que se han venido manteniendo en la práctica.

La tercera reflexión que sugiere la lectura atenta del repertorio ya la he apuntado más atrás, y sólo la dejo aquí enunciada, porque volveré sobre ella. Si es un hecho evidente que el repertorio de jotas de sonoridad uniforme, modo mayor tonal, ha crecido en unas cuantas décadas hasta la saturación, mientras que por el contrario el repertorio más original y variado en ritmos y sonoridades, que es el de los toques rituales y de ambientación festiva, que exige un uso y un dominio más amplio de los sonidos que se pueden extraer de la dulzaina perfeccionada con llaves, sigue siendo muy escaso, la conclusión es evidente: **la dulzaina no ha sido apenas utilizada en las amplias posibilidades que le han proporcionado los constructores** que desde hace un siglo han venido tratando de perfeccionar el instrumento.

El repertorio vocal como fuente temática de los toques instrumentales de baile

La principal fuente temática de la música instrumental es la música vocal, la canción. Éste es un hecho evidente avalado por las referencias de los recopiladores y además por argumentos incontrovertibles como son la práctica y el testimonio de los propios músicos, y el análisis comparativo entre ambos repertorios, el vocal y el instrumental.

El primer testimonio acerca de la relación estrecha entre el repertorio vocal e instrumental lo encontramos de nuevo en el cancionero de Burgos recogido por Federico Olmeda, que ya hemos citado tantas veces. En la introducción a la sección de *bailables instrumentales* escribe estas palabras: “*Muchas de estas tocatas revisten un doble interés. Servían y sirven en el uso popular como bailables vocales y como instrumentales: por eso van puestas algunas con la letra con que las dicen cuando las cantan con la voz en lugar de la gaita. Algunos de los Agudillos, Llanos y Ruedas, antes expuestos –se refiere a las sección anterior, bailables vocales–, se han empleado también y todavía se cantan con gaita: en estas condiciones se puede comparar el número 9 A lo Llano de las canciones vocales con la siguiente, número 7, en donde se ve que se trata de una misma canción, que en esta parte está un poco más floreada por ser para gaita. Y lo mismo que se observa en estas dos tocatas se advierte en muchas de las que ofrecen esta circunstancia de ser vocal e instrumental*”¹⁹

Voy a tratar de aclarar un poco más la relación entre el repertorio instrumental y la música vocal. Esta relación se da en dos planos diferentes. El primero de ellos es el de la relación que podríamos llamar *directa*, temática, y se da cuando un dulzainero que conoce una melodía vocal cualquiera, la lleva directamente al instrumento, bien para cumplir la función que esa melodía tiene en el repertorio, bien para otra cualquiera. El segundo plano de la relación tiene lugar *en el campo de la inventiva libre*, y aunque se da de varias maneras, siempre tiene como fundamento la capacidad creativa del dulzainero que la pone en práctica.

De entre todos los géneros del repertorio que los instrumentistas tenían en uso, el de los bailes y las danzas es el que manifiesta relaciones más estrechas con el repertorio vocal. Una lectura detenida de los repertorios deja muy clara la estrecha relación entre los toques instrumentales, en especial los de baile, y los repertorios vocales. Si se leen detenidamente ambos repertorios, se puede percibir claramente, no sólo la dependencia melódica de muchos de ellos, sino también la estructura rítmica de las frases, en las que muy a menudo es fácil detectar las diferentes plantillas rítmicas que genera la cuarteta octosilábica del texto de la estrofa y las fórmulas rítmicas de los estribillos vocales. Tal sucede, por poner el ejemplo más conocido, en el repertorio de las jotas, en el que se percibe, sobre todo al llegar a la estrofa, cómo la dulzaina va como cantando una melodía cuyas notas sucesivas repiten literalmente las sílabas del texto de una estrofa de cuatro versos octosílabos. El instrumentista, el dulzainero en el caso que nos ocupa, no hace otra cosa, y ya es bastante, que adaptar al instrumento la tonada vocal que tiene en su memoria, porque la ha escuchado y cantado cientos de veces, y realizar una versión instrumental, con mayor o menor gracia y creatividad en la ornamentación, dependiendo de su talento o de la inspiración que le asiste o le falla en el momento de

¹⁹ F. OLMEDA, o.c., p. 154.

tocar.

El otro procedimiento, el de la inventiva libre, se ha venido aplicando sobre todo a las tocatas en las que los dulzaineros ejercen funciones de ambientación sonora: solemnización de actos, acompañamiento de comitivas, realce de ciertos momentos rituales y actos similares. En este tipo de piezas se percibe una mayor independencia del repertorio vocal, ya que no requieren el sometimiento a unas estructuras melódicas que tienen que servir para guiar a los bailadores o danzantes en el desarrollo de sus movimientos, mientras que los bailes y danzas, por el contrario, se organizan siempre sobre la repetición de movimientos sujetos a una cuadratura temporal y a un desarrollo cíclico. Pero también para inventar bien hay que conocer muy bien la tradición, como afirmaba Marazuela cuando decía que la riqueza del repertorio que él interpretaba y transcribió “*se debió a aquellos antiguos dulzaineros, ingeniosos y competentes que, desconociendo por lo general el arte de la música, llevaban dentro verdaderos músicos, llenos de intuición y sabiduría popular.*”²⁰

La calidad de los repertorios y de los intérpretes

Es evidente, pues, que la calidad musical de los toques, tanto en el caso del empleo de temas de la música vocal como en el de las piezas de inventiva libre, depende de la calidad de los instrumentistas, necesaria en ambos casos para que la música que se interpreta lleve de verdad el sello y la sonoridad de la tradición dentro de la que los dulzaineros ejercen como músicos. Pero si nos preguntamos abiertamente cuál es el dulzainero que se puede calificar como buen intérprete del repertorio tradicional, la respuesta no es tan simple como podría parecer. Para empezar, el criterio que se aplica al instrumentista de las otras músicas, las que llaman cultas, para juzgar su calidad, no nos vale en este caso, porque no se puede medir por la fidelidad a un original escrito, que en el caso de la música popular tradicional no existe. Los instrumentistas tradicionales, no hay que olvidarlo, no trabajan sobre partituras fijadas por la escritura, sino a partir de arquetipos y tipos melódicos que residen en la memoria y toman forma concreta y definida cada vez que el músico se pone a tocar. El músico tradicional, por tanto, no tiene que tener una fidelidad puntual y absoluta a una melodía. ¿En qué consiste, entonces, su calidad como intérprete? ¿Cómo se mide esta calidad? La respuesta es muy clara: se mide en razón de su fidelidad a los rasgos característicos y definitorios de cada una de las piezas que está tocando, cuya estructura, desarrollo y perfiles musicales tiene que conocer bien. Y también en razón de su fidelidad al estilo musical con que tradicionalmente se han venido interpretando las piezas del repertorio del instrumento.

Manteniendo esta doble fidelidad, el músico tradicional puede introducir, y de hecho lo hace habitualmente, muchos elementos personales en la forma de organizar el fraseo y la separación y unión de las células de la melodía, en los matices de la intensidad, en la acentuación de ciertas notas, en la ornamentación y las glosas de los sonidos, sobre todo largos, en las ligaduras y picados, en las variaciones sobre la plantilla rítmica del género que está interpretando, sin perder por ello la condición de fidelidad a la tradición. El buen intérprete es, pues, el que combina sabiamente todos estos elementos de forma que la pieza guarda el equilibrio justo entre la sobriedad y la ornamentación, sin resultar ni simple y vulgar, ni demasiado recargada de adornos que, si no se dosifican bien, producen en los oyentes más admiración de la habilidad que

²⁰ A. MARAZUELA, o. c., p. 16.

emoción ante lo bello.

Si hacemos una comparación global entre los intérpretes de ayer, algunos de los cuales siguen en activo o han sido muy conocidos, y los dulzaineros de hoy, refiriéndonos a los que han llegado ya a la madurez, probablemente no encontraríamos demasiadas diferencias, pues los hubo y los hay de muy buena calidad. No sería en el terreno del virtuosismo y la habilidad donde encontraríamos grandes diferencias. Sí las encontraríamos, sin embargo, en lo referente al repertorio. Los instrumentistas tradicionales de antaño disponían de un repertorio prácticamente inagotable, que les hacía capaces de estar tocando horas enteras sin repetirse o repitiendo muy poco. Porque además de las piezas habituales, las que tenían en el repertorio propiamente instrumental, tenían en la memoria una amplísima reserva de melodías del repertorio vocal que podían llevar a su instrumento si era necesario para prolongar la sesión.

A diferencia de los intérpretes de ayer, que vivían continuamente entre la práctica viva de las canciones tradicionales, los intérpretes de hoy tienen, en general, un conocimiento mucho más limitado del repertorio vocal tradicional, que en muchos lugares ha desaparecido casi por completo y en otros está muy debilitado, y por lo tanto, muy pocas posibilidades de ampliar un repertorio ya fijado en su última etapa creativa en las grabaciones de los últimos maestros. Por otra parte, en la época de debilitamiento de la práctica de la dulzaina se fueron perdiendo muchos datos sobre los rasgos musicales de los géneros, sobre todo en el aspecto rítmico. Esta es la causa de que algunos de los ritmos más característicos de baile y danza se hayan ido corrompiendo y depauperando, caminando progresivamente hacia una regularización de los tiempos. Eso ha ocurrido, por ejemplo, con los ritmos de agrupación quántuple irregular (3+2/3+2), que en la interpretación de ciertos instrumentistas han ido derivando hacia la regularidad del compás de 6/8, perdiendo lo más característico de su plantilla rítmica..

Por mi parte, y por las razones que acabo de apuntar, nunca me cansaría de recomendar a los dulzaineros de hoy que además de estudiar a fondo los ritmos más característicos del repertorio de nuestra tierra en la interpretación de los buenos maestros y en las transcripciones fiables (se sabe muy bien cuáles son), se metan de lleno en el inmenso campo del repertorio vocal. Esto está hoy al alcance de cualquiera, porque si la práctica viva del canto ha ido desapareciendo en donde siempre estuvo, a cambio de ello el repertorio recogido en grabaciones sonoras y en transcripciones musicales alcanza varios millares de ejemplos, entre los que hay para escoger y poblar la memoria con bellas melodías, siempre dentro de la mejor tradición.

Presente y futuro de la dulzaina

Como conclusión de este breve recorrido por la historia y el repertorio de la dulzaina quiero formular unos cuantos criterios sobre una serie de aspectos que me parecen sumamente interesantes, y que agrupo en dos bloques. En el primero incluyo aquellos que se podrían calificar, a mi juicio, como caminos falsos o dudosos para el futuro de la música de dulzaina, tanto en el aspecto del repertorio como de las variedades y formas de interpretación, y en el segundo los que considero como más acertados y claros para su renovación y pervivencia. Asumo la responsabilidad de las afirmaciones que voy a hacer, algunas de ellas un tanto comprometidas, y estoy dispuesto, tanto a probarlas con argumentos y razones que a mi juicio tienen fundamento claro, como a reconocer que estoy equivocado en aquéllas sobre las que se me demuestre con argumentos o con hechos que verdaderamente lo estoy.

Los caminos de la renovación

El primero y el más importante es a mi juicio la ampliación del repertorio tradicional de la dulzaina por medio de la **creación de un repertorio nuevo** basado, para las piezas de baile, en el repertorio vocal, y para las piezas rituales y de ambientación festiva, en los toques tradicionales más característicos de la dulzaina de nuestras tierras: *entradilla, rebolada, diana, pasacalle, charrada, bailina, bailes de procesión, baile corrido y habas verdes*. Aquí se impone una advertencia: puesto que los ritmos son más identificables, es relativamente fácil servirse de ellos como base. El máximo cuidado y atención habrá que ponerlo en la sonoridad de la melodía, y en este punto hay que tener siempre clara la advertencia de Agapito Marazuela: los antiguos dulzaineros lograron un perfil sonoro tan característico como el de los ritmos que inventaron (o mantuvieron de la tradición, o copiaron creativamente) gracias a su conocimiento y práctica del cancionero tradicional. En las pocas piezas de estos géneros que aparecen en los repertorios transcritos siguen apuntando casi exclusivamente las sonoridades reiterativas, sobre todo los tonos mayores. Es hora de buscar otros moldes sonoros: los tonos menores, las sonoridades mixtas, los modos mixtos e inestables. Hay que leer y cantar los cancioneros, que para eso también se han hecho. Hay que escuchar una y otra vez piezas como la *entradilla* transcrita por Marazuela, en la que conviven el tono mayor y el menor con pasajes en sonoridades de los modos de *mi* y *sol*. Hay que usar las llaves de la dulzaina en todas las amplias posibilidades que hoy ya tienen. Las instituciones públicas deberían fomentar la creatividad con concursos o con obras de encargo que fomenten un repertorio con estas características, que se perdieron en las décadas centrales del siglo pasado.²¹

Y hablando de repertorio nuevo, este es el momento de hacer una consideración acerca de las piezas imitativas de la canción moderna de baile con las que algunos dulzaineros han buscado una ampliación de la música de dulzaina. Hago la pregunta con toda claridad: ¿Es un buen camino para la renovación y ampliación del repertorio de dulzaina la adopción del ritmo y las sonoridades de la canción moderna, es decir, la que fue llegando a todos los ámbitos populares a partir de las primeras décadas del siglo XX? ¿Debe la dulzaina adoptar e interpretar piezas con ritmo y sonoridad de *pasodoble, vals, mazurca, polka, bolero, fox, habanera, tango, samba* y otros similares? ¿No perderá con este repertorio lo más característico de sus rasgos tradicionales, su autenticidad como instrumento popular? ¿No fue precisamente este repertorio traído por la moda el que puso en peligro la supervivencia de la dulzaina, y el que obligó a muchos dulzaineros a olvidar la verdadera música popular tradicional?

Por mi parte reconozco que la respuesta a esta pregunta no me resulta nada fácil. En primer lugar, porque algunas piezas de este tipo de repertorio, por ejemplo las de Teófilo Arroyo y Teófilo Sánchez, están tan bien escritas, que reúnen a la vez la sencillez y gracia de lo popular y el colorido tradicional del instrumento. En segundo término, porque la línea de separación entre la música popular y la tradicional nunca ha sido fácil de trazar, pues a lo largo del tiempo, y en mayor medida en el siglo XX, como se percibe en la evolución del repertorio cantado, la gente, lo que se suele llamar el pueblo, ha ido asimilando corrientes nuevas y haciendo mezclas que por el fenómeno que se llama aculturación, han llegado a entrar de lleno en la corriente popular. Nadie

²¹ Si mis referencias son ciertas, la única obra premiada en un concurso ha sido la que escribió Alberto JAMBRINA con el título *Entradilla "Cabañales"*, respondiendo a una convocatoria. Ignoro si aquel concurso se ha seguido convocando.

puede arrogarse el derecho de dogmatizar sobre un asunto tan difícil como definir claramente qué es lo auténticamente popular tradicional, en el que no valen prejuicios, porque los hechos los desmienten continuamente, dejando en evidencia a quienes quieren ser más papistas que el Papa (o más populistas que el mismo pueblo, por así decirlo). Y en tercer lugar, porque el sonido de la dulzaina es tan característico y representativo de lo popular, que tiene el poder de “contaminar” de rusticidad y de ruralidad (lo digo en sentido positivo) todo lo que toca. Así que a fuer de sinceros tendríamos que reconocer que un pasodoble bien hecho, por poner un ejemplo, cuando suena en una dulzaina bien tocada, con un buen acompañamiento rítmico, tiene a la vez todo el colorido de lo popular y el toque de lo tradicional que le da el sonido de la dulzaina. Al fin y al cabo la diferencia musical entre un pasodoble y uno de esos pasacalles a los que nadie niega el sello tradicional no es tan grande, sino que se reduce a detalles mínimos. En consecuencia, que un buen dulzainero que domina un amplio repertorio de toques tradicionales se marque de vez en cuando un pasodoble o una polka cuando se lo pide el cuerpo o la ocasión se le ofrece, no parece que vaya muy en contra de la autenticidad que los puristas reclaman para el instrumento, porque la autenticidad entendida en la forma en que ellos la entienden nunca se dio en la práctica. Otra cosa sería que los ritmos “modernos” proliferasen tanto que acabaran sustituyendo a los del antiguo repertorio.

El segundo camino de renovación es la **creación de piezas para varias dulzainas**. La creatividad en este campo es todavía muy incipiente y tímida, y se reduce poco más que a los dúos a la tercera y a la sexta, que revelan poco dominio de la escritura para voces. Hay que reconocer que la dulzaina, al menos en la variedad del modelo que más abunda por las tierras de Castilla y León, es un instrumento difícil para interpretar armonías a tres, o alguna vez a cuatro partes, a causa del timbre tan agudo de su sonido y de la estrechez del ámbito en que se pueden mover tres o cuatro voces, sobre todo si se quiere enriquecer la escritura con algunos pasajes a contrapunto.²² Difícil, pero no imposible, si se busca cuidadosamente la tesitura para cada una de las piezas. Hay que tener en cuenta dos normas que no siempre se respetan en los escasos inventos que hasta ahora han aparecido. La primera, que las armonías a tres sólo suenan aceptablemente en la región más baja del instrumento donde la gama de armónicos es más amplia, y son menos ricas cuanto más agudas. Y la segunda, que la melodía de la pieza, lo que denominamos la voz cantante, siempre se ha de destacar sobre las demás, lo cual no se cumple cuando una de las voces inferiores se cruza hacia arriba dejando más baja la principal. Lo que el oyente percibe en este caso es un trenzado de sonidos y una secuencia de acordes en los que la melodía queda como enterrada, confusión en suma. En este caso, y para que tenga sentido claro el movimiento melódico, la solución es jugar con diferentes volúmenes sonoros, buscando algún recurso para dar mayor intensidad a la voz principal, como por ejemplo doblarla o triplicarla con más intérpretes.

²² Una sonoridad más rica en amplitud de ámbito melódico sólo será posible cuando se fabriquen instrumentos en tesituras más graves, del tipo de la ‘gralla dulce’ y la ‘gralla baixa’ catalanas. En este sentido es interesante escuchar el efecto que produce esta sonoridad en un disco editado recientemente bajo el título *Ara ballen els gegants* (Tecnosaga, WHCM-352, Madrid, 2006). Antología interesante, además, como ejemplo de trabajo armónico a tres voces a partir de toques tradicionales que animan los bailes de los Gegants en Barcelona. Es sorprendente (aunque por otra parte un hecho repetido históricamente) comprobar cómo en puntos geográficamente distantes aparecen simultáneamente experiencias nuevas. Aunque el estilo compositivo de este cuaderno se diferencia enormemente del de los toques tradicionales en Cataluña, trabajados armónicamente en el disco que estamos comentando, ciertas similitudes son evidentes.

En estrecha relación con la lectura y con la posibilidad de que la dulzaina se pueda integrar en conjuntos instrumentales, bien de varias dulzainas, bien de diverso tipo, desde una orquesta hasta formaciones de cámara, hay un hecho que demanda urgentemente una solución práctica: **la afinación tradicional del instrumento** en una altura totalmente extraña y ajena a la de los otros instrumentos en uso, incluso los que son de su misma familia, como pueden ser el oboe y el clarinete. Mi criterio respecto a este punto es contundente: no se podrá llevar a cabo una integración del instrumento en el contexto si no se soluciona antes el problema de su afinación. En mi opinión, que ofrezco a la consideración de los constructores que actualmente las hacen, no hay que dar un valor absoluto e inmutable a una afinación que, no habiendo sido única en tiempos pasados, ha terminado fijando el sistema del instrumento en una altura tan artificiosa y ‘poco natural’ como la nota fa#. Tal afinación seguirá impidiendo a la dulzaina integrarse con naturalidad en conjuntos instrumentales, porque obliga a los otros instrumentistas a tocar en tonalidades de 6 o 7 alteraciones. Tanto este aspecto como el de la fabricación de modelos en una tesitura más baja, una cuarta o una quinta, que permitan componer obras para conjuntos de varias dulzainas en una tesitura menos aguda, permitirá, en mi opinión, la renovación y revitalización del instrumento por un camino menos lleno de dificultades para los profesionales y los estudiosos de la dulzaina.

El tercer requisito para la revitalización de la dulzaina es, a mi entender, **tomar la calle**. Porque la calle es el ámbito y recinto donde la dulzaina es la reina, y donde no tiene competidores. La fuerza de su sonido, que a menudo se convierte en estridencia cuando se toca en un lugar cerrado, se transforma en la calle en una música alegre, que invita al regocijo y a la fiesta. Pero también en este punto hay que tener en cuenta aspectos que se olvidan con frecuencia. El primero, que la dulzaina, incluso en la calle, tiene un sonido que admite muy difícilmente la amplificación. El sonido de la dulzaina amplificado por medio de micrófonos y pantallas sonoras sólo se aguanta cuando se escucha desde lejos. De otro modo se convierte en insoportable por su estridencia. En mi opinión, se debe huir de la dulzaina amplificada o reducirla a las ocasiones en que sea verdaderamente imprescindible. Es preferible doblar, triplicar o multiplicar los intérpretes, de acuerdo con la amplitud de cada ámbito, antes que hacer odioso un instrumento que al aire libre lleva siempre las de ganar cuando es usado debidamente.

En relación con la calle hay otro aspecto que tampoco se debería olvidar, ahora que las escuelas de dulzaina están preparando alumnos que en pocos años van formando colectivos numerosos. Lo enunció en una forma un tanto brusca, para que se me entienda mejor: **en la calle se deberían evitar también las bandas clónicas de dulzaineros**. Me explico. Entiendo por banda clónica un conjunto de quince a treinta dulzainas tocando la misma pieza en audición o desfile, tal como va siendo práctica cada vez más frecuente.²³ La dulzaina no se ha hecho para esto, y el resultado sonoro de los abusos siempre es mediocre. Primero, porque es casi imposible afinar correctamente cuarenta dulzainas, y si fuera posible al comienzo, durarán muy poco. La desafinación se puede volver insoportable. Y segundo, por la misma razón que acabo de apuntar antes. De cierto número de instrumentos para arriba, volvemos a la estridencia, aunque sea en la calle. Preferible dividir los grupos y recorrer espacios distintos. Puede resultar

²³ El no va más de estos conjuntos clónicos de instrumentistas tradicionales, que van proliferando cada vez más, fueron los tropecientos y pico gaiteros tocando juntos la misma pieza para celebrar la toma de posesión de Fraga en la plaza del Obradoiro. ¡Qué delirio celta!

hasta bello escuchar sonidos de diferentes grupos que llegan, como envueltos, de diferentes puntos cercanos y lejanos. Pero sería aún más preferible lo que decía antes: preparar piezas a varias partes, para ser interpretadas por un conjunto de hasta una docena de dulzainas, y salir a la calle. Yo me figuro el atrayente colorido sonoro de una fiesta animada por estos conjuntos, con piezas bien escritas. Tendría a la vez el valor de la raíz popular y tradicional, la armonía sencilla pero eficaz, y la calidad. Condiciones todas éstas para triunfar en la fiesta. Una última reflexión todavía a propósito de la estridencia: sería muy recomendable, como se ha hecho a veces, incluir el sonido de un bombo en la base rítmica de todos o la mayor parte de los conjuntos de dulzainas, porque es el único contrapeso de sonidos graves en una banda en la que predominan los sonidos sobreagudos de la dulzaina y el timbre agudo de la caja.

Y por último, una vía imprescindible para la revitalización de la dulzaina es, a mi entender, **la lectura**. Porque sin duda la lectura es el camino más corto y más seguro, hoy imprescindible para la dulzaina y para cualquier instrumento. Sé muy bien que esta afirmación puede suscitar fuertes desacuerdos. Pero creo que es necesario defender la lectura con firmeza. A la lectura se le suelen poner dos objeciones que parecen fuertes. Primero, que todos los grandes dulzaineros (e instrumentistas) del pasado aprendieron a tocar sin saber leer. Y segunda, que los signos musicales no representan los detalles del estilo y del colorido auténtico de la música de dulzaina. Pues bien, ninguna de estas dos objeciones se mantiene en pie, a poco que se reflexione con imparcialidad.

La respuesta a la primera objeción es muy sencilla. El aprendizaje de maestro a discípulo y con la memoria como única base pudo tener sentido en el pasado, pero no en las escuelas de música, en las que hoy se aprende a tocar la dulzaina por lo general. Lo que no tiene sentido hoy es que el enseñante, o el profesor de dulzaina, que tiene a su disposición un número más que suficiente de piezas para dulzaina escritas en signos musicales, enseñe sólo o casi exclusivamente sobre la base de la memoria, ni que vaya administrando lentamente un breve repertorio de piezas para cada etapa o curso, que prolonguen innecesariamente la permanencia de los alumnos, sobre todo los mejor dotados, en la escuela, y haga necesaria la presencia permanente de un profesor durante más tiempo del que sería útil y razonable. Conviene recordar un principio que a menudo se olvida: el mejor profesor, de música y de cualquier otra disciplina, es el que se hace innecesario en el menor tiempo posible: señal de que ha formado un alumno capaz de empezar a valerse por sí mismo.

La segunda objeción es todavía más floja, porque los rasgos de estilo de un instrumento son una cuestión de tiempo, una vez que se ha adquirido el dominio básico del mismo. El estilo se aprende rápidamente de los maestros, de los enseñantes que no vuelven la espalda en el momento más importante en que el alumno quiere aprender. Y se puede aprender hoy con facilidad a partir de la escucha de los grandes intérpretes en los documentos sonoros grabados.

Los caminos falsos para la dulzaina

El primer callejón sin salida para la música de dulzaina es, en mi opinión, **interpretar con un instrumento o con un conjunto de ellos piezas que hayan sido escritas o pensadas para otros instrumentos**. Comencemos por lo que nunca hay que olvidar, que son los hechos, si no se quieren cometer disparates. La dulzaina es por lo general, salvo un instrumento de sonido áspero, fuerte, un punto estridente, difícil de controlar, complicado y a veces imposible de matizar. Pero a la vez ése es su mayor

valor. La rudeza, la rusticidad, la presencia imponente del sonido de la dulzaina, son los componentes de su timbre característico, configuran su voz propia. Por ello el camino, ya lo he dicho, es crear (seguir creando, mejor) el repertorio que por su estilo, sonoridad y volumen se adapte a esta forma de sonar, e interpretarlo en el recinto en que mejor suene, que, como hemos dicho, es la calle más que otro ninguno.

En consecuencia, pretender que la dulzaina gane terreno y amplíe su campo sobre la base de poner un sello de rusticidad en las músicas que fueron hechas para sonar de otra forma, con otros timbres, en tesituras graves o medias, o en un recinto cerrado, parece un procedimiento poco acertado, una vía muerta. Interpretar, pongo por caso, una pieza sencilla de Mozart con un trío o cuarteto de dulzainas (o de cualquier otro instrumento de sonido característico relacionado con la música tradicional), no es dignificar la dulzaina, sino dejarla en paños menores, por así decirlo, porque no fue hecha para esos espacios y ese estilo. Ni falta que le hace, porque tiene otro estilo y espacio donde suena bien y apenas tiene competidores. Un espacio en que un cuarteto de cuerda haría el ridículo si se pusiese a tocar a pelo, o entre el rumor de los transeúntes. Cada cosa en su lugar. Los pocos intentos que se han hecho de llevar la dulzaina fuera de su contexto por este camino, no han tenido continuidad. Incluso cuando se han llevado a la dulzaina piezas de danza que pertenecen al repertorio barroco y son adaptaciones y armonizaciones cultas de ritmos de origen popular como *giga*, *branle*, *pavana*, *gallarda*, *passepied* y otras semejantes, el resultado no pasa de mediocre y no aguanta una crítica imparcial. El sonido del conjunto en el caso de estas experiencias es áspero y agresivo, y la armonía elemental e incorrecta, a causa de la dificultad de comprimirla en un espacio tan estrecho y una tesitura tan aguda como la de la dulzaina.

Un intento parecido al anterior, que también se ha ensayado alguna vez, afortunadamente pocas, es **la interpretación de piezas de dulzaina realizando el acompañamiento con el sonido de un órgano de iglesia**. Porque veamos cómo son las cosas, otra vez. Es un hecho que la dulzaina ha sonado algunas veces en el templo, pero sólo acompañando a las voces en un canto, por ejemplo, la célebre misa tradicional en latín, ¡y habría que escuchar el resultado, necesariamente malo, dada la naturaleza sonora de cada uno de los dos agentes! O también, a solo, tocando una pieza religiosa del repertorio vocal, o la *Marcha Real* (antes de convertirse en el *Himno Nacional Español*, el mismo que suena en los encuentros internacionales de fútbol) para solemnizar un momento de la misa. Admitamos que esto sea pasable, porque formaba parte de una estética rústica, que en un contexto determinado puede funcionar. Pero hacer la experiencia, aunque sólo sea para una grabación discográfica, de que la dulzaina interprete una pieza religiosa acompañada por el órgano, está fuera de todo lugar. Es otro intento de ‘dignificar el instrumento’ que también carece de sentido. La dulzaina, como acabo de decir, no necesita una dignificación, porque cuando su repertorio característico se escucha en el espacio que le es propio es tan digna como otro cualquier instrumento cuando suena en el tiempo y forma que le corresponde. Se podría objetar que el órgano ibérico tiene a veces un registro que se llama dulzaina, hecho a imitación de su timbre. Pues claro que lo tiene, y no uno, sino tantos como tubos tiene el registro, y más acordes con todos los demás que forman su paleta sonora, y bien afinado con ellos, y con posibilidad de tocar en cualquier tono, modo o sistema. Ni el órgano necesita a la dulzaina para completar sus sonoridades, ni la dulzaina necesita al órgano para sonar bien.

Todavía hay otra forma más inapropiada de intentar ‘dignificar’ la dulzaina, que es **incluirla como solista en una obra para orquesta**. Con toda claridad afirmo que este intento me parece algo totalmente fuera de lugar. Veamos de nuevo cómo son las cosas. Para empezar, a ningún compositor de nuestra tierra (me estoy refiriendo a la Comunidad de Castilla y León), que yo sepa, se le ha ocurrido escribir por iniciativa propia un concierto para orquesta y uno de estos tres instrumentos tradicionales. Las razones parecen obvias: la afinación exacta en el sistema usual es imposible en el caso de la flauta de los tamborileros y de cierto tipo de gaita que sobrevive por tierras de Zamora y de Tras os Montes, que incluyen sonidos ambiguos en su sistema, y ha sido muy difícil o imposible hasta ahora en el caso de la dulzaina; y por otra parte los sonidos de estos instrumentos son ásperos, rudos, y no han atraído ni interesado jamás a un compositor por estas tierras. En consecuencia un compositor no puede pensar seriamente en esos instrumentos para el trabajo que trae entre manos. Yo diría, y conozco hechos y opiniones que me permiten afirmarlo, que en el fondo los compositores desprecian o detestan el timbre de la dulzaina.²⁴ En el caso de que quisiese evocar los sonidos de un instrumento tradicional, tendría varias soluciones con los instrumentos de la orquesta para escribir una obra que sugiera y evoque los sonidos de la dulzaina. Los compositores han venido utilizando este recurso desde hace casi dos siglos.²⁵ Por otra parte, y como todo el mundo sabe, la música contemporánea camina hoy por otros derroteros que muy poco o nada tienen que ver con el lenguaje musical que ha estado vigente hasta hace unas cuantas décadas en lo que se llama la gran música, música culta. Y por último, aunque es lo primero, los compositores de oficio son en su inmensa mayoría grandes ignorantes de la música popular tradicional, como lo prueba el hecho repetido de que cuando se ven en la coyuntura de tomar algún tema para alguna obra de encargo, o acuden a lo más tópico y manoseado, o escogen lo peor.

Por ello, si a un compositor le propone una determinada institución escribir una obra de encargo para dulzaina y orquesta y le paga su trabajo, lo más lógico es que el compositor acepte el riesgo y escriba la obra, aunque no esté del todo convencido de que va a acertar, porque nadie rechaza una experiencia nueva bien retribuida. Es el caso de la dulzaina. Es público y notorio que por este procedimiento se han escrito ya tres obras de encargo, para dulzaina y orquesta, a tres compositores diferentes. El tiempo dirá si esta experiencia ha dignificado la dulzaina y ha contribuido a su revitalización, y si ha animado a otros compositores, o a esos mismos, a seguir escribiendo otras obras para dulzaina y orquesta, ya sin una recompensa previa, por amor al arte musical, como suele decirse.

²⁴ Afirmo esto porque he sido testigo del desprecio que un Catedrático de Composición manifestó por la dulzaina en un claustro de Profesores de un Conservatorio, al enterarse de que se había solicitado la adquisición de dos dulzainas para que los alumnos de la cátedra de Etnomusicología pudiesen conocer y experimentar directamente la hechura y las características del instrumento, cuyo repertorio es objeto de estudio en los programas.

²⁵ Recientemente se ha editado un disco con el título *De dolçaina. Noves composicions. Vol. 1.* (EDIMUSIC, EM 404, Valencia, 2006) con piezas para *dolçaina* y piano escritas por cuatro compositores. Su escucha produce sin duda alguna impresiones muy positivas, sobre todo por la sonoridad dulce y matizada que consiguen los dulzaineros, extraordinarios intérpretes. Pero sin entrar en la naturaleza musical de las obras, ya que no queremos hacer crítica musical en esta breve nota, es indudable que la conjunción y el empaste de ambos timbres, piano y dulzaina, no termina de encajar. Y no creemos que esta impresión sea consecuencia de un prejuicio. La pregunta que surge con la escucha sigue siendo la misma que nos venimos planteando en todo este epígrafe: ¿es necesario sacar la dulzaina del ámbito y lugar en que es la reina para darle dignidad musical a un instrumento tradicional? Dejo en el aire el interrogante, sin dejar de reconocer el mérito de quienes lo intentan.

Cierro este apartado y esta introducción con una breve consideración acerca de un aspecto muy estrechamente relacionado con el futuro de la dulzaina: **la integración de su enseñanza en los Conservatorios de Música**, que según parece ya ha comenzado en alguno y va a tener lugar próximamente en otros de nuestra Comunidad. A partir de mi experiencia como enseñante en un Conservatorio, me considero en condiciones de afirmar que por el momento me parece un error muy grande la incardinación de la enseñanza de la dulzaina en la enseñanza musical en estos Centros. Antes de que la Administración tome una decisión de tal trascendencia., habría que solucionar dificultades muy serias que sin duda alguna van a obstaculizar tal integración, como la resistencia de los músicos profesionales a admitir como iguales a enseñantes que siempre van a considerar de dudosa cualificación (he sido testigo de esa consideración, que en algunos casos raya en desprecio al dulzainero y a la dulzaina); la carencia de repertorios y métodos basados en una lectura y en una dificultad gradual y progresiva; la propia naturaleza sonora del sistema melódico del instrumento, que le impide integrarse en conjuntos y le obliga a actuar en solitario; y por último el destino de los músicos “titulados”, que en muy poco tiempo llegaría a la saturación.

Parecería mucho más acertada una etapa previa en la que la dulzaina se enseñe y se aprenda en una escuela de instrumentos tradicionales bien planificada, en la que se pudiesen abordar y solucionar los problemas apuntados, para que un día sea posible la integración de los dulzaineros en el conjunto de los profesionales de la música, para lo cual tienen que cambiar antes ellos mismos y muchas circunstancias.

Conclusión

Termino como empecé. La dulzaina está en un momento de auge y recuperación, y parece conveniente aprovecharlo también en el campo de la creación musical. Con las obras que contiene este cuaderno intento estimular, no dar lecciones. He elegido los toques y las sonoridades que a mi entender son más característicos de la época grande de la dulzaina: últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Creo que ese repertorio recogido sobre todo por Agapito Marazuela, aunque breve, encierra lecciones de buen hacer que se deben aprovechar. He escrito obras para varias dulzainas, y para que suenen en la calle. El tiempo dirá si mi propuesta ha valido para algo. Si poco a poco va entrando en los repertorios y anima a otros a inventar, habré acertado. Y si estas piezas no entran en la corriente de la música de dulzaina, es evidente que no lo merecían, y mi intento ha sido vano o pretencioso. En todo caso me he divertido escribiéndolas y pensando que alguien va a aprenderlas e interpretarlas.

2. LA GAITA DE FOLE

Las páginas que siguen, al igual que las que prologan el cuaderno de las músicas de dulzaina, tampoco llevan el tono de un estudio teórico con el que yo pretenda dar lecciones. Están redactadas simplemente como una introducción resumida a la historia y repertorio de la gaita de fole, en el ámbito cercano en que ha sobrevivido o se está recuperando en la península Ibérica, y como testimonio documentado de su presencia en

las tierras fronterizas de Zamora con Portugal.²⁶ Voy, pues, sin más preámbulos, a exponer en unos cuantos epígrafes los aspectos que puedan servir de orientación y método de uso a los que se quieran servir de esta colección de músicas, que llamo nuevas, para un instrumento antiguo que hoy busca vías también nuevas.

La gaita (de fol, de fole, de odre, de sac, de bot, xeremies, cornamusa, sac de gemecs): resumen organológico e histórico

El instrumentista popular (*gaitero, gaiteiro, graller, xeremier*) que sopla por un tubo (*bufador, bufeta, soplador, chuflete, sopraite, tudell*) para llenar una bolsa de aire (*odre, saco, sac de gemecs, pellejo, boto, bot, fol, fole*) y hace presión sobre él con su brazo para que suenen las notas-pedal continuas en el roncón (*baix pedal, trompa, bordón y bordoneta, roncón, ronco y ronqueta, tenor y tenoreta, cieiro, pión*) y las melodías en el puntero (*punteiro, puntera, cantante, grall, clarín, clarinete*), junto con el percusionista que generalmente le acompaña ejecutando en un tambor o tamboril la base rítmica, forman una de las parejas de músicos más repetidas a lo largo del tiempo y a lo amplio de la geografía de muchísimos países, y desde tiempos inmemoriales.

Además de las tempranas noticias escritas que sobre este instrumento transmite una comedia de Aristófanes (siglo V a. C.) y una nota de Suetonio y Dione Crisóstomo sobre el emperador Nerón tocando la *tibia utricularis* en la Roma antigua (año 60 a. C.), que citan todos los estudios organológicos, hay múltiples noticias sobre el uso y las denominaciones de la gaita, que recibe nombres como *moshuk* (India), *ougab* (Israel), *volinka* (Rusia), *gaytah* (países árabes), *naxos* y *gaida* (Macedonia), *gaia* y *gajda* (Bulgaria) *gaide* (Eslovenia), *gaida* y *gaidunitda* (Yugoslavia), *gajdy* (Polonia), *ghaida* (Turquía), *dudelsack* (Alemania), *bagpipe* (Inglaterra) y *cornemuse* (Francia). Las denominaciones más extendidas en el área de la Península Ibérica, son *gaita* (gallego y castellano), *gaita de sac*, *cornamusa* y *sac de gemecs* (Cataluña), *xeremies* (Mallorca), *gaita de boto* (Aragón), *fole* (norte y oeste de Zamora) y *gaita-de-foles* (Portugal).

Así que hablar de gaita es referirse a un instrumento presente en la mayor parte de la historia de Occidente, y varias de Oriente, y no sólo, como muchos podrían pensar, en tierras de galaicos, galeses, irlandeses, escoceses, bretones y demás parientes lejanos o cercanos de Astérix, bastante gaiteros todos ellos, aunque desde hace menos siglos. A los cuales ha logrado unir bajo una única bandera económica, pues no se trata de otra cosa que de vender un cóctel sonoro nuevo como si fuese vino viejo, el genio comercial del inventor, que no descubridor, de la imposible *música celta* en pleno siglo XX, Alan Stivel. Música, la celta, que aunque no incluyó en sus comienzos la gaita, ha llegado a hacer de ella, por lo menos por las tierras que en nuestro país se han dado en autodenominar celtas desde que la epidemia que lleva tal nombre les ha contaminado hasta las raíces musicales, uno de los símbolos de una cultura musical de la que nada se sabe, excepto que sus antiguos pobladores cantaban profiriendo alaridos y bailaban dando saltos (como todo el mundo canta y baila desde siempre en todo el globo, por otra

²⁶ El recorrido que hago por las diferentes tierras donde sobrevive la gaita de fole tienen que ser breve, dado que no pretendo con este prólogo sustituir el necesario estudio sobre el instrumento y sus músicas, que nadie ha redactado hasta el momento en nuestro país. Como diré más adelante, el único estudio, todavía inédito, que aborda la variedad del instrumento que sobrevive en Zamora con la atención y amplitud que merece este tema, se debe al empeño de Julia ANDRÉS OLIVEIRA, que ha tenido la gentileza de permitirme disponer de él para contrastar la breve reseña que sobre la gaita de fole de Zamora redactó en esta introducción. Para más información sobre este trabajo, véase la nota 28.

parte).

Por su propia constitución organológica, la gaita de estas latitudes noroccidentales de la península Ibérica tiene unas limitaciones musicales muy fuertes que se derivan de sus características sonoras. Por una parte su afinación actual generalizada, que ha terminado su ciclo evolutivo adaptando su sistema sonoro a una escala mayor tonal, detalle que ha hecho desaparecer casi por completo la antigua afinación más generalizada por algunas de estas tierras, que incluía ciertos sonidos ambiguos. Y por otra la nota o notas pedal básicas de la serie en que el instrumento está afinado, que impide a lo largo de una pieza cualquier intento de salir incidentalmente, por modulación pasajera, del sistema en que suena, y hace difícil o imposible para muchos, en la afinación que hoy se ha impuesto como modelizada, la ejecución de gran parte de las melodías de naturaleza modal, muy frecuentes y características en el repertorio vocal tradicional.²⁷ El sistema sonoro de la gaita, a pesar de que ofrece algunas posibilidades diferentes que aparecían en los viejos instrumentos, como son la escala mayor con el VII grado menor, o los sonidos ambiguos que todavía se conservan en modelos de otras tierras como algunas comarcas de Zamora y la provincia portuguesa de Tras os Montes, ha quedado prácticamente ausente del uso generalizado que hoy se hace del instrumento, sobre todo en la tierra gallega, que casi siempre se toma como referencia en otros lugares. La consecuencia de esta modelización es la sonoridad mayor reiterativa, que por el momento mantiene el repertorio anclado en un sistema que impide trasladar al instrumento la enorme riqueza de la música vocal de tradición oral, en una medida todavía mucho mayor que la que se da en el repertorio de dulzaina. Los nuevos métodos que se usan en las escuelas de gaita muestran, ciertamente, las posibilidades teóricas de cromatización del instrumento, pero los repertorios reiteran la sonoridad mayor tonal en un porcentaje que casi llega al cien por cien.²⁸

Al igual que ocurre en la dulzaina, y a diferencia de la flauta de tres orificios, que se puede tocar con una sola mano, el gaitero necesita las dos para tapar y destapar todos los agujeros del puntero que interpreta la melodía. De ahí la presencia permanente

²⁷ Volveré sobre este aspecto al final de esta introducción, para aclarar las posibilidades que esta gaita modelizada ofrece en cuanto a los sistemas melódicos que pueden sonar en ella, estableciendo algunas comparaciones con las que ofrece la afinación antigua.

²⁸ Valga como ejemplo el que lleva por título *Os segredos da gaita*, de Xose Lois FOXO, obra que ya va por su 5ª edición (Orense, 1997), y que se usa como método básico en la *Escola Provincial de Gaitas* de la diputación Provincial de Orense. Sólo 18 de las 668 piezas que contiene la obra, y algunos fragmentos moduladores, se conforman a la sonoridad menor, mientras que todas las otras suenan en tono mayor. La misma proporción, o aún mayor, se deduce del recuento de la sonoridad de los toques en las obras de recopilación de música tradicional popular gallega publicadas por Casto SAMPEDRO y TORNER-BAI, con la única diferencia de que en estas dos últimas obras las melodías siempre van transcritas en tonalidad de Do mayor, mientras que en el método de FOXO, al igual que en las recopilaciones antológicas que ha seguido haciendo, las transcripciones siempre van escritas en tonalidad de Re mayor, sin que el autor explique la razón por la que haya que complicar la escritura en la forma en que lo hace, pues no parece motivo suficiente escribir en la altura real de la gaita *grileira* por el hecho de que haya sido la más generalizada en la tradición gallega. Téngase en cuenta que en la música tradicional, incluso en la instrumental, no hay alturas absolutas, y tanto da transcribir en una altura como en otra, siempre que se respete el carácter y la altura aproximada de cada tonada o toque. Algo parecido se puede decir la obra *La Gaita asturiana método para su aprendizaje*, que desde 1991 se viene utilizando como método de aprendizaje en las escuelas de gaita del Principado (editado por el Servicio de publicaciones de Principado de Asturias, imprenta Mercantil Asturias, 1991). El libro contiene un total de 83 melodías, y a pesar de mostrar con gráficos y descripciones las digitaciones para todos los sonidos cromáticos, sólo incluye 5 piezas en Fa mayor en las que suena el Si bemol (¡aunque con el roncón sonando en Do!) y de las 9 transcritas en Do menor, sólo en 3 de ellas suenan, además el La bemol y el Si bemol.

de un percusionista a su lado, al que corresponde el papel de ejecutar la base rítmica de las piezas, sobre todo cuando éstas son de baile. En algunas tradiciones esta base rítmica se refuerza con un bombo y se colorea con el acompañamiento rítmico de otros instrumentos. La percusión acompañante es en la música de gaita todavía más necesaria que en otros instrumentos, pues al emitir un sonido continuo y casi siempre ininterrumpido, las notas iguales sucesivas únicamente se pueden articular intercalando entre ellas mordentes brevísimos de una o varias notas por procedimientos que sólo cuando se hacen con extrema habilidad y se eligen correctamente las notas refuerzan la estética de la ejecución permiten adivinar la armonía que podría acompañar la melodía que se está interpretando.

Ámbitos de pervivencia de la gaita

Poniendo, pues, los pies en tierra, yendo a los hechos musicales, y dejando a un lado las referencias históricas y las leyendas y fantasías célticas a las que nos referíamos al comienzo, vamos a hacer también un recorrido geográfico, preferentemente por las tierras del noroeste de la península Ibérica, donde la gaita suena (o ha sonado hasta hace poco) para hacer bailar a las gentes del pueblo al son de alegres y un punto estridentes melodías (a no ser que se escuchen desde cierta distancia y en un ámbito abierto), las que produce el instrumento del que vamos a ocuparnos en estas páginas introductorias. Como no pretendemos ser exhaustivos, nos vamos a limitar a las tierras más cercanas al ámbito geográfico zamorano y portugués en que la gaita pervive, ya que a él va destinado en primera instancia el repertorio de este cuaderno.

Galicia

Refiriéndonos a la gaita se hace necesario comenzar por esta tierra, donde este instrumento ha desempeñado siempre un protagonismo muy relevante en la música popular tradicional, y evidentemente en la animación de los bailes. Aunque las primeras transcripciones de música de gaita, que en copioso número realizara Casto Sampedro, se publicaron en la primera edición de su *Cacionero musical de Galicia* en 1942,²⁹ hay constancia de que fueron hechas mucho tiempo antes, entre 1884 y 1927. Recoge, pues, esta obra clave, la tradición *gaiteira* en un momento todavía muy cercano a una práctica bien antigua, que hoy ha saltado hecha añicos por causas que no es el caso analizar en esta breve introducción. Tanto de la descripción precisa y detallada de la gaita gallega y sus tres especies (*grileira*, *redonda* y *tumbal*), como del abundante repertorio de piezas que recoge de la tradición directa de los instrumentistas populares, se deduce la importancia del instrumento en la tradición gallega. Sampedro transcribe un total de 93 tocatas de gaita con abundante repertorio de los distintos tipos de *muiñeiras* (además de las propiamente tales, las *ribeiranas*, *golpes*, *carballezas*, *redondas* y *chouteiras*), *jotas* y *fandangos*, *danzas de espadas*, *danzas o farsas de damas* y *galanes* y *danzas de palillos*, *cintas* y *arquitos*.

Como puede deducirse de una lectura (musical) atenta del repertorio transcrito por Sampedro, la presencia frecuente del VII grado menor en el repertorio de gaita, debida a la afinación o a la digitación, colorea la sonoridad mayor del sistema con un

²⁹ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cacionero musical de Galicia*, colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra / reconstrucción, introducción y notas bibliográficas por José FIGUEIRA VALVERDE. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reimp. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols.

matiz muy especial, prestando cierto aire arcaizante a las melodías, que no por ello pierden el comportamiento melódico normal de una escala del modo mayor.

El abundante repertorio transcrito por Casto Sampedro deja bien claros y definidos los rasgos musicales que diferencian y a la vez emparentan los diferentes tipos de toques, y por vez primera derriba el tópico de la *gallegada* (como equivalente a la *muiñeira* de gaita) que aparece en varias de las colecciones primeras de cantos populares españoles que se compilaron en las últimas décadas del siglo XIX, y que viene a ser una pobre caricatura musical que no refleja ni de lejos la gran riqueza de la tradición gallega. Porque en efecto, obras como las de José Inzenga e Isidoro Hernández,³⁰ aunque no carezcan de algún mérito, sí es completamente cierto que contribuyeron a establecer arquetipos musicales que deformaron para mucho tiempo (todavía no se han extinguido hoy) la verdadera imagen de las sonoridades peculiares de cada una de las tradiciones musicales de nuestro país, al centrarlas preferentemente en un género como si fuese el más característico. Han sido precisamente estas colecciones las que más han contribuido a establecer tópicos. Como botón de muestra para comprobar lo que afirmo, basta con leer atentamente la *muiñeira* que incluye Isidoro Hernández en la citada antología *Flores de España* (¡con el subtítulo de *gallegada*, por si fuera poco!).³¹

Queda también patente la presencia, puede ya decirse que exclusiva y absorbente, de la gaita como instrumento protagonista del soporte de los bailes gallegos en la segunda de las grandes recopilaciones de esta tierra, el *Cancionero Gallego* de E. Martínez Torner y J. Bal y Gay. La gaita, acompañada por el ritmo del tamboril y el bombo, es el instrumento melódico intérprete de muchas de las tonadas de las secciones de bailes, danzas y muiñeiras, y de todas las de la sección instrumental.³² De las escuetas noticias que los recopiladores dejaron anotadas se deduce claramente que el instrumento protagonista de los toques es siempre la gaita. Algunas anotaciones, aunque breves, aportan datos muy interesantes. Por ejemplo el comentario a la melodía nº 196, que dice así: “Según el comunicante, era un baile de tempo vivo, tocado por la gaita, con acompañamiento de tamboril y castañuelas. A falta de gaita se cantaba según la segunda versión, cuya letra parece pertenecer al género enumerativo”.³³ En el comentario al nº 199 los recopiladores afirman lo siguiente: “Jota. Del archivo de la Sociedad Artística del Tea, de Monzariz (Pontevedra). La hemos copiado fielmente, salvo que, teniendo en cuenta la tesitura de la gaita, hemos preferido transportarla una octava aguda”.³⁴ Estas noticias tienen gran importancia, por lo que revelan acerca de la conjunción de voces y gaita como práctica habitual, y consiguientemente sobre la

³⁰ Si hemos de citar en rigor los primeros documentos de músicas de baile gallegos tenemos que acudir a las primeras colecciones de los dos autores que hemos citado. Así, en el álbum pionero de Isidoro HERNÁNDEZ publicado con el título *Flores de España* (Madrid, 1883) aparece una pieza que con el título *Gallegada* dibuja una caricatura musical (preludio de alborada de gaita, ritmo de muiñeira y texto tópico), más que un retrato, de la música popular gallega de baile. También las 6 primeras piezas del álbum *Cantos y bailes populares de España*, de José INZENGA (Madrid, 1888) son *muiñeiras*. Puestas así, como portada a una antología de 52 canciones, entre las que por cierto las hay bellísimas, han centrado la atención de los lectores en lo que parece más típico y representativo de una tierra, desviándola de la hondura lírica que contienen muchas de las melodías que aparecen en las siguientes páginas.

³¹ Los lectores pueden encontrar este ejemplo en la obra *Mapa hispano de bailes y danzas tradicionales, vol I: Aspectos musicales*, por Miguel MANZANO ALONSO (Ediciones de CIOFF España, Ciudad Real, 2007, p. 262)

³² MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1973. 2 vols., vol. I, pp. 79 y ss., 173 y ss., 237 y ss. y 275 y ss.

³³ O. c., vol. II, p. 49.

³⁴ O. c., vol. II, p. 49.

interdependencia entre el repertorio vocal y el instrumental.

La recuperación de la gaita como instrumento ‘típicamente gallego’³⁵ ha dado lugar a nuevas recopilaciones de toques tradicionales, incluso los de hechura más reciente, que no va más atrás de las primeras décadas del siglo XX. Entre estos trabajos merecen citarse los realizados por Xose Lois Foxo, en especial la antología recogida en la comarca denominada O Caurel. La recopilación de Foxo, además de contener los toques tradicionales de los bailes que se realizan al son de la gaita, a saber, *muiñeira*, *pandeirada*, *carballesa*, *jota*, *fandango*, *foliada* y toques diversos de danza, incluye también el repertorio más reciente, integrado por *pasodobles*, *valeses*, *mazurcas*, *rumbas* y *polkas*.³⁶

Otras tendencias más puristas excluyen del repertorio estos últimos toques, que consideran advenedizos y asimilados de otras culturas. Pero no deja de ser extraño y un tanto contradictorio con este afán por volver a los orígenes y buscar las raíces, el completo olvido de la sonoridad antigua de la gaita, muy alejada a veces de la tonalidad mayor tonal que presentan los instrumentos de hoy, testimoniada clarísimamente por Casto Sampedro, primer recopilador y estudioso de la gaita de Galicia y de su música. En uno de los párrafos del epígrafe *Descripción de instrumentos: La Gaita*, que forma parte de las *anotaciones generales* con que ilustra el repertorio transcrito, hace Sampedro la siguiente observación: “*La tonalidad actual de la gaita pudiera decirse mixta, como hemos visto en los cantos, esto es, fluctúa entre la antigua y la moderna. Y por eso es frecuente oír, cuando la tonalidad moderna pide un Si natural, que los gaiteros lo hagan bemol la mayor parte de las veces; siendo esto un dato para poder apreciar la posibilidad de hallarnos con tocatas del siglo XVI, o compuestas en el estilo del tiempo, o mejor dicho, en la tonalidad corriente de entonces. Y aun los constructores suelen fabricarlas, y antes de ahora con más generalidad, dando un Si natural que resulta bajo; y por eso los gaiteros que tienen el sentido de la afinación, tienen que obtener ésta aplicando arillos de acero o de laminitas de cobre al interior de los agujeros, pues no sólo tiende a bajar el Si natural, sino otras notas del punteiro.*”³⁷ Estas palabras de Casto Sampedro son un testimonio clarísimo acerca de la afinación antigua y tradicional de la gaita gallega, que incluía sonidos ambiguos, al igual que el canto, como él mismo atestigua también. La expresión *Si natural que resulta bajo* equivale a decir *Si ambiguo o neutro*, ambigüedad sonora que *aparece también en otras notas del punteiro*. Remitimos al lector a lo que afirmamos más adelante acerca de la afinación de la gaita de tierras de Zamora, único modelo, junto con la de las tierras limítrofes de Portugal, que conserva de la vieja tradición la afinación similar a la que describe tan claramente Casto Sampedro en el pasaje citado.

La presencia progresiva de la gaita en la música popular gallega, sobre todo a partir de la neorefolklorización que se viene llevando a cabo desde las últimas décadas del siglo XX, ha generado la práctica cada vez mayor del instrumento, la puesta en marcha de nuevas escuelas de gaita gallega, la proliferación de grupos de gaitas que han desbordado la vieja tradición gallega, en la que las agrupaciones eran muy raras, la

³⁵ La expresión ‘típicamente gallega’, usada tan frecuentemente en Galicia y fuera de este país, debe entenderse, como es evidente, en el sentido de que es el más frecuente en aquella tierra, hasta el punto de que actualmente ha terminado por eliminar cualquier otro resto de tradiciones instrumentales diferentes. Pero nunca en el sentido de atribuir la práctica de este instrumento en exclusiva a Galicia, ni tampoco sobreentendiendo que la gaita se ha difundido desde allí a toda la península Ibérica.

³⁶ FOXO, Xosé Lois. *Músicas do Caurel*, vol. I. Ourense, 1998.

recogida de toques tradicionales, y la composición de nuevas piezas de repertorio. En numerosos recitales de estos neogrupos las músicas de danza y baile se llevan, más que a la animación de los mismos, a los recitales, audiciones, desfiles y concentraciones. La gaita gallega, pues, si tuvo en algún momento una cierta debilitación, no sólo no corre peligro en este momento, sino que, muy al contrario, podría terminar por convertirse en una especie de epidemia musical que acabe causando el olvido de la enorme riqueza del repertorio vocal tradicional gallego, mucho más variada en sonoridades, ritmos y géneros que los que pueden ser interpretados con un instrumento de las características que tiene la gaita. Por ello, y ante la evidencia de otra tradición más vieja atestiguada por Casto Sampedro, hay que felicitarse por el resurgimiento y revitalización de un instrumento tan tradicional y característico de las tierras gallegas, pero a la vez desear que no haya que lamentar algún día que la recuperación de la gaita en Galicia haya tomado un único camino, y que éste sea casi exclusivamente la tonalidad mayor y la imitación de las bandas de gaiteros que está vigente en la tradición de otras tierras, pero que nunca fue tradicional en Galicia.

Asturias

Siguiendo la pista de la gaita por la cornisa norte peninsular llegamos a Asturias, donde el instrumento también tuvo en tiempos una presencia muy fuerte en la animación de los bailes y las danzas, que después de algunas décadas de debilitamiento vuelve hoy a reanimarse al impulso de la búsqueda de raíces y singularidades.

Las primeras transcripciones de toques de gaita en Asturias aparecen en la obra de José Inzenga a la que nos hemos referido en el epígrafe anterior. La obra *Ecos de España*³⁸ recoge en su segunda sección cinco melodías, de las cuales la segunda, que lleva por título *Alborada*, la cuarta, *Fandango Asturiano*, y la quinta, *Baile de las cercanías de Oviedo*, llevan expresamente la indicación *gaita*, que alude al instrumento con el que se interpretaban. La *Alborada* y el *Fandango*, al haber sido escogidas por Rimsky Korsakov como temas para el *Capricho español*, han pasado a formar parte del repertorio universal de orquesta.

Lo que en Inzenga no era más que una pieza típica sin contexto, queda suficientemente documentado en el cancionero asturiano de E. Martínez Torner.³⁹ Dado que el autor orientó su recopilación preferentemente y casi exclusivamente hacia la canción vocal, la presencia de los instrumentos es mínima. En el caso de la gaita se reduce a 21 toques, pero es suficiente para que quede clara la estructura musical de las tocatas de baile que se interpretan con este instrumento, la habilidad de los gaiteros y la gracia de los toques específicos del instrumento. Y ello aparte de la tradición, que testimonia Martínez Torner, de la gaita como acompañante de la voz, aspecto al que nos vamos a referir en seguida, lo cual hace pensar en un repertorio muy rico y variado en sonoridades. Al paso de los comentarios que redacta al final de su obra, las referencias al instrumento son escuetas, pero suficientes para aclarar la importancia del instrumento en la tradición asturiana.

Hay que aclarar primero, por si alguien lo dudara, que, en efecto, las noticias que traslada Martínez Torner se refieren a la gaita, y no a la dulzaina. Aunque en los comentarios a las piezas que transcribe no da noticia alguna sobre el instrumento, en el comentario a la canción nº 310 dice textualmente: “Esta gaita pastoril se diferencia de la

³⁸ INZENGA [Y CASTELLANOS], José. *Ecos de España, colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [1874].

³⁹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920. 2ª ed. facs.: Oviedo, 1971. 3ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986. 4ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2000.

ordinaria en que no tiene fuelle ni bordón”, con lo que deja claro de qué instrumento se trata. Por otra parte el estilo melódico de las tocatas que transcribe evidencia también que las escuchó interpretadas con la gaita. Téngase en cuenta así mismo, para disipar otra duda que podría surgir, que Martínez Torner sigue la norma de transcribir todas las melodías con final en la nota Sol, para facilitar el análisis comparativo. De ahí, que, contra lo que es habitual, las melodías de gaita del cancionero asturiano no sigan la costumbre más generalizada de la transcripción en Do.

Tres detalles muy interesantes merece la pena anotar acerca del repertorio transcrito por Martínez Torner. La primera acerca de la tonada que lleva el número 299, que aparece transcrita con un breve preludio de gaita, al que sigue la tonada vocal. El comentario dice así: “*Canción con acompañamiento de gaita, transcrita en Oviedo. Sirve como pasacalle, según expresión de los gaiteros, para trasladarse de un sitio a otro o acompañar los gigantes y cabezudos que en los días de San Mateo recorren las calles de la ciudad, en cuyo caso se hace simplemente instrumental.*” De este comentario de Martínez Torner se deduce que por tierras de Asturias aparece la práctica de la gaita acompañando a la voz, o de ambas haciendo la misma melodía al unísono. Anotamos esta observación al paso, y volveremos sobre ella con más detenimiento a propósito de la tradición gaitera en tierras de Zamora. La segunda observación se refiere al género musical de las tocatas que transcribe Martínez Torner, que son en su mayoría *fandangos*. Leyendo atentamente estos toques queda muy claro qué entendían los antiguos gaiteros asturianos por fandango, y qué relación puede tener este término, musicalmente hablando, con lo que por las tierras de más abajo se denomina también fandango. Por último recordamos que el comienzo de la tocata que lleva el nº 321 es una variante melódica bastante cercana del tema que Rimsky Korsakov tomó de Inzenga para preludio del *Capricho español*. Aunque la distancia de tiempo entre la recopilación de Inzenga y la de Martínez Torner pudo ser unas tres décadas, este hecho demuestra que el tema debió de estar bastante fijo en la memoria de los gaiteros de entonces.

En conclusión, queda fuera de toda duda el papel preponderante que tuvo en Asturias la gaita asturiana en la animación de las músicas de baile de esta tierra. Que tuvo y que debería volver a tener hoy, también como efecto de la neorefolklorización que se hace en esta tierra y en tantos lugares, al buscar las raíces y los signos de identidad musical de cada comunidad en lo que resta de una tradición casi extinguida, olvidando la que, escrita en signos musicales, fue recogida cuando todavía la práctica estaba viva.⁴⁰

⁴⁰ Me atrevo a afirmar esto aunque los integrantes del grupo de trabajo que ha compilado las piezas que figuran en el método para el aprendizaje de la gaita asturiana, al que he aludido en la nota 3, me podrían objetar que han tomado como fundamento del aprendizaje piezas tomadas del repertorio de los gaiteros supervivientes. Aunque esto sea un hecho, también lo es, y muy claro, que una lectura detenida y analítica del contenido del método (salvo en unas cuantas piezas en las que se ha buscado conseguir la habilidad, que podrían enlazar con la tradición recogida por Martínez Torner, de cuyo cancionero, por cierto, son escasísimas las que se han tomado) produce una impresión bastante pobre en el aspecto musical. Siendo tan rica la tradición cantora de Asturias (y tan formadora de tradición: yo estoy cada vez más convencido de que Asturias y Cantabria han enseñado a cantar el repertorio lírico popular de amplio despliegue a las gentes de los valles del Duero, que también han recibido influencias del sur) como aparece en la obra de Martínez Torner, las referencias a ella son mínimas, lo cual hace pensar que, si se han recogido los toques de los gaiteros supervivientes, la tradición se ha tomado en un momento cercano a la extinción. Mi pregunta es la siguiente: ¿no habría que haber tenido en cuenta la tradición más vieja y la presencia de un mayor número de tonadas vocales (pues hay algunas, pero escasísimas) al elaborar un método que tiene que formar músicos instrumentistas con los que se quiere restaurar una tradición debilitada?

Resta terminar en una forma parecida a la del anterior epígrafe, pues en Asturias, al igual que en Galicia, la gaita, sobre todo tocada por grupos o bandas, va entrando en unos usos que parecen dejar un tanto al margen las amplísimas posibilidades de enraizar en las sonoridades más vetustas de la canción popular asturiana, que como demostró sobradamente Martínez Torner, son las que caracterizan la sucesión de sonidos de la escala mayor. No convendría olvidar que el celtismo es una epidemia que se propaga, como todas, por contagio y a favor del viento, y que el campo de renovación de la gaita asturiana con profundas raíces en una tradición sana es amplísimo.

El empleo que hago aquí del término “tradición sana” puede extrañar a más de uno, pues provoca inmediatamente la pregunta de qué se puede entender por tradición sana, y consiguientemente cuáles serían las notas características de una tradición insana, es decir, contagiada de epidemia. Aclarar mínimamente estas preguntas exigiría todo un tratado, para lo cual sería necesario: primero, y ello sería lo más sencillo, demostrar la imposibilidad de la música celta, a no ser que por tal se entiendan los inventos musicales de Alan Stivel; en segundo lugar inventariar la inmensa producción musical que lleva tal etiqueta; en tercer lugar realizar un análisis musical riguroso para aclarar cuáles son los sistemas melódicos que predominan en la música así denominada, cuáles los instrumentos que se usan como “célticos” y por qué razón y en qué fundamento histórico se apoya tal clasificación; a continuación descubrir y desvelar cuál es la forma de tratamiento armónico (o el catálogo de tópicos musicales que caracterizan lo celta), dejando claro cuáles son los aciertos, que los hay, y cuáles son también los errores de bulto, sobre todo armónicos, que revelan por parte de un buen número de grupos y cantantes sedicentes celtas la ignorancia y la falta de preparación musical necesaria para hacer arreglos musicales correctos de la música modal, sea ésta inventada o no lo sea; conocer, además, cuáles son los recursos de desarrollo de cualquier invento melódico que consista en algo diferente de lo que casi siempre se escucha: una pura repetición, a veces hasta el cansancio, de una ocurrencia musical breve para la que el inventor no encuentra una gramática de desarrollo, precisamente porque ignora esa gramática, presente en la mayor parte de las culturas musicales; y finalmente trazar el intrincado itinerario de propagación, de unos a otros intérpretes y grupos, de los *tics* musicales que han llegado a formar un estilo identificado como celta por cantantes y grupos que entran en la corriente de imitación, y por informadores y comunicadores completamente ignorantes en música, que sin embargo se dedican a difundir datos que casi nunca tienen algo que ver con la realidad musical de que están hablando.

Al contrario de todo este batiburrillo confuso del celtismo, yo entiendo por tradición sana la que hunde sus raíces en la práctica popular tradicional, y a partir de un conocimiento de los rasgos musicales (¡musicales, estoy diciendo!) que caracterizan y a veces singularizan una tradición (conocimiento que no se puede adquirir si no se estudian los cancioneros recopilados en cada lugar, que son el único testimonio documental válido de un pasado que está agonizando, a pesar de las carencias que tiene toda escritura), mantener esa tradición por todo tipo de medios. El primero no dejarla morir y repetirla como documento. El segundo descubrir las constantes que muestran esos rasgos. En tercer lugar seguir inventando nuevas músicas con esos mismos datos (no olvidar que estamos tratando de música instrumental, no de canción). Y sólo en cuarto lugar, y después de todo esto, trabajar en el campo de las músicas de *fusión*, pero después de haberse preparado a conciencia para ese trabajo, que exige una especialización máxima, porque la verdadera y valiosa música de fusión es siempre un trabajo de restauración que, si no se realiza con sumo cuidado degenerará

inevitablemente en *confusión*.⁴¹

Cantabria

Los testimonios sobre la presencia de la gaita en los bailes y danzas de Cantabria son muy escasos y se refieren siempre a un tiempo ya lejano. Córdova y Oña no transcribe ninguna tonada de gaita, pero alude al instrumento en dos pasajes de los comentarios que escribe a los contenidos del tomo IV de su cancionero. Refiriéndose al acompañamiento de los bailes por tierras cántabras dice así: “*El instrumento más antiguo de los bailes de la Montaña fue la gaita. La gaita montañesa no era como la gallega de tres tubos de boj y el fuelle de cuero de cabrito: se parecía más a la gaita zamorana, a modo de chirimía*”. Y unas páginas más adelante, en unas aclaraciones sobre los instrumentos tradicionales, escribe lo siguiente: “*La gaita de antiquísima raigambre, continuó en algunas aldeas montañesas hasta la mitad del siglo XIX. Todavía en 1876 Pereda citó en Escenas montañesas los bailes con gaita. Hoy es considerada en nuestra tierra como gallega y asturiana, aunque se usa bastante en Burgos. Bien pudiera ser algún día en la Montaña algo más que una pieza de museo*”.⁴² Sorprende por ello no encontrar la menor alusión a la gaita en los comentarios que llenan las páginas de la obra *Cantos de la montaña*, de Rafael Calleja, publicada en 1901. Pero a la vez ello de muestra que la práctica del instrumento ya estaba tan debilitada por entonces, que ni siquiera aparece la gaita en la animación sonora y ambiental de la gran fiesta regional celebrada en Santander por aquellas fechas, en la que se presentaron las colecciones de cantos montañeses recogidas por varios músicos, que después fueron armonizadas por Rafael Calleja.⁴³ La explicación a esta ausencia de noticias sobre el instrumento puede ser el hecho de que en las bases del concurso en el que se premiaron las colecciones que posteriormente armonizó Calleja se limitase la recogida a las melodías cantadas.

Sin embargo hemos podido encontrar una pieza de gaita asturiana interpretada por un superviviente del instrumento en esa tierra, Santiago Ponce, gaitero de Peñarrubia, en la antología sonora titulada *Música de Cantabria*, que contiene grabaciones documentales de la tradición oral actual.⁴⁴ En el libreto explicativo de dicha publicación

⁴¹ Escribo esta reflexión para lectores abiertos y desprejuiciados, a sabiendas de que puede provocar una fuerte reacción en contra de lo que afirmo. Y lo hago porque creo en la fuerza de nuestras músicas tradicionales. Y termino afirmando que es necesario mucho diálogo sin prejuicios, sin comparaciones, sin discusiones sobre pretendidas antigüedades entre culturas que vienen siendo ramas del mismo árbol desde hace milenios. Los lectores que quieran ilustrar musicalmente todo lo que afirmo y niego en esta nota pueden hacerlo, sin salir de la producción asturiana, escuchando comparativamente dos CDs: el que lleva por título *Día de fiesta n'Asturies*, que contiene variados intentos de abrir camino a la renovación creativa de las raíces en el campo de la gaita, y el titulado *Avanti Cuideiru*, cuyo contenido son experiencias célticas de variado pelaje y calidad musical. Dejo el juicio a los posibles lectores y me guardo el mío, pues todo el que intenta algo nuevo en el campo de la música popular tradicional merece mis respetos.

⁴² Sixto CORDOVA Y OÑA, o. c., tomo IV, pp. 301 y 314.

⁴³ CALLEJA, Rafael: *Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Armonizadas por el maestro Rafael Calleja. Madrid, 1901.

⁴⁴ Los temas de la antología sonora *Música de Cantabria* fueron recogidos por Manuel Bahillo y Roberto Diego. La obra es un magnífico y ejemplar trabajo, que trata de recoger la tradición vocal cántabra en su momento actual. Financiada por el Gobierno de Cantabria, la publicación está realizada por la firma *Trenti antropológica*, dirigida por Manuel Luna, y aparece sin lugar ni fecha de grabación, aunque en los discos consta como año de publicación 1998. Nos hemos abstenido de transcribir la pieza porque los discos advierten sobre la reserva de derechos y sobre la prohibición de reproducción. No obstante, como afirmamos en el comentario, la interpretación del gaitero Santiago Ponce interesa más por el estilo del toque que por los temas en sí, que pertenecen a la tradición de amplias tierras del noroeste peninsular.

aparece también una noticia escueta acerca de la gaita asturiana y se cita el nombre del intérprete. El gaitero Santiago Ponce interpreta con muy buen estilo un popurrí de temas que comienza por la conocidísima tonada rondeña *Viva la Montaña, viva*, a la que siguen otras tres piezas de *baile a lo bajo* también muy conocidas en Cantabria y fuera de ella: *Que no la llames*, *Que qué hay de particulíño* y *Bailache bailache*. Por su singularidad, el documento tiene un valor de muestra, por el que queda bien clara la forma en que la gaita animaba los bailes en la tierra cántabra, y también queda constancia de que el repertorio del instrumento, a juzgar por lo que escuchamos, se nutría básicamente de las tonadas vocales de baile, al igual que ocurría con la *dulzaina*, el *pitu* o clarinete que la vino a sustituir, y el *silbu* (flauta), cuyo repertorio sigue a menudo muy de cerca las melodías vocales.

Esta pieza, aunque sea única en una antología, tiene un contexto de noticias y referencias escritas que dejan fuera de duda la pervivencia de la gaita en Cantabria, a pesar de que haya sufrido un largo tiempo de debilitación. Que en Cantabria se haga un esfuerzo por recuperar lo que se pueda de esa tradición, y que se intente revitalizarla con nuevo repertorio es desde todo punto encomiable. Pero con una condición, la misma a la que hemos aludido a propósito de Asturias: que la renovación y revitalización se realice dentro del contexto de la riquísima tradición cantora que en Cantabria siempre fue espléndida, y que se haga sin establecer comparaciones con la tradición gaitera de otras tierras, sobre todo de Asturias. Las discusiones sobre orígenes y parentescos instrumentales son estériles y ridículas, por la sencilla razón de que al faltar el conocimiento de los hechos musicales, que son las melodías que se interpretaron en el pasado, tienen que limitarse a noticias descriptivas, que muy poco o nada aclaran a la hora de crear nuevas músicas.

Burgos

Refiriéndonos a Burgos tenemos que acercarnos a Federico Olmeda y a su cancionero, obra pionera que contiene valiosas referencias acerca de la música tradicional en la última década del siglo XIX y primera del XX.⁴⁵

Aunque la gaita sea un instrumento extinguido en tierras de Burgos, las informaciones de Olmeda acerca de la misma son valiosísimas, y merece la pena reproducirlas por la importancia que encierran, ya que nos describen el instrumento y nos proporcionan ejemplos musicales sobre el uso de la gaita hace más de un siglo. Las trasladamos tal como aparecen escritas en la introducción a la sección de cantos coreográficos interpretados con instrumentos, penúltima de las de su cancionero, y las comentamos a continuación, a fin de aclarar algunos aspectos que podrían confundir a algunos lectores. Escribe así Olmeda:

“Pero el instrumento usual de estas tocatas – *inmediatamente antes se ha referido a otros instrumentos que interpretan las tocatas de baile*– es generalmente la *gaita común y ordinaria*, la *gaita zamorana*, y la otra gaita, de uso inmemorial en toda Castilla, especialmente en Burgos y que va desapareciendo de sus costumbres, la *gaita gallega*, si es que ya no está del todo relegada al olvido. Asimismo el acompañamiento ordinario de estas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito. [...] El número 2 es un agudillo de gaita gallega: la nota grave, que a manera de pedal se sostiene por todo el agudo, es la correspondiente al bordón, que es propio de estas gaitas;

⁴⁵ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

pues ya recordarán los lectores que ellas tienen dos tubos, uno el que propiamente puede llamarse gaita, porque es el que canta, y el otro que no produce más que un sonido grave y que, siendo la tónica, puede considerarse como una nota tenida o de pedal y a la vez como desahogo del aire sobrante, que el gaitero, de soplo en soplo, va introduciendo en el depósito. Todas las tocatas de gaitas gallegas manifiestan, según es propio, el sonido del bordón, como se ve por los números 2 y 3. Y al hablar de estas gaitas no puedo menos de decir cuatro palabras de preferencia sobre las zamoranas. Esta última procedía de las antiguas chirimías y bombardas, sus sonidos, pues, son muy chillones y penetrantes: además son duras de tocar, como todos los instrumentos de caña entera, y la ejecución es penosa y deficiente, pues generalmente la hacen muy suelta. La gaita gallega produce unos sonidos muy suaves y pastosos; es muy popular; esto hay que agregar que los gaiteros la tocan muy cómodamente; pues por su construcción no necesita el soplo violento, permanente y continuo de la zamorana. Por esta razón los sonidos de la gallega son muy ligados, excesivamente ligados y, a imitación de la voz del pueblo, muy gangosos y nasales. Ante los defectos de la zamorana, son preferibles los de la gallega.⁴⁶

Olmeda, por lo tanto, se refiere a tres instrumentos diferentes que reciben el mismo nombre de gaita, a saber: la *gaita ordinaria*, que es una dulzaina en uso por Burgos, la *gaita zamorana*, que es otra dulzaina también usada en Burgos, pero de sonido más chillón y de toque más duro, que necesita soplo directo más fuerte, y la gaita que lleva un depósito de aire, a la que él, y seguramente todo el mundo, denomina *gaita gallega*. La denominación *gaita gallega* está clara, y demuestra que ya hace más de un siglo se identificaba este instrumento con Galicia, incluso en las tierras donde todavía se usaba desde tiempos antiguos. No está tan clara la razón por la que se denomina *gaita zamorana* a una dulzaina de sonido duro y agresivo, pero es un hecho y una denominación que quizá venga ya de muy atrás, pues Cervantes también alude a la *gaita zamorana* en un pasaje del Quijote.⁴⁷

Si alguna duda quedara acerca de esta multiplicidad de gaitas, se despeja al examinar y leer el repertorio que recoge Olmeda, en el que queda claro cuáles son las piezas de gaita de fole (la que él denomina *gallega*) que ha recogido, pues siempre las transcribe con el sonido del bordón debajo de la melodía. Son las que llevan los números 2, 3, 20, 23 y 24. Aunque no son muchas, son suficientes como muestra del estilo del instrumento, la estructura de las tocatas y la naturaleza musical de las mismas. El estilo es ornamentado, aunque un tanto más severo que el de Galicia y la estructura musical de los toques sigue muy de cerca las tonadas vocales, que a veces suenan a la par que la gaita. En cuanto a la naturaleza de las melodías, es muy interesante el detalle de que la gaita muestra una sonoridad doble, mayor en unas tonadas, y menor o mixta en otras. Este dato nos lleva a hacernos una pregunta a la que por el momento no hay respuesta, y muy difícilmente podrá haberla. La pregunta es ésta: ¿contenía la gaita

⁴⁶ F. OLMEDA, o. c., pp. 153 y 155.

⁴⁷ Acerca de la denominación *gaita zamorana* que aparece en esta página del cancionero de Federico Olmeda nos ha aportado Gonzalo PÉREZ TRASCASA, buen conocedor de la tradición instrumental popular de las tierras de Castilla y León, un valioso testimonio recogido por él mismo en tierras de Zamora, donde algunos viejos gaiteros le aseguraron que era costumbre relativamente frecuente utilizar la puntera de la *gaita de fole* a guisa de dulzaina, desmontada del resto del instrumento. Tal hecho, si era habitual por la época de Olmeda, puede explicar la aspereza y estridencia de la llamada *gaita zamorana*, cuya afinación sonaría aproximadamente en una quinta superior a la de la dulzaina o *gaita ordinaria*.

usada en Burgos sonidos ambiguos en algunos grados, sobre todo en el III del sistema? ¿O bien los gaiteros tenían la destreza suficiente para alterar los sonidos naturales con notas cromatizadas? En cualquiera de los casos el testimonio sonoro que Olmeda nos deja en el breve repertorio de gaita que transcribe es de un valor inestimable, porque nos lleva muy lejos, hacia tiempos pretéritos, ya que muy presumiblemente al final del siglo XIX los usos musicales no se distinguirían mucho de los de los siglos inmediatamente anteriores, pues los cambios rápidos en las costumbres musicales del pueblo nunca, hasta nuestro siglo, sucedieron con rapidez.

Terminamos nuestro paso por Burgos recomendando a los lectores que se tomen la molestia de leer en la obra de Olmeda (que está reeditada tres veces y puede adquirirse fácilmente) las piezas de gaita que hemos indicado, Y que cada uno saque las consecuencias que crea lógicas a partir de los hechos musicales que aparecen allí ejemplificados.

León

También en León la gaita es, o ha sido al menos durante algún tiempo, un hecho residual. En las obras de recopilación leonesas no hay ni la menor alusión al instrumento, que sólo aparece al extremo noroccidental, en la tierra de El Bierzo. Cuando por la década de 1980 recopilaba yo de la tradición viva las músicas que fueron a parar a las páginas del *Cancionero Leonés*, el instrumento no aparecía más que los alrededores de Villafranca del Bierzo. Los únicos instrumentos de que había noticia hasta entonces eran la dulzaina, cuyo nombre se consigna incluso como título de un baile, el *baile de la dulzaina* (a veces de la *danzaina* o de la *ronzaina*), y la flauta acompañada del tamboril. De ambos instrumentos dan noticia pasajera algunas publicaciones de carácter etnográfico, cuando se refieren a la animación de los bailes en la tierra berciana. En la obra de David Gustavo López sobre el *Valle del Silencio*, en el capítulo dedicado al *folklore, fiestas y tradiciones populares* de Peñalba de Santiago, el autor describe el baile con estas palabras: “Al atardecer, el valle se llenará de canciones y también habrá baile al son de una dulzaina”. Unas páginas antes se refiere a la fiesta en el mismo pueblo escribiendo así: “El programa de festejos, hoy, en poco o en nada se diferencia del de cualquier otro pueblo: hoguera en la noche de la víspera – indudable reminiscencia de la antigua fiesta de San Juan–, pasacalles, misa solemne, procesión, concurso de bolos y baile en la plaza, un baile en el que, incluso, la tradicional dulzaina ha sido sustituida por una modernísima orquesta de moda”.⁴⁸ En cuanto a la flauta y tamboril, en una obra de contenido etnográfico sobre El Bierzo, de José Luis Alonso Ponga y Amador Diéguez Ayerbe, se da noticia de algunos tamborileros, y se reproducen algunos toques de este instrumento en los documentos sonoros que acompañan a la publicación del libro, pero no se da noticia alguna sobre la gaita.⁴⁹

Si esto ocurría hasta la mitad de la década de 1980, las cosas han cambiado mucho en los últimos años por lo que se refiere a la gaita. Quien asista hoy, como yo lo he hecho varias veces, a las fiestas patronales de Ponferrada en honor de la Virgen de la Encina, patrona de la tierra berciana, podrá escuchar cerca de una docena de bandas de gaitas compuestas por agrupaciones de entre veinte y treinta miembros, que recorren las calles durante todo el día, inundando el ambiente con los sonidos de un repertorio que muy poco o nada se parece a las músicas que quedan en la memoria de la gente mayor,

⁴⁸ GUSTAVO LÓPEZ, David: *Valle del Silencio*, Breviarios de la Calle del Pez, 6, León, 1987, pp. 118 y 108.

⁴⁹ José Luis ALONSO PONGA y Amador DIÉGUEZ AYERBE: *El Bierzo. Etnología y folklore de las comarcas leonesas*. León: Ediciones Leonesas, 1984.

las que recogiera Amador González Ayerbe durante toda su vida y transcribieran Federico Fernández Luaña para el *Cancionero Berciano*,⁵⁰ y Felipe Magdaleno en sus cuadernos inéditos, de los que tomó algunas para el repertorio de la Coral Isidoriana. Tan sólo, como mucho, puede escuchar algún grupo en el que el canto se une al toque de las gaitas en alguna tonada de baile o en alguna rondeña de sonoridad más bien reciente.

A qué ha sido debida esta eclosión gaitera, en una tierra en la que apenas quedaba hace veinte años alguna gaita residual en los confines de Galicia, todo el mundo lo sabe. Por un lado el empeño en destacar los hechos diferenciales, al que se refiere Esteban de la Puente en el prólogo al *Cancionero berciano*, ha hecho de la gaita un símbolo de pertenencia a un colectivo que se reclama como diferente del leonés, o, todavía más difícil, castellano-leonés.⁵¹ La consigna “*Nosotros también somos celtas*”, que alguien acuñó como bandera de enganche de una pretendida segregación administrativa, se ha concretado, por lo que se refiere a la música, en la proliferación de bandas de gaitas en una tierra que hasta hace algunas décadas era predominantemente cantora. Proliferación que sigue literalmente la que ha tenido lugar en Galicia, con signos y maneras tanto o más irlandesas que gallegas. Con lo cual surge en seguida la pregunta: si al escuchar las gaitas en El Bierzo se nos quiere dejar claro que ya no estamos en Castilla, y que tampoco los que allí viven quieren ser de León, ¿dónde estamos, si todavía no hemos llegado a Galicia? Se siente uno tentado a responder que en un callejón sin salida por lo que se refiere a la música, pues no hay en la tierra entera un colectivo que pueda asegurar que sus músicas nacieron en un lugar y no se han enriquecido y evolucionado con lo que ha llegado desde otros grupos humanos.

Pero hay un hecho, y los hechos se admiten y se analizan cuando se estudian, como es nuestro caso. Baste por el momento dejar constancia de que la música colectiva de las bandas de gaitas ha inundado desde hace poco más de una década el paisaje berciano, y que la música que hoy se hace con las bandas, aunque en gran manera proceda de la que animaba los bailes en otras tierras, hoy es casi puro ornamento sonoro para dar sonido festivo a los días grandes, con el patrocinio y ayuda de las fuerzas vivas locales. Alzar la voz contra un hecho es, además de inútil, disparatado, pues lo que a veces se denomina invasiones

⁵⁰ DIÉGUEZ AYERBE, Amador, y FERNÁNDEZ LUAÑA, Federico: *Cancionero Berciano*. Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, 1977.

⁵¹ He aquí el texto al que nos referimos: “Todo viene a cuento de la tan machacona cuestión de la “originalidad” de la canción berciana. Tal vez en el vergel de la canción de El Bierzo hayan tenido asentamiento y desarrollo, como plantas propias, especies cuyos antecedentes se remonten más allá de nuestros valles. Quizá el erudito de estos temas sea capaz de tamizar nuestro acervo musical y hallar concordancias, en algunas canciones bercianas, con otras representativas de aires foráneos. En todo caso, no importa. Sean cuales fueren las connotaciones que se les asignen, bien podemos afirmar que las canciones de El Bierzo, esas melodías que todos los que hemos nacido entre sus montañas llevamos permanentemente en la evocación y la nostalgia, son nuestras, irreversiblemente, porque forman parte integrante y consustancial de nuestra alma popular. [...] Tan sólo me resta expresar un deseo que sirva de justificación a lo que antecede: que el inestimable retablo de la creación popular que aquí se expone, tenga la virtud de fortalecer el ánimo y avivar el espíritu de todos los que hemos tenido la suerte de nacer en El Bierzo. Que su presencia nos llegue a empapar, diluyendo la costra de reticencias y escepticismo que con tanta frecuencia nos invade y seamos capaces de reconocer que, bajo una u otra manifestación cultural, nuestra región puede y debe exhibir su personalidad. Ni pretendemos el reconocimiento de “hecho diferencial” alguno ni otras zarandajas que la estulticia de algunos ha elevado últimamente a la categoría de dogmas. Se trata, sencillamente, de conocer un poco mejor la región que nos vio nacer y creemos que el camino escogido para llegar a ese conocimiento –la expresión musical popular– es el más auténtico”. (O. c., pp. VIII-IX.)

culturales no suele producir eliminaciones, sino aculturaciones o mixturas. En suma enriquecen a la larga, si nos referimos a la cultura. Otra cosa diferente es cuando la cultura, la música, se enarbola como estandarte contra otros pueblos o colectivos. Pero eso suele ser cosa de unos cuantos astutos, a los que suele importar muy poco la música tradicional, si no es como medio para conseguir otros fines.

La gaita de fole en Zamora

Al contrario de lo que sucede en algunas de las tierras a las que nos hemos referido, no se puede decir que la gaita sea en Zamora un instrumento residual. Aunque haya sufrido durante algo más de un par de décadas (1965-1985 aproximadamente, según los lugares,) cierto debilitamiento, sobre todo a causa de la despoblación, ha sobrevivido en algunos intérpretes aislados cuyos repertorios han podido ser rescatados para grabaciones documentales, de las cuales se han recuperado para ir tomando el relevo de los gaiteros tradicionales en actuaciones de ‘música folk’ y en muestras de música tradicional. Y también, al menos en parte, para el aprendizaje del instrumento en las escuelas de instrumentos tradicionales. Ese repertorio, aunque sea siempre idéntico y esté como congelado musicalmente, está más que salvado y no corre ningún peligro de desaparición.

Analicemos los hechos. Comenzando por la geografía, la gaita era el principal instrumento en las dos comarcas noroccidentales de la provincia, Sanabria y Aliste, en las comarcas de la Carballeda y del valle del río Tera, prolongación de Sanabria hacia el este, en la comarca de Tábara, colindante con la comarcas de la Carballeda, y llegaba por tierra de Alba hasta Domez y Carbajales.⁵² En este último pueblo, por el que yo comencé la recopilación del cancionero zamorano en el año 1971, pude conocer todavía al último superviviente gaitero, Marcos Hernández, al que la familia había obligado a dejar el instrumento a causa de una enfermedad de la que murió poco tiempo después. En mis grabaciones documentales conservo los intermedios y preludios que este informante me tarareaba a veces, indicándome que eran las partes que él tocaba con el instrumento. Por lo que se refiere a la comarca sanabresa, la gaita es el instrumento más tradicional, mejor dicho el único, ya que por esta tierra no aparecen ni la dulzaina, cuya presencia, por cierto bastante residual, ésta sí, se detectaba por las tierras llanas de Campos, del Vino y del Pan, ni tampoco la flauta y el tambor, cuya presencia siempre fue importante en las tierras llanas, y casi exclusiva en la tierra sayaguesa. Lo mismo se puede decir de la comarca de Aliste, donde la gaita fue siempre el instrumento característico y el más utilizado.⁵³ Éstos son, pues, los límites geográficos de la gaita en Zamora.

Dada la riqueza y variedad de la tradición cantora de mi tierra natal, que yo conocía ya desde niño y que pude constatar documentalmente desde el primer momento, la recopilación que llevé a cabo para compilar el cancionero de Zamora se centró exclusivamente en la música vocal y en el repertorio adulto. Obviamente, la búsqueda de las canciones me llevó, aun sin intentarlo, al contacto y el conocimiento de algunos gaiteros, ya entonces supervivientes de una tradición muy mermada. Escuché y recogí los toques de gaita del señor Valentín, gaitero de San Mamed, de Florencio Guillermo

⁵² La *Tierra de Alba* está situada al este de la comarca de Aliste, sin una separación muy definida, como ocurre con la *Carballeda* respecto de Sanabria.

⁵³ Como he dejado dicho en la nota 1, para el conocimiento de la gaita de tierras de Zamora hay una referencia que va a ser imprescindible: el trabajo, todavía inédito, de Julia ANDRÉS OLIVEIRA, que lleva por título *Estudio de la gaita de fole zamorana. En este trabajo*

en Palazuelo de las Cuevas,⁵⁴ y de Lorenzo Fernández, gaitero de San Pedro de Ceque. En los tres casos lo hice cuando acompañaban a los cantores en tonadas de baile y en las rondas o coplas rondeñas, y también cuando interpretaban algún toque propiamente instrumental, generalmente la alboreada o alguna tonada de ronda interpretada en versión instrumental, que consiste generalmente en introducir en la melodía adornos (mordentes, semitritinos y grupetos de todo tipo) y breves frases en *ostinato*. Además de esto conservo algunas grabaciones que me fueron proporcionadas por familiares de gaiteros de Santiago de la Requejada, Vega del Castillo y Pedrazales. Esta última tiene especial valor, ya que recoge algunos toques interpretados por Ceferino Espada, uno de los gaiteros más renombrados de toda Sanabria.⁵⁵

En cuanto a la funcionalidad de los toques de gaita en tierras de Zamora, hay que decir que en todas las comarcas señaladas la gaita ha sido, además de la voz con un instrumento rítmico, y muy a menudo en conjunto con ella, el soporte animador de todos los géneros de baile, en particular las jotas y los bailes en ritmo binario, o la combinación de ambos géneros en una serie alternada, que por tierras sanabresas ensarta hasta cinco toques en una especie de *suite* que los nativos denominan *baile sanabrés*.⁵⁶ Los gaiteros zamoranos como la inmensa mayoría en todas partes, eran siempre músicos individuales, por la sencilla razón, entre otras, de que no había antaño dos instrumentos que igualasen completamente en su afinación. Recuerdo muy bien que cuando por los años 1970 se contrataba a varios gaiteros para animar las fiestas de San Pedro en la capital de Zamora, tenían que tocar por turno cuando iban en pareja, o desfilar cada uno por una calle, para evitar las desafinaciones que producía la conjunción.

Pero el dato más importante de la gaita zamorana es el organológico, el que se refiere al sistema sonoro del instrumento. Las gaitas zamoranas siempre se fabricaron por tierras de Zamora, normalmente por los propios gaiteros. Además de la reciente aparición de talleres de fabricación al servicio de las escuelas de instrumentos tradicionales, aún quedaban hasta hace poco tiempo algunos artesanos que las construían. Su afinación incluye sonidos neutros o ambiguos en algunos grados del sistema sonoro, en especial el III y el VII, y en algunos casos también el VI. Ello permite la conjunción con las voces cuando éstas cantan al unísono con la gaita, y

⁵⁴ Entre todos los repetidos contactos que tuve con la gente cantora de este pueblo, recuerdo y conservo grabada una sesión memorable en la que, a la luz de luna de una noche de invierno, todo el grupo de cantores (unas 20 personas) salimos desde casa del gaitero hasta las escuelas cantando una ronda a coro. Ya a cubierto en el edificio escolar, la sesión se extendió hasta altas horas de la noche y en ella se fueron recordando la mayor parte de los géneros del repertorio. Guillermo acompañaba siempre que podía, según el género que el conjunto de cantores iba recordando.

⁵⁵ En el trabajo inédito de Julia ANDRÉS OLIVEIRA que hemos citado en la nota 1 la autora da razón de todo lo que se puede conseguir hoy en cuanto a grabaciones sonoras documentales de la gaita zamorana. A partir de este fondo, más bien escaso, ANDRÉS confecciona el listado de gaiteros, el mapa de pueblos y la relación de géneros y especies del repertorio de gaita, que es lo único que se puede extraer del fondo documental sonoro. Falta saber si en el archivo del Consorcio de Fomento Musical de Zamora existe más cantidad de material disponible y si es posible acceder a él para realizar un trabajo exhaustivo de investigación y de estudio. Por otra parte, a diferencia de la amplia publicación documental llevada a cabo por el sello discográfico *Sons da terra*, al que nos referimos en el epígrafe siguiente, en el que Mario Correia ha emprendido una publicación sistemática de todos los restos de tradición gaiteira que va encontrando en la zona de Miranda do Douro, el fondo documental del susodicho Consorcio permanece inédito, a excepción de algunas grabaciones puntuales que forman parte de antologías de música tradicional que llevan como referencia una comarca determinada, y de una antología de toques del repertorio de Julio Prada, gaitero de Ungilde (Sanabria), que tampoco es seguro que sea exhaustiva, pues no es muy verosímil que un gaitero de toda la vida sólo tenga en su memoria 16 toques.

⁵⁶ Sobre el *baile sanabrés* hacemos algunas puntualizaciones más adelante, en el comentario al repertorio que contiene este cuaderno.

también la ejecución de melodías de naturaleza modal, en especial las de sonoridad menor natural o fluctuante entre mayor-menor.⁵⁷ Debido a este sistema sonoro, la sonoridad menor al escuchar la gaita es predominante, aunque haya que suplirla un tanto con la imaginación, ya que los sonidos ambiguos cumplen a la vez función de intervalos mayores o menores cuando los gaiteros acompañan a los cantores, según la naturaleza sonora de cada tonada. En todo caso lo cierto es que no hay que tomar esos sonidos como desafinaciones o defectos de construcción, sino como pertenecientes al sistema sonoro del propio instrumento. Y lo cierto es también que la gaita de tierras de Zamora es, entre todos los ejemplares que han sobrevivido en nuestro país, el más arcaico de todos, junto con la que se usa en la colindante provincia portuguesa de Tras os Montes. Y precisamente por ello, el repertorio de los toques es el más original e interesante desde el punto de vista de la sonoridad, ya que se escapa constantemente de la uniformidad del sistema mayor tonal, reiterativo en todas las demás gaitas de otras tierras peninsulares.

Como ya he dicho, por tierras de Zamora es costumbre muy difundida cantar al unísono con la gaita las tonadas de baile, con una entonación clara y definida de los sonidos ambiguos cuando éstos forman parte del sistema melódico de las tonadas, por lo que no se sabe muy bien si las voces copiaron la entonación de los instrumentos, o más bien éstos se han construido de acuerdo con la entonación de los sonidos ambiguos en el canto, que pervive en todas las tierras citadas, y que los cantores dotados de finísimo oído practican cuando cantan a voz sola. Pero además, como en el repertorio tradicional hay tonadas de hechura tonal bastante reciente, tanto en sonoridad mayor como menor claramente definidas, cuando el gaitero se une a los cantores los contagia de la ambigüedad del instrumento, por lo que estas melodías experimentan una especie de retroevolución musical muy explicable, que a más de un comentarista desconocedor del contexto le ha empujado a enlazar estos toques y cantos poco menos que con la Prehistoria. Dada la tesitura del sistema de la gaita, la voz, especialmente la de las mujeres que cantan en la misma altura del instrumento, adquiere en esta interpretación simultánea una altura extraordinaria, que a veces alcanza los sonidos Sol-La-Si agudos, a los que las cantoras llegan, no con voz de falsete, como comenta en un disco cierto 'especialista', sino gritando, o casi chillando.

Como he dejado dicho, también a Zamora, después de una época de cierto debilitamiento de la presencia de la gaita, llegó la neorefolklorización. Hoy, gracias a las escuelas de instrumentos tradicionales en las que se enseña la gaita, la dulzaina y la flauta con tamboril, que ya se construyen en series modelizadas, la pervivencia de estos instrumentos está asegurada. Sólo habría que objetar a la forma de enfoque de esta enseñanza la uniformidad de un repertorio muy elemental, que difícilmente se va a poder despegar de la escuela si a la vez no se enseña a los alumnos a leer las recopilaciones de músicas de tradición oral, y se les tiene permanentemente atados al magisterio de los enseñantes. Y también la sensación, para el que escucha las bandas de

⁵⁷ Aunque se trata de un hecho excepcional en la práctica, en teoría es posible interpretar a la gaita piezas en un sistema de sonoridad de Mi modal, en el cual la nota Fa correspondería al La, y el Do de la gaita, sonido básico en el que suena el roncón, en este caso equivaldría un Mi en la serie sobre la que la melodía está organizada. Y esta misma forma haría posible igualmente la sonoridad de un modo de Sol, también en altura Do. Si se tiene en cuenta además que en la práctica del canto por las comarcas de Sanabria y Aliste, como puede comprobarse leyendo atentamente el cancionero zamorano de Miguel Manzano, aparecen muchos casos de melodías de sonoridad ambigua entre los modos de La y Mi, precisamente a causa de la ambigüedad del VII grado del sistema, se comprenderá perfectamente que la costumbre de que la gaita acompañe al canto, tan difundida en estas comarcas, se hace sin ninguna violencia ni incorrección sonora.

instrumentos que a veces animan las fiestas, de estar oyendo, no a una orquesta, sino a una caterva de músicos clónicos que únicamente añaden volumen a la melodía y a la base rítmica de unas músicas que siempre se escucharon a gaiteros en solitario. No siempre la intensidad de los sonidos produce el escalofrío que remueve fibras muy íntimas, sino que a veces se puede convertir en rechazo de la estridencia, pues la buena música y el volumen del sonido no van siempre de la mano.

La gaita portuguesa de la tierra de Miranda do Douro

Dado que esta antología de piezas de gaita se ha realizado dentro del proyecto *Interreg* que afecta a las tierras fronterizas entre Zamora y Portugal, es imprescindible en estas páginas introductorias dar noticia de la tradición gaitera de la comarca que circunda la villa de Miranda do Douro, en la que el instrumento, nunca perdido completamente, va siendo recuperado después de un debilitamiento semejante al que experimentó en Zamora.

En esta recuperación de las tradiciones musicales, entre ellas la de la gaita, ha tenido

un papel decisivo la labor de Mario Correia, antropólogo de profesión, que en un momento dado decidió cambiar las aulas universitarias por la residencia y el contacto directo con la cultura tradicional, también la musical, de este rincón singular del Noreste de Tras os Montes. Avescindado en Sendim, muy cerca de Miranda do Douro y no lejos de Bragança, este voluntarioso francotirador ha emprendido desde hace más de una década una labor de recuperación y revitalización de la vida cultural de la comarca, con la esperanza, dice él, de que esta acción cultural ayude a la recuperación económica y social de una tierra cuyas tradiciones estaban a punto de extinción, al igual que en las limítrofes de Aliste y Sanabria.

Por lo que se refiere a la gaita, Correia ha puesto en marcha el sello discográfico *Sons da terra*, en el que va publicando todos los restos vivos de la tradición musical cantora e instrumental de la tierra mirandesa. De esta colección, que llega ya a la veintena de títulos, forman una parte importante las músicas de los gaiteros y de los tamborileros de la zona. Mario Correia ha logrado recuperar los toques (y muchas veces los instrumentos ya casi olvidados) de los últimos testigos de la tradición gaitera: Aureliano Ribeiro, José Francisco Rodrigues, Manuel Paulo Martins, Angelo Arribas, Nascimento Raposo, José María Fernandes, y António Fernandes. La difusión de este trabajo ha impedido la rotura de las tradiciones, y está suscitando por una parte el surgimiento de gaiteros jóvenes, que van reaprendiendo y conservando la vieja herencia musical, y por otra la aparición y publicación de grabaciones privadas y caseras de las últimas décadas del siglo XX, que han permitido a Correia abrir una nueva sección de *recolhas* para el sello *Sons da Terra*.

Gracias a esta antología, las músicas viejas están a disposición de todos los amantes de la tradición musical, y también de los estudiosos e investigadores que se interesen por las músicas de gaita. Escuchando las grabaciones de *Sons da terra* se percibe claramente el estrecho parentesco organológico entre la gaita de ambos lados de la frontera. Y queda claro que también la gaita portuguesa está configurada por la constante afinación ambigua del III grado del sistema, y casi siempre de los grados VI y VII. La sonoridad viene a ser casi idéntica en ambas, con el mismo colorido, la misma ambigüedad y un repertorio en el que aparecen prestaciones (o emigraciones musicales) mutuas, como no podría ser de otro modo.

La audición analítica de esta interesante colección permite también conocer, entre un variado repertorio en el que se detectan numerosas piezas de reciente hechura, aquellas otras que forman el fondo más antiguo y auténtico de la tradición gaitera

portuguesa como son la *Alvorada* (que a veces llaman *antiga*, y al escucharla se puede comprobar por qué), la *Ronda*, el *Fandango* (a veces *Real*, a veces, también *antigo*), la *Jota*, el *Redondo* (semejante al *corrido* o *charro* o *baile llano* de la parte zamorana), el *Repasseado*, el *Passacalhes*, el *Pingacho*, la *Cirigoça*, la *Medida*, unos cuantos toques de paloteo que se han como desgajado del repertorio de los *Pauliteiros de Miranda*, cobrando cierta independencia, tales como los *Oficios*, el *Mirandum* (que no es otra cosa que el *Mambrú* al estilo luso), la *Bicha* (con el texto de *La loba parda*), el *Padre Antonio* (es decir, el romance de *San Antonio y los pájaros*) la *Berde*, la *Yerba*, la *Pumienta* y algún otro. Y como amplio contexto de este rico fondo antiguo, una nutrida colección de toques de todos los géneros y especies del cancionero tradicional portugués con ese estilo inconfundible que hace aparecer las viejas raíces musicales que alimentaron la memoria colectiva, aunque el gaitero esté tocando una tonadilla reciente.

Además de esta rica colección de músicas, y seguramente como consecuencia de ella y de otras actividades, se ha abierto recientemente una escuela de instrumentos tradicionales, un taller de fabricación que copia los mejores modelos conservados, y una serie de encuentros musicales que se repiten periódicamente de año en año. Y como remate, el original acontecimiento anual imaginado y organizado por Mario Correia bajo el título *Festival intercéltico de Sendim*, que ya va por su sexta edición, y que llama a esta tierra extrema ribereña del Douro a todo el que se considere ‘músico celta’, aunque de celta no tenga nada, pues no se exige ‘denominación de origen’ para tener oportunidad de ser escuchado.

Está muy claro con todo esto que la gaita tampoco va a morir en la tierra mirandesa. A la memoria y en homenaje de esos viejos gaiteros de esa antigua tierra, y al empeño de los que hoy van tomando el relevo, he escrito y dedico tres piezas de este cuaderno: las que llevan por título *Alvorada dos Arteiros*, el redondo *Sol na terra de Miranda*, y el *Repasseado*.

A modo de apéndice: la gaita de boto en el Alto Aragón

Llegamos al final de nuestro recorrido tras las músicas de baile interpretadas por la gaita a las tierras de Aragón, en la que el descubrimiento de la tradición gaitera se ha hecho en una época bastante reciente. Todo el mundo sabe que hablar de la música tradicional de Aragón es hablar de la jota. Y la jota aragonesa, que es indudablemente una herencia que el pueblo aragonés ha sabido enriquecer y embellecer, ha supuesto también el olvido de todo o casi todo lo que no es jota, como ya percibía muy tempranamente Miguel Arnaudas. Afortunadamente, el empeño de un grupo de estudiosos de la tradición musical de Aragón ha hecho posible restaurar la memoria de este instrumento, cuyo uso nunca se extinguió completamente en las tierras altas de esta comunidad, la provincia de Huesca.

La primera noticia clara acerca de la gaita en Aragón, por lo que se refiere a las recopilaciones de música tradicional que nos están sirviendo de guía en este recorrido geográfico, aparece en el *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, recopilado por Juan José de Mur Bernard. En la introducción a esta obra el recopilador hace una relación de los instrumentos tradicionales en el Alto Aragón, y traza sumariamente los detalles organológicos del instrumento que nos ocupa con las siguientes palabras:

LA GAITA. Es un botico de piel de cabra, al que se insufla aire por un tubo de boj, llamado soplador, Lleva tres tubos sonoros: dos roncones y un clarín. El roncón grande (o bordón) va por debajo del brazo del gaitero, enganchado al boto. El roncón pequeño (bordoneta) irá por delante del gaitero, paralelo al clarín. El clarín tiene siete agujeros anteriores y uno posterior, para ir haciendo la melodía. La tónica de la tonalidad del clarín será reproducida por los dos roncones: el bordón a la octava grave y la bordoneta

en la octava aguda. Los tres tubos llevan lengüeta en su interior, lengüeta doble la del clarín; las de los roncones, lengüetas simples.⁵⁸

Otra noticia muy importante sobre la gaita de Aragón, esta vez en documento sonoro, aparece en la segunda selección de la *Antología del Folklore Musical de España*, grabada por el profesor García Matos.⁵⁹ Se trata de una *albada* recogida en Graus, pueblo de la provincia de Huesca.

Desde el punto de vista de la música es muy interesante la colección de melodías, unas en versión cantada mnemotécnica y otras en versión instrumental, recogidas en la obra de Juan José de Mur. Las vocales aparecen en número de 104 (núms. 406-509), y forman una amplia de textos de danzas, imprescindible para el estudio de este género en un amplísimo territorio que comprende zonas geográficas de Burgos, Soria, La Rioja y Aragón, en las que aparecen estos mismos textos y músicas en infinidad de variantes. La antología de tocatas instrumentales que sigue contiene otras 71 melodías (núms. 510-580), y ofrece también un gran interés musical, por las mismas razones que hemos dicho. Excepto algunas melodías con algún grado inestable por cromatizaciones pasajeras, y dos melodías en tono menor (nn. 462, 463), la totalidad del repertorio recogido por De Mur está en sonoridad mayor tonal.⁶⁰

También es un repertorio amplísimo de gaita el transcrito por Gregorio Garcés en tierras de Huesca, recogido en el *Cancionero popular del Alto Aragón*, editado por Blas Coscollar, que cubre también la geografía de la provincia de Huesca. Más de 200 toques y cantos mnemotécnicos de danza y paloteo llenan la sección de *Danzas*, (núms. 240-459) sobre los que en la citada obra no se da ningún dato interpretativo acerca del instrumento, que se supone que pudo ser la gaita, o lo habrá sido durante mucho tiempo. En todo caso se trata de un repertorio recogido en la mayor parte de los casos en los mismos pueblos en los que también lo recogió De Mur. Habría sido interesantísimo un estudio comparativo de las variantes de ambos repertorios y de otros de provincias cercanas, que habría aclarado muchos aspectos acerca de la memoria como soporte de la música y de las circunstancias que influyen en los cambios melódicos. Aspecto, por cierto, que toca de lleno la antropología y la etnografía, pero se soslaya en los comentarios del editor de la obra, que sin embargo se extiende en otras consideraciones que muy poco o nada aportan al estudio de las melodías, que, cuando están transcritas, siempre tiene que comenzar por la lectura comparativa, si se quieren detectar parentescos, variantes, originalidades y creativities y expresarlas en términos musicales, para que todo el mundo (que lea música) las pueda entender.

Afortunadamente la gaita aragonesa, después de un tiempo de estudio e

⁵⁸ Juan José DE MUR BERNARD, o. c., p. 46.

⁵⁹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Antología del Folklore Musical de España*, Segunda Selección, cara 8ª, banda 1, Hispavox, Madrid, 1970.

⁶⁰ Se supone que el instrumento que interpretó las tocatas que transcribe De MUR fue la gaita, pues aunque la sonoridad, el estilo y la infinidad de variantes en que aparecen estas melodías en otras colecciones deja claro que se trata en su mayor parte de las tocatas que en otros lugares interpreta la dulzaina Pero el autor del cancionero de Huesca no habla para nada de este instrumento, y en el apartado de la introducción en que presenta los instrumentos de viento describe únicamente la gaita de boto, el chiflo y el acordeón, por lo que parecería fuera de dudas que fue solamente la gaita descrita en el texto que hemos trasladado. Sin embargo la lectura de las melodías plantea grandes dudas, ya que muchas de ellas comienzan por un salto de cuarta hacia la nota básica de la escala mayor en que están escritas. Y aunque sería posible que los gaiteros tuviesen habilidad para trasportar la altura de las melodías de la altura de Do a la de Sol o Fa, el problema se plantearía en este caso a causa de la afinación del roncón, que en estos casos no daría la nota básica del sistema.

investigación, que ha recogido los últimos vestigios, tanto de viejos instrumentos como de los últimos gaiteros que vivieron hasta las décadas finales del siglo XX, está hoy en un camino de recuperación que asegura su pervivencia y la rescata del olvido. Todo ello gracias al trabajo y al empeño de un grupo de personas que han logrado reavivar un instrumento que por las tierras aragonesas fue tan autóctono como en otras. El trabajo, ya largo, de este grupo de personas, ha cristalizado en la publicación de la revista *Gaiteros de Aragón*, que ya va por el número 25, en la que se recogen todos los pasos de este lento trabajo de recuperación, y en la publicación de una serie de estudios, artículos y libros relativos a la gaita de Aragón, y de vez en cuando algún intento, por ahora bastante desorientado en el aspecto musical, de renovar el repertorio de gaita con nuevas creaciones. Entre estas publicaciones merecen especial atención el capítulo que Ángel Vergara Miravete dedica a la gaita de boto en su obra *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*, y sobre todo el que lleva por título *La gaita de boto aragonesa*, de Martín Blecua Vitales y Pedro Mir Tires (Rol de Estudios Aragoneses y Asociación de Gaiteros de Aragón, Zaragoza, 1998), que abarca referencias históricas, descripciones de instrumentos, iconografía y repertorio de melodías de la gaita de boto. Gracias a la actividad de este colectivo, la supervivencia y la recuperación del instrumento está asegurada, así como su reutilización en la animación de las danzas y los bailes tradicionales.

Cierro aquí este breve recorrido, pues las músicas del *sac de gemecs* catalán y de las *xeremies* mallorquinas pertenecen a una práctica y estilo muy alejado musicalmente del de las que han sobrevivido en las tierras del noroeste peninsular, en el que se encuadran las que se han escrito en este cuaderno.

Referencias documentales acerca de la música de gaita

Al igual que los estudios sobre la gaita, las referencias sobre la música que se hace con ella son muy escasas. La única tierra de la península Ibérica donde la música de gaita se ha recogido y transcrito en signos musicales con cierta amplitud, aunque no de forma sistemática, es Galicia. Contienen transcripciones de toques de gaita las obras de Casto Sampedro, de Martínez Torner y Jesús Bal y Gay y de Xose Lois Foxo, y la recopilación de éste último en la comarca denominada O Caurel, que hemos citado en las notas a pie de página 3, 4 y 7 y 11. La suma de los toques contenidos en todas estas obras alcanza unos 900 documentos, que no han sido estudiados todavía en forma sistemática y con una relación comparativa de variantes que permita detectar los arquetipos de los que proceden las melodías, un buen número de las cuales son casi puntualmente idénticas o muy emparentadas. En cuanto a las demás tierras en que ha vivido o sobrevive la gaita, que citamos en los siguientes epígrafes, los 5 toques que transcribió Olmeda en el cancionero de Burgos y los 21 toques que transcribe Martínez Torner en el de Asturias junto con los otros 83 que figuran en el método de gaita asturiana al que nos hemos referido en su lugar, son todo el material de que dispone quien quiera estudiar la música de este instrumento. Se explica la escasez de transcripciones por el hecho de que los recopiladores de cancioneros nos hemos ocupado mucho más de recoger las canciones que los toques instrumentales. Explicar las razones de este hecho sería muy largo exponerlas aquí, aunque no son difíciles de suponer.

Algo parecido ocurre con los documentos fonográficos dedicados a las músicas de gaita, que también son muy escasos. La única colección antológica que abarca prácticamente todas las tierras donde el instrumento ha sobrevivido es el CD que lleva

por título *La gaita de odre*, publicado por el sello SAGA, que contiene un total de 32 documentos recogidos por las tierras hispanas.⁶¹ Del mismo sello pueden encontrarse otros 16 toques en un monográfico dedicado al gaitero sanabrés Julio Prada,⁶² que también interpreta otras 10 piezas del total de 15 toques de gaita grabados en una tercera antología de 2 CDs titulada *Sanabria, música tradicional*, del mismo sello y de la misma colección.⁶³ Estas dos colecciones añaden el interés documental de ofrecer varias piezas en las que se puede escuchar la conjunción de la voz y la gaita. A estos trabajos, muy modestos y limitados, hay que añadir la colección documental del sello *Sons da terra*, a la que nos hemos referido en el epígrafe sobre la gaita de las tierras de Miranda do Douro, que hoy por hoy es la más amplia. Y éste es todo el material sonoro, además de escaso, muy centrados en tres puntos geográficos, del que puede disponer quien se decida a estudiar la música que se interpreta con la gaita.

Seguramente debido a esta escasez de repertorio, tanto grabado en soporte sonográfico como transcrito en signos musicales, son también inexistentes los estudios musicológicos acerca del repertorio de gaita. Tan sólo el trabajo inédito de Julia Andrés Oliveira que hemos citado en la nota 28 está redactado como un estudio sistemático de todos los aspectos de la gaita: histórico, antropológico, organológico y analítico del repertorio musical. Sin duda este trabajo, cuando esté publicado, va a abrir un camino que permitirá avanzar en el estudio de un instrumento digno de ser bien conocido

Recapitulación: caminos nuevos para un instrumento viejo

Si es un hecho cierto que la gaita de fole, muy debilitada o del todo desaparecida en casi todos los lugares donde estuvo presente, está hoy en franca recuperación, y ya no corre peligro en todas las tierras que hemos señalado aquí, también es algo evidente que el repertorio de este instrumento necesita una renovación, que en varios de los ámbitos geográficos donde se está llevando a cabo no siempre parece del todo acertada. Apunto aquí, para terminar este breve recorrido, unos cuantos criterios que, en mi opinión, habría que tener en cuenta para enfocar correctamente la creación de nuevas piezas para gaita.

Hay un punto de partida que parece obvio, que es la proliferación de gaiteros, consecuencia del funcionamiento de la enseñanza en las escuelas de instrumentos tradicionales y del funcionamiento de los talleres de fabricación de instrumentos modelizados y con afinación idéntica. Este hecho ha traído como consecuencia la desaparición casi total del gaitero solitario, del instrumentista individual, que fue durante siglos enteros la forma casi única de interpretación. Por otra parte hay que tener en cuenta que las escuelas toman normalmente como repertorio de base para el aprendizaje el que se ha podido rescatar de los últimos gaiteros que mantuvieron en la memoria y en la práctica (no siempre) los toques que aprendieron dentro de una tradición que en muchos lugares se extinguió casi por completo. Este hecho ha tenido como consecuencia la reiteración de un repertorio siempre igual a sí mismo, que si no crece y se renueva dentro de la tradición viva, como ha ocurrido siempre, corre peligro

⁶¹ *La gaita de odre en la península Ibérica y Baleares*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vol. 21, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

⁶² *El gaitero de Sanabria, Julio Prada*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vol. 13, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

⁶³ *Sanabria, música tradicional*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vols. 28-29, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

de mantener el instrumento en una especie de parálisis, atado al último resto de melodías aprendidas de los últimos gaiteros, ya supervivientes de una tradición extinguida, o casi, en los lugares donde siempre estuvo cumpliendo su función. O bien de marchar a la deriva por vericuetos celtas, lo cual no soluciona, en mi opinión, los problemas de una renovación bien planteada y realizada

De acuerdo con estos hechos, hay que sacar algunas conclusiones evidentes. La primera es, como ya dijimos a propósito de la dulzaina, la conveniencia, que parece obvia, de ampliar el repertorio de músicas de gaita con nuevas creaciones musicales que lo renueven en todos sus géneros. Y la segunda, que esta renovación se haga conforme a unos criterios correctos, que en mi opinión se podrían resumir en los siguientes puntos:

Crear repertorio nuevo a partir de un conocimiento de la tradición de cada lugar, teniendo en cuenta los géneros y especies de toques, la estructura musical de cada uno de ellos, las sonoridades básicas y los elementos rítmicos que la tradición ha decantado. Crear teniendo en cuenta la naturaleza sonora del instrumento, que tiene su lugar más adecuado, aunque no sea el único, en ambientes abiertos: las plazas y las calles de pueblos y ciudades.

Crear músicas nuevas teniendo en cuenta los conjuntos de instrumentos, las bandas de gaitas, como se las suele llamar, lo cual puede permitir jugar con diferentes intensidades en una misma pieza, establecer diálogos entre distintos subgrupos, y también introducir una segunda voz a contrapunto con la melodía, superando el eterno tópico de los dúos a la tercera o a la sexta que trivializan y deterioran cualquier invento melódico, por válido que sea.

Y por último, mantener la tradición de asociar los instrumentos con las voces en los lugares como Zamora y tierra de Miranda do Douro, para lograr que perviva una de las funciones más arraigadas en la tradición gaitera. Precisamente esta función de acompañamiento y diálogo sería, en mi opinión, uno de los campos del repertorio a los que mejor se adecuaría la vieja y tradicional afinación del instrumento con sonidos ambiguos.

3. LA FLAUTA Y TAMBORIL

El flautista que acompaña con un instrumento rítmico su propio toque es un tipo de hombre-orquesta autosuficiente con referencias milenarias ya documentadas, que no voy a detenerme en repetir y comentar en esta breve introducción, ya que pueden encontrarse en cualquier tratado de historia de los instrumentos musicales. Por lo que se refiere al país hispano, este tipo de músico ha sido durante siglos uno de los animadores más activos en la realización de los bailes tradicionales, así como en la ambientación musical de un buen número de actos sociales, rituales y festivos. Todavía pervive en nuestro país, a pesar de graves vicisitudes, en las variedades y ámbitos geográficos que voy a reseñar brevemente.

El flautista, denominado generalmente tamborilero, manipula con una mano (casi siempre la izquierda) una flauta de pico de tres orificios, y con la otra un tambor de tamaño mediano, con el que presta la base rítmica a los toques de la flauta. El instrumento recibe generalmente el nombre de *flauta*, y también se le llama con otros diversos nombres, como *gaita* en tierras de Salamanca y Cáceres, *chifla* o *flauta*

maragata en León, *txistu* en el País Vasco, *flabiol* en Cataluña y Mallorca, y *chiflo* en el Alto Aragón. También se la llamó *xipla* en Asturias, *silbu* en Cantabria y *pito* en Galicia y en Burgos, antes de desaparecer su uso en estas tierras. Entre un gran número de citas documentales, literarias e iconográficas, uno de los testimonios escritos más conocidos sobre la presencia de este dúo instrumental en la península Ibérica es el que transmite Miguel de Cervantes en el Quijote, y se refiere a una tierra, La Mancha, en la que apenas debe de quedar rastro alguno de tamborileros. La referencia aparece en el relato de *las bodas de Camacho* (II parte, capítulo XX), donde al describir la segunda de las danzas de artificio que desfilaban en la comitiva nupcial se dice: “*Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta*”, lo cual no deja duda sobre el oficio y el instrumento en las tierras del centro peninsular y en la época en que fue escrito el Quijote.⁶⁴

Del estudio comparativo de los sonidos que produce la flauta tal como ha llegado hasta hoy en las tierras a las que me voy a referir preferentemente, por imperativos del patrocinio de este trabajo, se deduce que el sistema melódico que se puede considerar más antiguo entre los diferentes que muestra la flauta es una afinación que incluye dos sonidos ambiguos en una gama basada sobre una escala del modo de Mi, afinada aproximadamente en tésitura La, sensiblemente alejada de las sonoridades tonales. Esta sonoridad permite al instrumento una adaptación bastante cercana a la de un buen número de tonadas del repertorio vocal de los lugares donde se usa. Como explicaré más adelante, en determinadas tierras ha sido corregida y sustituida por una afinación temperada que excluye los sonidos ambiguos y permite reproducir las sonoridades de la escala tonal mayor y menor. Pero la modalidad de flauta que incluye sonidos ambiguos es, sin duda alguna, uno de los instrumentos más arcaicos de toda la península Ibérica.

A pesar de su importancia histórica y no obstante el extraordinario interés musical del repertorio de este dúo instrumental, todavía no se ha hecho un estudio monográfico a fondo y suficientemente amplio y documentado del mismo. Sin embargo, al contrario que ocurre con la dulzaina y la gaita de fole, podemos encontrar algunos trabajos sobre la flauta (o gaita) y el tamboril en los que se ofrecen datos que permiten al lector o investigador hacerse una idea bastante clara sobre este singular instrumento y sobre el repertorio que generalmente se interpreta con él. A estos trabajos me iré refiriendo en el breve recorrido geográfico que voy a hacer tras los rastros y referencias de los tamborileros. Aunque la flauta de tres orificios sólo sobrevive hoy con la afinación que hemos apuntado en las zonas geográficas de nuestro país sobre las que vamos a detenernos un poco, a saber, la zona occidental de la península Ibérica limítrofe con Portugal desde León hasta Huelva, pasando por Zamora, Salamanca y norte de Cáceres, en varios cancioneros y en algunos trabajos de etnografía hay referencias, unas veces claras y otras un tanto confusas, acerca de los flautistas tamborileros en tierras en que ya hace tiempo que ha desaparecido de la práctica de los instrumentos tradicionales.

Comienzo por citar algunas de éstas. Como no trato de redactar un estudio organológico ni una exposición amplia, me limitaré a reseñar las referencias de uso y los aspectos musicales del repertorio que ayuden a comprender la importancia que han tenido en el pasado y el papel que hasta hoy han venido desempeñando los tamborileros

⁶⁴ A pesar del interés documental, la cita de Cervantes plantea un interrogante difícil de resolver, pues los tamborileros han sido siempre músicos solitarios, tanto por la dificultad de coincidir puntualmente en una interpretación de la que forman parte las ornamentaciones improvisadas, nunca escritas y siempre diferentes en algún detalle, como por la coincidencia de las afinaciones en instrumentos fabricados aisladamente.

como animadores de los bailes tradicionales y como conservadores y creadores de un repertorio vetusto, estrechamente emparentado en lo musical con el repertorio de los cantos tradicionales de las tierras donde ha sobrevivido.

La flauta y tamboril en el *Cancionero de Burgos*, de Federico Olmed

Una de las primeras noticias sobre el conjunto instrumental flauta y tamboril, documentada con transcripciones musicales, aparece en el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda.⁶⁵ Explicando el autor la interpretación de los *Bailables instrumentales* que incluye en la parte segunda de la sección de cantos coreográficos, hace las siguientes observaciones:

“Estos bailables generalmente son tocados por gaitas, pero también se han empleado para ellos clarinetes, chirimías y pitos. Los clarinetes van eliminándose del uso popular y pocas veces se toca ya el pito, antes tan en boga en toda España. Porque el uso de este último va desapareciendo también de todas las partes, circunscribiéndose a las provincias vascongadas, se cree que ha sido y es un instrumento peculiar de sólo ellas, idea que, según se ve, no es cierta. [...] Asimismo el acompañamiento ordinario de estas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito”.⁶⁶

El texto de Olmeda proporciona un testimonio de gran importancia respecto de la presencia del tamboril y el *pito* (= flauta) en toda España. Por lo que se refiere a Burgos, es claro que él todavía conoció su uso, pues en la citada sección transcribe unas cuantas melodías de pito y tamboril. Son los núms. 11, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31. Además, de la forma en que Olmeda transcribe se podría deducir con bastante probabilidad que la afinación de este instrumento incluye el sonido ambiguo. De otro modo no se explica que unas melodías estén escritas en sonoridad mayor y otras en menor, pues el sistema del instrumento no permite modificar los sonidos con recursos muy complicados, que han estado prácticamente en desuso en la práctica tradicional, ya que sólo se dispone de tres orificios para modificar los sonidos básicos del sistema del instrumento. No es la única vez que ocurre que un recopilador percibe alternativamente sistemas mayores o menores cuando escucha este instrumento tan singular. Ello es consecuencia, como veremos, de la entonación neutra del sonido Fa (armónico de Si) en los casos de melodías cuyo sonido básico es Re, cuarto de la serie del instrumento.

Otros datos sobre el instrumento en Cantabria, Asturias y Galicia

Otro testimonio también muy claro sobre la presencia de este par de instrumentos en el uso tradicional lo aporta Córdova y Oña en su recopilación cántabra. El autor escribe así: “*Los instrumentos más propiamente montañeses para acompañar los bailes en nuestro siglo XX son la pandereta, el requinto con redoblante y el pito con el tamboril, a estilo vizcaíno, o sea, un tamboril pequeño que se cuelga del brazo izquierdo, en cuya mano tañe el pito, mientras la derecha sostiene la baqueta para*

⁶⁵ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

⁶⁶ F. OLMEDA, o. c., p. 153.

golpear el parche".⁶⁷ El testimonio es bien claro. Y no lo es menos un texto descriptivo y literario de Amós de Escalante que cita Córdova y Oña, por los detalles que aporta un escritor que sin entrar en conceptos musicales describe e interpreta lo que está viendo. El texto dice así: "*El tamborilero arrímase a la paz de un árbol, se enjuga el sudor, cuelga el tambor de la sangría izquierda, coloca en el meñique su instrumento, y comienza a soplar en éste y dar con la baqueta sobre el pergamino*".⁶⁸ Resulta también un tanto sorprendente, aunque no muy extraño, que tanto Córdova y Oña como Federico Olmeda tengan como única referencia comparativa del instrumento al que se están refiriendo la flauta de los tamborileros del País Vasco, omitiendo, probablemente por falta de noticias, la supervivencia de este instrumento en las tierras donde en aquel tiempo estaba en toda vigencia, como eran León, Zamora, Salamanca Cáceres y Huelva, donde nunca desapareció por completo, y hoy se reanima después de una etapa de debilitación.

Por lo que se refiere a Asturias, también E. Martínez Torner documenta en forma pasajera la existencia de un instrumento de viento de uso pastoril que denominan *gaita*, pero que evidentemente es una flauta. El texto es éste: "*Entre los [instrumentos] de viento son los más generalizados la gaita y la xiblata. La primera la construyen con un trozo de caña de saúco, al cual extraen la médula, aplicándole una embocadura de silbato. A lo largo del tubo practican cuatro agujeros, con los cuales, y mediante la mayor o menor intensidad con que expelen el aire, consiguen los pastores hacer la escala diatónica completa. Esta gaita pastoril se diferencia de la ordinaria en que no tiene fuelle ni bordón*".⁶⁹ El testimonio es muy interesante, porque revela un uso autóctono con connotaciones locales de un instrumento difundido por toda la península Ibérica. En algunas publicaciones sobre Asturias se transmiten otros testimonios sobre el uso de la flauta de tres orificios, denominada *xipla*, y algunos nombres de tamborileros supervivientes o ya desaparecidos.⁷⁰

Y tampoco es despreciable una alusión a la flauta y tambor en Galicia, tierra en la que algunos podrían pensar que la *gaita* (la más comúnmente conocida con este nombre) eliminó, ya desde la época celta (¡!) a los demás instrumentos. Se trata de la que de pasada se hace en la primera recopilación gallega propiamente tal, el *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro, a este par de instrumentos. He aquí el pasaje, en el contexto de un epígrafe que se refiere al uso popular del violín, clarinete y flauta: "*Huelga toda descripción, tratándose de instrumentos tan conocidos. Sólo diremos que el primero siempre fue más usado que la zanfona; que el clarinete usado y que tuvo bastante boga fue el de do; y que la flauta travesera, o de forma alemana, en sus distintos tamaños, de ordinaria, tercerola y flautín, vino a sustituir al pito de boquilla biselada y de cuatro agujeros que, quintando, daba más de una octava*".⁷¹

Ámbitos y formas de supervivencia de la flauta y tambor

Como hemos dicho, este par de instrumentos tocados por un solo intérprete,

⁶⁷ CÓRDOVA y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols., tomo IV, p. 314.

⁶⁸ S. CÓRDOVA y OÑA, o. c., p. 101.

⁶⁹ E. MARTÍNEZ TORNER, o. c., p. 239.

⁷⁰ En la obra que citamos en la nota 21 (p. 162) se trasladan estos datos, sin referencia bibliográfica, tomados de la *Enciclopedia temática de Asturias*.

⁷¹ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reim. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols., p. 203.

generalmente denominados flauta y tamboril, todavía sobrevive en una de sus formas más arcaicas en los tamborileros (así se les denomina casi siempre) de todas las provincias de la franja occidental de la península Ibérica, es decir, en las provincias de León (comarcas de El Bierzo, Maragatería y Cabrera principalmente), Zamora (comarcas de Aliste, Sayago, Carballeda y tierras del Pan y del Vino) Salamanca (tierras de Ledesma, Vitigudino y Ciudad Rodrigo, fronterizas con Portugal, además de las de La Armuña, que rodean la ciudad de Salamanca) y Alta Extremadura.⁷² Vamos a fijarnos brevemente en cada una de estas zonas, ateniéndonos a los datos de que disponemos sobre cada una de ellas, siguiendo el orden cronológico de los estudios, transcripciones y documentos sonoros de que disponemos en cada una de ellas.

La flauta y tamboril en la obra recopiladora de Manuel García Matos

La primera noticia amplia y bien documentada acerca del repertorio de flauta y tamboril del ámbito de la península Ibérica es la que M. García Matos incluyó en la segunda parte de su primera obra de recopilación extremeña, *Lírica popular de la Alta Extremadura*.⁷³ En ella deja clara su opinión sobre el sistema melódico del instrumento que se usa en el territorio al que se refiere la recopilación, la Alta Extremadura: un modo de Mi en altura La (aproximada), y una amplitud de dos octavas escasas, precedida de cuatro notas graves que apenas se utilizan por estar separadas por un intervalo de quinta de la primera escala útil.

García Matos representa en un gráfico el sistema melódico de la flauta, que va desde el La₂ hasta el Re₅, con una interrupción de las notas Mi₄-Fa₄-Sol₄, que no suenan en el instrumento a causa de su especial constitución. El gráfico está indicado una octava por debajo del sonido real.

En un amplio estudio descriptivo, histórico y organológico, el renombrado investigador de la música popular tradicional, entonces todavía joven (era éste su primer trabajo de recopilación) describe físicamente el instrumento y esboza su historia desde las hipótesis acerca de los tiempos prehistóricos de la flauta hasta el instrumento en la forma en que se conserva en Extremadura. Y sobre todo estudia su naturaleza sonora, partiendo del supuesto de que el instrumento produce una sonoridad diatónica que enlaza directamente con los sistemas de los modos griegos,⁷⁴ que él encuentra presentes en el repertorio que ha recogido de los mejores tamborileros de la Alta Extremadura, donde hace una recopilación de 200 documentos, que junto con los otros 138 que incluye en el segundo tomo de la obra,⁷⁵ constituyen el repertorio más amplio de toques del instrumento recogidos en las tierras donde pervive. El conocimiento de este estudio y repertorio es imprescindible para cualquiera que se proponga adentrarse en el singularísimo mundo sonoro que este tipo de flauta produce.

⁷² También se conserva este instrumento en algunas comarcas de Huelva, de las que no vamos a tratar aquí.

⁷³ GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944, páginas 174-394.

⁷⁴ La pervivencia de los modos griegos en la música popular tradicional, además de imposible de demostrar, ya que la sonoridad y el funcionamiento de los modos sólo se conoce mediante un repertorio de melodías, es impropia para designar los sistemas melódicos de las músicas populares o de autor, y de ayer o de hoy.

⁷⁵ GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura, vol II)*. Barcelona: CSIC-IEM, 1982. Edición crítica por Joseph CRIVILLÉ i BARGALLÓ.

No obstante, partiendo de una lectura atenta y analítica de las teorías y el repertorio recogidos por el maestro, creo necesario hacer algunas puntualizaciones que me parecen imprescindibles acerca del sistema melódico del instrumento, respecto del cual no se puede estar de acuerdo con las apreciaciones de García Matos. La discrepancia se centra en un hecho sonoro importantísimo, que es la sonoridad ambigua del segundo sonido de la serie que produce el instrumento (la nota Si y su armónico Fa), que es sin duda alguna, de naturaleza ambigua o neutra, ya que está situado a una altura intermedia entre los sonidos La y Do (y de sus armónicos Mi y Sol), resultando una nota a distancia aproximada de 3/4 de tono de ambos sonidos. Según todos los indicios, este sonido pertenece a la afinación generalizada propia del instrumento, a pesar de la opinión en contra de García Matos, quien lo atribuye a la impericia de los constructores. Como éste es un dato importante, pues estamos tratando de los sonidos que produce el instrumento, creo conveniente trasladar aquí el texto citado, para que los lectores puedan seguir el razonamiento tal como el maestro lo argumenta. Escribe así García Matos:

“La segunda nota del tetracordo fundamental de la gaita y sus armónicos de octava, o sea, sonido “si bemol”, resulta casi siempre un poco desafinado con tendencia ascendente: de manera que en las gaitas en que resulta bien notable esta desafinación (que son una mayoría), esa nota viene a quedar como un sonido que podemos decir neutro entre Si bemol y Si becuadro.

Esto es, sin duda alguna, el resultado de una imperfecta construcción del instrumento. Hechas como son las gaitas por humildes pastores o rústicos aldeanos que nada saben de ciertas leyes acústicas, es muy poco extraño que usen en sus normas de fabricación de medidas un tanto inexactas, aunque sí aproximadas. Personalmente hemos conocido en el pueblo de Montehermoso un villano que goza de cierto prestigio en la comarca como constructor de gaitas. Presenciamos una tarde cómo las hacía, y pudimos comprobar que sólo “a ojo” medía la longitud del tubo, el diámetro de su taladro interior y las muescas de la boquilla o embocadura, procurando, eso sí, hacer los tres agujeros de modificación del sonido que guardaran igual distancia entre ellos. Tal sistema es seguido comúnmente en todas partes, al parecer; así, se nos han dado varios casos de encontrar flautas desentonadas en casi todos sus intervalos. (*En nota a pie de página*: Estas desafinaciones han confundido a algunos folkloristas, que no conociendo bien el instrumento hicieron transcripciones defectuosas de sus melodías. Pueden verse algunas en el *Cancionero salmantino* de Ledesma, y las que recoge Bonifacio Gil García en su interesante *Cancionero Popular de Extremadura*.)

Pero la más corriente desafinación, según decimos, es la susodicha de la nota Si. Este defecto lo hemos hallado también en las flautas que de otras regiones hemos manejado, por lo que en último término venimos a sospechar es un defecto innato de la flauta, cuya corrección desconocen todos los modestos aldeanos que las construyen.⁷⁶

De acuerdo con el convencimiento que manifiesta en este escrito, García Matos transcribe todo el repertorio dando por hecho que el segundo sonido de la serie que suena en la flauta (Si bemol), al igual que el primer armónico que recae sobre la nota Fa, están a distancia de semitono de la nota inferior, resultando de ello un instrumento de naturaleza completamente diatónica. Esta convicción, que mantuvo toda su vida y llevó también a la música vocal, tomando siempre como incorrecciones los sonidos ambiguos, tan frecuentes en las músicas vocales de varias tradiciones de la península

⁷⁶ O. c., p. 191-192.

Ibérica, condicionó en adelante la forma en que transcribió los toques de flauta, siempre sobre la base del sistema que señala al comienzo de sus explicaciones descriptivas.

Pero esta opinión no se puede seguir manteniendo hoy, cuando ya el instrumento ha sido mejor estudiado, y cuando además tenemos la posibilidad de estudios comparativos acerca de la existencia de este tipo de sonidos en casi todas las tradiciones del mundo, tanto instrumentales como vocales. Si nos atenemos, pues, a los hechos, que en este caso son por una parte los instrumentos normalizados en los talleres conforme a los modelos viejos más fiables, y por otra parte las numerosas grabaciones sonoras de las que hoy podemos disponer, hemos de concluir que tanto el sistema melódico propio del instrumento como el repertorio que con él se interpreta nos demuestran que está muy lejos de ser un instrumento completamente diatónico. Todo lo contrario: tanto la serie de sonidos que genera la configuración especialísima de la flauta de tres orificios como su forma de sonar se caracterizan precisamente por una sucesión de sonidos configurada por la sonoridad del modo de Mi (en altura La aproximadamente) y por la entonación ambigua de ciertos sonidos, que además de dar al instrumento la sonoridad que le es peculiar, posibilitan, como acabamos de afirmar, la adaptación del mismo (adaptación un tanto ilusoria, hay que reconocerlo, pero admitida y eficaz en la práctica) a una serie de sistemas melódicos y de intervalos ambiguos muy frecuentes en la música vocal tradicional de las tierras a las que se extiende su uso.⁷⁷

En consecuencia, y de acuerdo con esta corrección, es necesaria también una revisión del análisis que García Matos hace de todo el repertorio recogido, en el que aplica la teoría de las escalas y modos de la música griega a las melodías que ha recogido de los tamborileros extremeños. Primero porque la pervivencia de estos modos en las músicas de hoy es una hipótesis imposible de demostrar, ya que falta siempre uno de los términos de la comparación. Pero además, porque la sonoridad de la flauta de los tamborileros no sólo no es, ni completamente diatónica, ni tampoco completamente cromática, sino que es claramente ambigua, y por lo tanto ambivalente, en uno de sus sonidos básicos, que no se puede considerar como desafinado, sino como perteneciente al sistema sonoro del instrumento. Precisamente es esta sonoridad ambigua de los grados II y VI del sistema lo que da a la flauta unas posibilidades muy amplias de adaptarse a la interpretación de las tonadas del repertorio vocal tradicional, como explicaré más adelante.

⁷⁷ Como ya he dejado explicado en las páginas introductorias al *Cancionero popular de Burgos*, la práctica de los intervalos ambiguos o neutros, cuya entonación aproximada se realiza a una distancia de tres cuartos de tono de la nota inmediatamente inferior e inmediatamente superior (salvo cuando se suceden dos intervalos neutros seguidos, como es el caso de las notas Fa y Sol en la serie Mi-Fa-Sol-La y Si y Do en la serie La-Si-Do-Re) es un hecho frecuentísimo en la práctica popular tradicional. Y no solamente no es una entonación defectuosa, sino que únicamente son capaces de realizarla las cantoras y cantores de oído finísimo. Siempre podemos preguntarnos si ha sido el sistema de los instrumentos el que ha contagiado las voces o si ha sucedido al contrario, sin que nunca sepamos la respuesta. Quizá lo más probable sea que se trata de hábitos ancestrales que están en la memoria colectiva de muchos pueblos, como lo demuestran las innumerables grabaciones sonoras de músicas étnicas de todo el mundo de las que hoy podemos disponer, en las que encontramos a cada paso intervalos ambiguos. (Véanse las referencias acerca de los intervalos ambiguos en la música popular tradicional, explicados con detalle a partir de abundantes ejemplos musicales por Miguel MANZANO en la introducción al *Cancionero leonés* [vol. I, tomo I, p. 129 y ss.] y en el *Cancionero popular de Burgos* [vol. I, p. 183 y ss.]). En la escritura de las piezas de la presente antología doy siempre por supuesta esta entonación ambigua de las notas Si y Fa. Sólo habría que corregir la del Fa en los casos en que por razones armónicas deba sonar el Fa natural, que en una flauta bien construida se puede conseguir tapando un poco el orificio bajo con el dedo meñique..

A pesar de ello, este trabajo de García Matos y otros posteriores son las fuentes documentales más abundantes del repertorio de flauta y tamboril, y siguen siendo imprescindibles para estudiar las características musicales de este par de instrumentos, a las que vamos a referirnos en seguida.

La flauta y el tamboril en tierras de Salamanca

En tierras de Salamanca la flauta suele denominarse *gaita*, *gaita charra* y a veces *gaita salamanquina*, y se llama *tamborileros* a los músicos que tocan el par de instrumentos. Aunque algunas flautas que suenan en ciertas grabaciones sonoras, a las que me referiré más adelante, presentan algunas afinaciones extrañas, la afinación más corriente coincide con la de la flauta extremeña, es decir, una escala modal de Mi en altura La aproximadamente, y una ambigüedad sonora en el segundo sonido y sus armónicos, que se encuentran a una distancia aproximada de tres cuartos de tono con relación a los dos sonidos contiguos. Esta afinación, tomada de algún modelo fiable, es la que se ha tomado para la construcción de los instrumentos por parte de los artesanos que las vienen fabricando en Salamanca desde hace tiempo.

Para el conocimiento del repertorio de flauta y tamboril de Salamanca editado en transcripciones musicales hay que acudir sobre todo a la amplia recopilación de toques transcritos por el propio García Matos (85 piezas) y por Aníbal Sánchez Fraile (52 documentos) en tierras de Salamanca, y recogidos en la obra *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*.⁷⁸ Esta obra viene a ser también de obligada referencia para el estudio del instrumento y su repertorio en la franja occidental limítrofe con Portugal. El amplio fondo documental llevado a estas *Páginas* y la minuciosa forma en que los dos maestros realizan las transcripciones musicales, con diferencias de matiz y de criterio que es muy interesante comparar, hacen de esta obra un fondo imprescindible para estudiar los elementos musicales de los toques de los tamborileros que en tierras de Salamanca han venido manteniendo una tradición siempre viva.⁷⁹

En el mantenimiento de esta tradición tuvo una influencia decisiva la labor de Pilar Magadán Chao, gallega de nacimiento aunque afincada en Salamanca desde su juventud, y estudiosa desde entonces de la música tradicional salmantina y de las obras recopiladoras de Dámaso Ledesma y de Aníbal Sánchez Fraile del que fue alumna y colaboradora. En el año 1974, una época en que la actividad de los tamborileros comenzaba a disminuir como consecuencia del general debilitamiento de la música popular tradicional y de la avanzada edad de intérpretes muy renombrados, a la par que se iba transformando a causa de los cambios que en el repertorio iban introduciendo otros, por necesidades de supervivencia, Pilar Magadán comenzó a poner en marcha la Escuela de Tamborileros de la Diputación de Salamanca, con el objeto de que los

⁷⁸ SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y GARCÍA MATOS, Manuel. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca* / estudio etnográfico de Ángel CARRIL RAMOS; estudio musicológico de Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Joseph MARTÍ i PÉREZ. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación en colaboración con el Dep. de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC.

⁷⁹ Recuerdo muy bien los años de mi niñez en Torresmenudas (década de 1940), donde ejercía como tamborilero el Sr. Joaquín, tanto en los bailes antiguos como en los actos rituales, religiosos y profanos. cuando todavía vivía su padre, del que la gente decía que tocaba mucho mejor que el hijo. Pero ya en aquella época el organillo (manubrio) del salón de baile y poco después la gramola de un nuevo salón-café relegaban a los tamborileros a ejercer cada vez con menor frecuencia su viejo oficio.

instrumentistas de mayor prestigio pudieran comunicar sus conocimientos y transmitir sus repertorios a las generaciones jóvenes.⁸⁰

Además de esta actividad que nunca ha cesado, Salamanca cuenta con algunas recopilaciones de documentos sonoros que constituyen un fondo imprescindible para el conocimiento del repertorio, todavía no llevado a cabo en forma sistemática, y del estilo y la sonoridad de la ‘gaita salamanquina’, así denominada en muchos lugares. La colección más numerosa de documentos sonoros de flauta y tamboril ha sido planificada, dirigida, recogida y en buena parte interpretada por José Ramón Cid Cebrián en sucesivas grabaciones del sello SAGA que abarcan desde el año 1984 hasta 2005. Buen conocedor de la tradición musical de las tierras de Ciudad Rodrigo, su ciudad natal, Cid Cebrián comenzó desde su primera juventud a aprender directamente de los tamborileros de su tierra el repertorio de cada uno de ellos, que conoce detalladamente e interpreta de memoria en buena parte. Su paso por la Escuela en Ciudad Rodrigo le dio ocasión de ampliar sus relaciones con renombrados tamborileros de otras comarcas salmantinas, al tiempo que le proporcionó los conocimientos musicales básicos para la práctica del instrumento y, posteriormente, para la enseñanza del mismo en la actual Escuela de Música de Ciudad Rodrigo, en la que organiza la enseñanza de la música tradicional. En sucesivas antologías, Cid Cebrián ha ido recogiendo la riquísima tradición que ha conocido, y su trabajo ha dado como fruto una serie de grabaciones documentales de un valor inestimable.⁸¹

⁸⁰ Para poner en marcha la actividad lectiva de la Escuela, Pilar Magadán convocó a algunos de los tamborileros más renombrados del momento. El trabajo con los alumnos se regía por un reglamento pionero que aseguraba el contacto directo y la retribución equitativa de los enseñantes en relación con el horario que cumplían. Comenzaron las lecciones los tamborileros de Arapiles, Retortillo y La Alberca, en sus propios lugares o desplazándose a Salamanca; algún tiempo después Isaías Hernández Marino e Ismael Álvarez, y en Ciudad Rodrigo Eulogio Carballo, tamborilero de El Sahúgo incorporado a la Escuela desde febrero de 1976. Entre los alumnos más aventajados del comienzo figuran Pedro Rodríguez González y Manuel Barrios Montes en Salamanca, y José Ramón Cid Cebrián en Ciudad Rodrigo, y casi simultáneamente Ángel Rufino de Haro “El Mariquelo”, Agustín García Hernández y Carlos Rufino de Haro. Una serie de dificultades e incumplimientos serios del reglamento a espaldas de Pilar Magadán, provocaron su renuncia de a la dirección de la Escuela, a pesar de los resultados positivos que se lograron en poco tiempo. La nómina de tamborileros salmantinos, desde los pioneros hasta los que después se han ido sumando a partir de la absorción de la Escuela por el Centro de Cultura Tradicional, puede consultarse en la *web* (buscando en *Google* a partir de *música tradicional salmantina*). En el apartado *tamborileros* aparece la lista completa, desde los inicios de la recuperación llevada a cabo por la Escuela abierta en 1975 hasta los que inventan nuevas músicas, o en la línea tradicional o a impulsos del asombroso ‘descubrimiento’ de las *músicas de (con) fusión*.

⁸¹ Como ayuda para quienes se interesen por este archivo sonoro, publicado casi íntegramente por el sello SAGA doy aquí los datos de cada una de las publicaciones por orden cronológico. La primera antología, publicada en 1984 en el doble soporte de cassette y LP lleva por título *Sones de gaita y tamboril. José Ramón Cid Cebrián* (VPC-154). Contiene 15 piezas, todas ellas tradicionales, aprendidas de memoria e interpretadas por CID CEBRIÁN, que también incluye dos obras de creación propia, perfectamente integradas en el conjunto. Agotada esta antología, ha sido reeditada en un CD (WKPD-10/2063) cuyo contenido amplía hasta 33 el número de grabaciones. También en el mismo año tiene lugar la publicación de una amplia antología de 4 cassettes y LPs (VPC 163-164-165-166) que recoge una abundante colección de sonos de gaita, además de repertorio vocal del Campo de Ciudad Rodrigo y de la comarca de la Sierra de Francia. Su título genérico es *Cancionero tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo*. En esta colección están presentes con sus repertorios respectivos los tamborileros más renombrados de las tierras señaladas en los títulos. Todavía en el mismo año y dentro de la misma serie *Sones de gaita y tamboril* se publica también, coordinada por CID CEBRIÁN, la antología que lleva por título *La Alberca. “El Guinda”*, que recoge lo principal del repertorio del renombrado tamborilero Sebastián Luis Luis, más conocido por el apodo que recoge el título (VPC-196). También esta cuádruple antología ha sido reeditada en

J. R. Cid Cebrián es también, entre el numeroso grupo de tamborileros que han seguido manteniendo la tradición charra, el único recopilador e intérprete que ha estudiado los toques de gaita y tamboril en una forma que se puede denominar sistemática, porque aclara las características rítmicas de cada género y la relación entre unos toques y otros. Especialmente interesante desde este punto de vista es la amplia introducción que contiene la reedición en CD de la primera antología grabada por Cid Cebrián, de la que hemos dado razón en la nota a pie de página. Establece allí el autor una clasificación del repertorio de gaita y tamboril, acuñando cinco *troncos* o tipos genéricos, a saber: *fandango*, *charrada*, *charro verdadero*, *pasacalles* y *otros toques varios*, cada uno de los cuales se subdivide a su vez en *variantes* o *ramas*. Estas páginas suponen un trabajo de síntesis de obligada consulta para quien quiera estudiar a fondo, en los aspectos musicales (ritmos y melodías) el riquísimo repertorio de los tamborileros de la tierra salmantina.

Para terminar esta relación de fondos documentales en soporte sonoro, hay que citar también los contenidos en la *Antología de la música tradicional salmantina*, recogida y editada por Ángel Carril, que contiene más de medio centenar de toques pertenecientes a todos los géneros del repertorio charro, recogidos de 35 tamborileros que representan el (pen)último estadio de la tradición, en algunos casos ya un tanto deteriorada en la memoria de algunos de los intérpretes de esta colección.⁸² Y por último hay que citar también las piezas sueltas que aparecen en infinidad de grabaciones de música popular salmantina, y las antologías que recogen la veta creativa de los tamborileros que en la época reciente se han aventurado por el camino de la creación de nuevas piezas.

Para concluir esta visión, necesariamente rápida y resumida, dado el carácter introductorio de estas páginas, es importante afirmar que de una lectura analítica y una audición comparativa de la abundante documentación escrita y sonora del repertorio de los tamborileros salmantinos se deduce que estamos ante un tradición riquísima. En primer lugar por la abundancia de géneros musicales, entre los cuales sobrevive la *charrada*, ritmo de agrupación irregular que pertenece a una veta de cultura musical antiquísima, y que a su vez ha contagiado de la irregularidad asimétrica que la caracteriza a otros ritmos de agrupación regular, como son el *charro verdadero* y el *ajechao*. En segundo lugar por el estilo particularísimo de la ejecución, plagada de ornamentaciones, quiebros, síncopas y notas a contratiempo que convierten la interpretación de las melodías tradicionales del repertorio cantado en un verdadero acto creativo nunca repetido puntualmente en sucesivas ejecuciones. Y en tercer lugar por la variedad de sistemas melódicos que se pueden interpretar con el instrumento, precisamente a causa de la sonoridad ambigua de los sonidos Si y Fa, que permiten situar la nota básica de varios sistemas en diferentes alturas o tesituras, como explicaré al final. Si a esto se añade la sutileza y la amplitud de los matices del tamboril, que los buenos tamborileros siempre supieron imprimir a sus interpretaciones, hay que concluir

4 CDs en los que se ha ampliado el contenido de la primera y se han añadido interesantísimos comentarios redactados por el recopilador. La edición, dirigida por CID CEBRIÁN, ha sido publicada con idéntico título que la primera, *Cancionero tradicional del campo de Ciudad Rodrigo*, y ha estado a cargo del Centro de Estudios Mirobrigenses y el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo. El último trabajo editado bajo los cuidados de este incansable intérprete-investigador es un CD (SAGA, WKPD-2094) que rinde homenaje al tamborilero albercano Sebastián LUIS LUIS, 'el Guinda'. Publicado en 2005, esta antología amplía la anteriormente publicada e incluye una semblanza y memoria entrañable escrita por CID CEBRIÁN, que tanto aprendió del viejo maestro.

⁸² *Antología de la música tradicional salmantina*, dirigida y realizada por Ángel Carril y editada por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca (Salamanca, 1987, reedición en CD, Salamanca, 1995)

que estamos ante una de las tradiciones de música instrumental más originales de todas las tierras ibéricas.

La flauta y tamboril en Zamora

Aunque en las tierras de Zamora nunca se extinguieron completamente los tamborileros, la tradición también sufrió un fuerte debilitamiento a partir de las décadas centrales del pasado siglo. Por la época en que yo recopilaba el cancionero de Zamora, en la década 1970, todavía pude recoger, aunque estaba fuera de mis planes, el repertorio básico de dos de los tamborileros más renombrados por entonces: el 'Tío Paris', de Moveros de Aliste, y Vicente Nieves, de Mayalde. Pero ya había desaparecido casi por completo en Sayago, y puede valer esta comarca como ejemplo, la mayor parte de los tamborileros que conocí en mi niñez, entre ellos el 'Tío Pelegré', el más renombrado y respetado de todos.

Por fortuna algunos de los restos vivos de tradición todavía fueron recogidos y archivados (aunque sólo publicados en una parte mínima) en la primera época del Consorcio de Fomento Musical, y han servido para restaurar la práctica del instrumento en la Escuela de Instrumentos Tradicionales, tanto en la capital como en otras ampliaciones comarcales ubicadas sobre todo en Sayago y Aliste.

Resultado de estas actividades fue una publicación realizada por Alberto Jambrina en la parte teórica, con la colaboración práctica y también teórica de José Ramón Cid Cebrián.⁸³ Este trabajo es un buen punto de partida para ahondar después en el conocimiento del instrumento y su repertorio. En él se recogen noticias y datos dispersos acerca de este tema muy útiles sobre todo para buscar referencias bibliográficas. A pesar de que en la parte teórica se inicia el estudio de varios puntos básicos, se queda un tanto corto en cuanto a algunos aspectos fundamentales del tema, como son el sistema básico de afinación de la flauta y sus modificaciones y variaciones, visto a partir de piezas transcritas y comparadas; el análisis del repertorio que se transcribe en algunos aspectos musicales, sobre todo el de los sistemas melódicos que se pueden realizar en la flauta. Y sobre todo el importantísimo dato de la relación entre los repertorios vocales y los toques, que debe aclarar en términos musicales cuál es el campo creativo en el que se mueven los intérpretes, y en qué consiste, explicada en términos musicales, la creatividad que perfila el estilo de la interpretación. La parte más interesante del estudio es la antología sonora, que recoge toques variados de toda la franja limítrofe con Portugal, desde León hasta Huelva, donde pervive la modalidad más arcaica del instrumento, y las transcripciones musicales, de las que Alberto Jambrina sale bastante bien parado a pesar de enfrentarse a pasajes complicados y a irregularidades rítmicas que en muchos casos son despistes o incorrecciones de los propios tamborileros. Un estudio, en suma, que puede presentarse en justicia como correcto y útil, aunque requiera posteriores complementos y aclaraciones.⁸⁴

Todavía habría que citar otra colección inédita de música de flauta y tamboril recogida en Zamora por M. García Matos, que se conserva el archivo del I. E. M. de

⁸³ *La gaita y el tamboril*, por Alberto JAMBRINA, con aportaciones de José Ramón CID CEBRIÁN (Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1989)

⁸⁴ Varios años después de esta publicación, Alberto JAMBRINA y Antonio PORRO redactaron un breve trabajo titulado 'Pasado, presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León', publicado en la revista *Txistulari*, nº 172, 1997/4, Pamplona txuntxuneroak.. En él se recogen un buen número de datos etnográficos, descriptivos, bibliográficos y discográficos de utilidad, a pesar de que se obvian los aspectos propiamente musicales.

Barcelona, semejante a la editada en las *Páginas inéditas del folklore de Salamanca*. En una visita de trabajo que hice al archivo para una finalidad muy concreta, pude comprobar que dicha colección está ordenada y preparada para la edición por J. Crivillé, por encargo expreso mío en mi fugaz paso por la dirección del Patronato de Fomento Musical de Zamora (final de la década de 1980). Sería una suerte que alguien consiguiera una subvención, de alguna institución de Zamora o de la Junta de Castilla y León, para que esta colección fuera editada. García Matos recogió en Zamora cerca de 400 documentos en una época en que la práctica de la canción popular tradicional apenas había comenzado a debilitarse. Con mucha probabilidad recogió toques de tamborileros, pues esta misión tuvo como objetivo, entre otros, estudiar el repertorio de este instrumento, como lo demuestran las numerosas transcripciones que realizó en otras tierras fronterizas con Portugal.

También en Zamora está asegurada la pervivencia de los tamborileros por medio de las Escuelas de Instrumentos Tradicionales, en las que se han matriculado cientos de alumnos de dulzaina, gaita y flauta con tamboril. Cosa muy diferente es lo que resulta de esa enseñanza, es decir, cuántos, entre los centenares de alumnos que van pasando por las aulas, han llegado o van a llegar a dominar un instrumento que de suyo es complicado, y a adquirir el dominio de un repertorio suficientemente amplio como para dar idea de la riqueza de la tradición. Es evidente que comparando Salamanca con Zamora ésta no llega al mismo nivel. Pero también es cierto que en Zamora son tres los instrumentos tradicionales entre los que se tiene que repartir la enseñanza en las escuelas. Por otra parte, ésa misma parece la condición a la que están sometidos todos los centros de enseñanza musical que no sean de nivel superior: muchos son los que comienzan, llevados por la ilusión o la afición, pero pocos los que perseveran cuando el dominio de un instrumento comienza a exigir dedicación y entrega. Y todavía menos los que pueden acceder a un repertorio amplio y variado, que todavía no está transcrito en signos musicales y, si lo está, genera en los alumnos resistencia a un trabajo serio y continuado.

La flauta y tamboril en León

A diferencia de la flauta zamorana y la gaita salmantina, que todavía carecen de un estudio sobre la naturaleza sonora del instrumento tradicional, la flauta de los tamborileros de León ha sido estudiada exhaustivamente en todos sus aspectos, incluido el del repertorio, por Jesús San José Hernández en un trabajo ejemplar y modélico, al que además se puede acceder por *internet*, quedando a disposición de cualquier estudioso o aficionado que quiera obtener todo tipo de noticias acerca del instrumento, denominado tradicionalmente *chifla* o *flauta maragata*. El autor del trabajo, no sólo no obvia los aspectos musicales del instrumento que presenta, sino que los estudia directamente, tanto en el aspecto organológico, escrutando las diferentes afinaciones que encuentra comparando diversos modelos, las posibilidades de colocar los distintos sistemas modales y tonales en la flauta maragata, y haciendo sonar ejemplos de cada uno de ellos en melodías tomadas de los cancioneros de León.⁸⁵

Por mi parte, después de una lectura atenta de este trabajo he vuelto a escuchar las grabaciones de que dispongo, comenzando por las del que ha sido, sin duda alguna,

⁸⁵ El trabajo lleva por título *La chifla o flauta maragata*, y se abre en *Google* con este mismo título. El autor facilita también en la página inicial el reproductor de archivos mp3 con el que se pueden escuchar los ejemplos musicales que van ilustrando cada uno de los apartados del trabajo.

el representante más cualificado y valorado de la flauta maragata, Aquilino Pastor, tamborilero de Santa Cristina de Somoza,⁸⁶ y siguiendo por las de Luis Cordero (Val de San Lorenzo),⁸⁷ Pedro Alonso (Filiel),⁸⁸ Maximino Arce (Rebanal del Camino)⁸⁹ y Manuel Rodríguez (Quintanilla de Somoza).⁹⁰ Comparados y valorados todos estos documentos sonoros, voy a hacer algunas puntualizaciones, con ánimo de contribuir a completar y aclarar algunos puntos que Jesús San José deja abiertos a la reflexión en su excelente e imprescindible trabajo. Enumero los puntos de reflexión para ser más esquemático.

1. Afinación. Por mi parte la encuentro idéntica en los cinco instrumentos. La tesitura es la misma en todos, a partir del La#, un poco más bajo en la de Aquilino Pastor. La afinación (dejando a un lado las cuatro notas bajas, cuya exclusión es muy discutible si se habla de repertorio nuevo, como diré más adelante comentando el que he escrito para esta antología) es una gama de La modal, con el grado II y sus armónicos ambiguos y con el III (Do) tendente también a cierta ambigüedad hacia arriba, más acentuada en algunos casos. En mi opinión, esta afinación, casi idéntica a las gaitas de

⁸⁶ De AQUILINO PASTOR conservo una copia de la antología titulada *Música de tierras maragatas*, (D.P.M., PM20LP80, Madrid, 1979). En mi trabajo *La jota como género musical*, que ya he citado en la nota 21, he dejado transcrita la pieza que lleva por título *Jota maragata*, a mi juicio la pieza más brillante de todo el repertorio de este renombrado tamborilero, y una muestra insustituible del estilo de la mejor tradición maragata (o. c., p. 275). Para esta ocasión, además de reescuchar toda la antología, que contiene otros muchos toques, he escuchado también comparativamente las nuevas variantes tomadas al mismo intérprete en 1986, a sus 97 años de edad, que se incluyen en la casete *De encuesta por León y Asturias*, vol. 6, sello SAGA, VPC 225, Madrid, 1986. Para desconcierto y confusión de los puristas, Aquilino Pastor 'corrompe la propia tradición' que él representa, interpretando aquí una nueva variante de la misma *Jota maragata* que he citado, que presenta numerosas divergencias con respecto a la anterior, pero que sigue siendo la misma en brillantez, calidad y fidelidad al más puro estilo tradicional. También es muy importante anotar que en el corte titulado *Marcha Real y Fiesta maragata*, especie de *suite* de varios temas enlazados por el ritmo del tamboril, aparece con claridad en un momento dado la fórmula rítmica que agrupa las figuras de un compás de 10/16 conforme a la agrupación 3+2 / 2+3, característica de la *charrada salmantina*. Dato que demuestra inequívocamente que este ritmo de amalgama (o ritmo *aksak*, como gustan decir quienes quieren demostrar que han leído a BRAILOIU) está mucho más extendido de lo que hasta ahora se ha venido diciendo.

⁸⁷ En la antología *La música tradicional en Castilla y León*, recogida por Gonzalo PÉREZ TRASCASA y RAMÓN MARIJUÁN, publicada en 10 CDs por el sello RTVE Música y la Junta de Castilla y León (Madrid, 1995) Luis CORDERO (nacido en 1916) interpreta varios toques tradicionales pertenecientes a la *Danza del Corpus* (disco 1, corte 18). Es interesante analizar la forma en que el tamborilero va enlazando los sucesivos temas, uno de los cuales es la tonada *De san José traigo el ramo*, muy conocida y cantada en los pueblos que rodean la ciudad de Astorga, en cuya interpretación Luis Cordero traslada a la altura Sol la nota básica del sistema, que venía siendo Re hasta ese momento, volviendo a ésta segunda una vez terminada esta 'modulación' (empleada esta palabra aquí con toda la propiedad, puesto que entre modos andamos, más que entre tonos).

⁸⁸ La misma *Antología*, disco 10, cortes 22 y 22. Pedro ALONSO interpreta las tonadas *La Peregrina + Manolo mío* y un *Baile llano* acompañado al tamboril del mismo toque sincopado del *baile charro* de Zamora y Salamanca.

⁸⁹ La misma *Antología*, disco 7, cortes 19 y 20. Maximino ARCE interpreta *Los oficios*, serie de toques de las danzas de palos (entre ellos el baile llano *Que vela vela va*, que yo recojo en el *Cancionero Leonés* con el nº 575) y *Las Bailas*, especie de *suite* de temas de variados ritmos.

⁹⁰ La misma *Antología*, disco 6, corte 4. Manuel RODRÍGUEZ interpreta el canto de bodas *Sal, casada, de la iglesia (Cancionero leonés, nº 936)*. Es interesante comprobar cómo el intérprete, siguiendo una tradición generalizada, convierte el ritmo binario y el aire pausado de la tonada en un ritmo de jota lleno de adornos y quiebros que da a la melodía un aire festivo, propio para acompañar el desfile de la comitiva por las calles. Otro apuro para los puristas, más papistas que el Papa: ¿es aquí un representante genuino de la tradición quien 'se ha cargado' la melodía tradicional?

Zamora, Salamanca y Cáceres, debería ser la referencia en el caso de buscar un instrumento modelizado. Si estos maestros últimos de la tradición coinciden casi puntualmente entre sí, habría que considerar los demás casos como incorrecciones, pues es evidente que para construir un instrumento hay que saber cómo hay que afinarlo. En el puesto de un mercadillo se puede poner a vender cualquiera que sepa torneear un palo que da la imagen de un bonito instrumento, pero impresentable en cuando comienza a sonar. Si embargo los cinco testigos de la tradición hacen un uso de instrumentos casi modelizado, que representan la tradición fiable. No es creíble que un cualquiera haya podido en el pasado ser constructor de instrumentos y músico representante de la tradición.

2. Repertorio. La escucha de los testigos últimos es suficiente para comprobar que la flauta se ha nutrido siempre en León, como en otros lugares, de la tradición vocal. El tamborilero es, salvo en escasas piezas, un intérprete capaz de tomar la melodía de una canción que conoce de memoria y, revistiéndola del peculiar estilo ornamentado y desarrollado con ciertos recursos muy repetidos, organizar el decurso melódico de una pieza instrumental en la que se revela una tradición vetusta, aprendida dentro de la propia corriente de ese saber popular. Las ‘escasas piezas’ a las que me he referido son algunas ‘tocatas’ que han terminado por desgajarse de esa tradición atada a la música vocal, convirtiéndose en ejemplos también paradigmáticos de una tradición más local, o más personal de un determinado músico.

3. Modelizar la flauta. En mi opinión, para llevar a cabo la revitalización de este instrumento tradicional hay que partir de modelizar la tesitura y la afinación. Que en este caso podría hacerse sobre más de un modelo, para adaptarse mejor a la tradición vocal leonesa, que presenta algunas diferencias con la de tierras más al sur, que no es del caso explicar aquí. En todo caso, no se debería renunciar a que la modelización incluya claramente los sonidos ambiguos que, según demuestran los repertorios de los últimos maestros, es tan propia de la tradición leonesa como de las otras.

4. ¿Mantener la tradición solamente, o también renovarla? En mi opinión, primero conservar lo que se pueda de la tradición tal como ha llegado hasta nosotros. Bien entendido, la tradición, no las corrupciones extramusicales, pues el hecho de que la flauta sea un instrumento arcaico y pastoril no justifica, ni instrumentos mal hechos, ni tamborileros que son malos músicos, y por lo tanto no representan la tradición. Si una misma tonada vocal o un toque más o menos conocido suena bien en el instrumento y en la interpretación de un tamborilero bueno y suena mal en otro, evidentemente éste último no representa la tradición correcta, sino la corrupción. Otro tanto puede decirse de los cambios. Renovar la tradición tomando temas nuevos y reconstruyéndolos creativamente en el estilo tradicional, es lo que siempre han hecho los músicos tradicionales. La autenticidad no es el inmovilismo. La inmensa mayoría de los puristas son bastante ignorantes acerca de cómo ha brotado y crecido el repertorio tradicional, y hay que ignorarlos si se quiere que la música tradicional se siga salvando, aunque sea en mínimos por el momento.

5. ¿Seguir creando repertorio? Para mí es más que evidente la respuesta afirmativa, y lo demuestra esta antología y las otras dos que forman bloque con ella, la de las músicas para dulzaina y para gaita de fole. Pero con una condición: los géneros, el repertorio y el estilo hay que aprenderlos de los últimos intérpretes-creadores vivos. Como también es evidente, también para mí, que antes de las que llaman *músicas de fusión*, que requieren mucho más que intuición y búsqueda de lo sorprendente porque es moda, está el aprendizaje creativo dentro de la tradición y con los mismos instrumentos tradicionales. Como se suele decir: las experiencias con gaseosa se disipan en cuanto se

abre la botella. Los tamborileros tradicionales, los buenos, han sido siempre unos talentos naturales fuera de serie, por eso han sido capaces de crear dentro de la tradición en la que nacieron. Enteradillos fuera, que suelen ser falsarios que venden a políticos ignorantes. Hacen falta estudiosos que sepan respetar lo que los mayores dejaron bien hecho.

Volviendo al principio, para terminar: el trabajo teórico de Jesús San José por una parte, y por otra el conocimiento de la tradición vocal popular leonesa, en mi opinión, son un comienzo obligado para todo el que se quiera poner a hacer algo válido en lo referente a la *chifla* o flauta *maragata*.

La flauta y tamboril en la zona portuguesa de Miranda do Douro

La presencia de la flauta de tres orificios, tanto en solitario como acompañada con tamboril, en la comarca de Miranda do Douro, fronteriza con Zamora, está suficientemente documentada, aunque ha sufrido un proceso de debilitamiento en la última época, a causa del predominio de la gaita de fole. Algunas grabaciones de músicas de gaita fueron incluidas en grabaciones ya históricas realizadas en la década de 1960 por Ernesto Veiga y Rafael Giacometti. La primera grabación más reciente en la que vuelve a aparecer un tamborilero fue publicada en 1987 por el sello SAGA con el título *Música Tradicional, vol. 6. Terra de Miranda*, en la que se incluyen tres temas interpretados por Virgilio Cristal, tamborilero de Constantim, pueblo cercano a Miranda do Douro. Dos de los temas (cortes 3 y 12) pertenecen a las danzas de los Pauliteiros de Miranda, y el otro, titulado *Passacalhe* (corte 12), es una variante del *baile de las cuatro caras* en la versión que se canta por la fronteriza tierra de Aliste.

Pero ha sido Mario Correia, etnógrafo instalado desde hace más de una década en Sendim, aldea perteneciente a la tierra mirandesa,⁹¹ quien últimamente ha ido recogiendo y publicando en el sello *Sons da Terra* los restos dispersos de la tradición tamborilera de la zona de Miranda do Douro. Tradición escasa, preciso es decirlo, pero doblemente interesante, precisamente por ello. Contienen músicas de flauta, *fraita* en la denominación mirandesa, los CDs titulados *Las Fraitas, Tamborileros em Tradição, Gaitas & Fraitas*, y *Célio Pires: Molinos de l bosque*.⁹² Para estas grabaciones sonoras, Mario Correia ha logrado reunir el grupo *Las Fraitas*, formado por tres supervivientes de la tradición, Aureliano Ribeiro, Ângelo Arribas y Abílio Topa, junto con Célio Pires, de una generación más joven. Los cuatro intérpretes son también gaiteiros.

En cuanto a los tres primeros títulos, la escucha atenta y analítica de los toques que contienen permite deducir algunas conclusiones bastante claras. Primera, que la afinación y la tesitura de las *fraitas* mirandesas es prácticamente idéntica a la de las del otro lado de la frontera, sonidos ambiguos incluidos. Segunda, que los tres discos repiten aproximadamente el mismo repertorio, que aparece prácticamente íntegro en el primero de los discos que he citado, *Las Fraitas*. Tercera, que el repertorio que ha

⁹¹ De Mario CORREIA he dado cumplida referencia en la introducción al cuaderno segundo de esta serie, dedicado al repertorio de nuevas músicas para gaita de fole.

⁹² Doy referencia de estos trabajos para los lectores interesados por ellos:

Las Fraitas, Constantim – Freixiosa, Miranda do Douro. Sons da Terra, Tamborileros, 1. STMC 0222 (sin año de publicación).

Tamborileiros em Tradição, Terras de Miranda e de Sayago. Sons da Terra, Tamborileiros, 2. STMC 0325 (sin año de publicación).

Gaitas & Fraitas, Miranda do Douro. Sons da Terra, Gaiteiros Tradicionais, 17. STMC 05333 (sin año de publicación).

Célio Pires, Molinos de l bosque. Sons da terra, 2006. STOP 0611.

sobrevivido está integrado por varios toques de las danzas que desde hace décadas han venido interpretando los Pauliteiros de Miranda,⁹³ por algunas tonadas de jotas, redondos y coplas recientes, y por media docena de toques asimilados, bien de los gaiteros, bien de los escasos tamborileros que tocaban hace algunas décadas por la comarca fronteriza de Aliste. Cuarta, que los intérpretes de todos los discos son siempre los cuatro citados, a los que ha conseguido reunir Mario Correia para la grabación del disco *Las Fraitas*. Y quinta, que los cuatro tamborileros son también gaiteros, y trasladan las melodías casi puntualmente de la gaita a la flauta, de tal manera que apenas se percibe diferencia de estilo entre los toques de una y otra.

En cuanto al CD de Célio Pires, *Molinos de l bosque*, merece comentario aparte, porque contiene una experiencia creativa interesante, al menos como principio de una labor que puede con el tiempo dar frutos. Los cuatro primeros cortes del disco son cuatro toques de *frita* y tamboril creados por el autor (también lo son los de gaita que le siguen). En mi opinión, y con todos los respetos a esta tarea que considero necesaria, estas músicas están todavía poco maduras. Se echa en falta un mayor despegue de la simplicidad del estilo melódico del repertorio vocal, y se nota una cierta ausencia de gramática musical que debería conducir el desarrollo de los temas, que interesan al oído en cuanto comienzan a sonar, por un decurso melódico menos repetitivo, a fin de evitar la sensación de cierto cansancio al final de cada tema. Otro tanto puede decirse de la percusión, todavía muy poco elaborada. Si se escuchan y se estudian atentamente los documentos sonoros recogidos, se perciben de vez en cuando variaciones y hallazgos rítmicos que pueden servir como punto de partida para nuevas fórmulas a emplear en las músicas creativas inspiradas en la tradición, pero que aquí no están presentes. Es de suponer que la experiencia va a ayudar a Célio Pires, después de este primer ensayo, que tiene algo de aventura arriesgada. Hacer propuestas nuevas siempre es bueno, para que una tradición ya agonizante reviva de sus cenizas.

Comparando el estilo musical de los toques contenidos en las grabaciones documentales que hemos citado con los recogidos en la tierra mirandesa en la década de 1960 por Ernesto Veiga a los intérpretes *António Inácio Joao*, de Genísio, y a *Virgilio Cristal*, de Constantim, se comprueba que la tradición de la flauta y tamboril ya era más bien limitada por aquella época. Dado que una buena parte de esta tradición está integrada por los toques que acompañan los lazos de paloteo, la audición de estos temas, de indudable procedencia española en su inmensa mayoría, suscita algunos interrogantes pendientes de resolver.

El principal problema se plantea en los siguientes términos: la dulzaina con su sonoridad tonal mayor ha sido tradicionalmente el instrumento animador de las danzas de paloteo por toda España; pero cuando los toques se interpretan con flauta y tambor, como sucede en Cáceres y en algunas comarcas de Salamanca, los toques originales,

⁹³ Comparando los toques de danza recogidos en estos CDs con las transcripciones musicales del repertorio de los *laços dos Pauliteiros* contenidas en el II volumen del *Cancionero Tradicional Mirandés* recogido en 1938 por SERRANO BAPTISTA, reeditado por Antonio María MOURINHO en 1987 (un total de 29 melodías, y un total de 55 textos recogidos por el propio MOURINHO en el *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas* publicado en 1984), se puede deducir que una buena parte de la tradición de toques y cantos se ha perdido en poco más de dos décadas. De ahí la importancia de la labor de rescate emprendida por Mario CORREIA. Por mi parte pienso que mientras todo este trabajo de recogida no se complete con la transcripción de las músicas, no se podrá estudiar a fondo en sus elementos musicales y literarios la tradición mirandesa. Muchos olvidan que las músicas tradicionales se transcriben sobre todo para estudiarlas y entenderlas en sus elementos musicales, no para cantarlas por un libro. Y sin este estudio, que ponga en claro los rasgos definitorios de esa tradición, va a ser difícil conservarla, y sobre todo reanimarla con nuevas músicas enraizadas en la tradición.

que tienen también los correspondientes textos cantados que ayudan a memorizarlos y distinguirlos, adquieren la sonoridad especial de la flauta, que tiende más a la afinación en una gama menor. Y la duda surge inmediatamente: ¿Entraron los toques de paloteo desde Aliste a la tierra de Miranda en interpretaciones de los gaiteros, o de los escasos tamborileros que hubo en esta comarca fronteriza? Parece más probable que se transmitieran de gaiteros a gaiteros, dada su sonoridad tonal mayor. Precisamente en esta sonoridad mayor los transcribe Serrano Baptista en la publicación de Mouriño que hemos citado más arriba. En este caso habría que concluir que fueron los tamborileros, por conveniencia práctica, quienes los tomaron de los gaiteros, ya que la precisión de la percusión es muy importante para el buen desarrollo de las danzas de paloteo, muy cuadradas en sus estructuras melódicas, y un solo intérprete es más preciso que dos que tienen que ponerse de acuerdo para comenzar y concluir el toque correspondiente a cada lazo con precisión. Pero esto no es más que una hipótesis, y habría que documentarla, pues tiene mucha importancia, acudiendo a la memoria y contrastándola con los toques recogidos en los documentos sonoros. A la hora de recuperar las músicas y de ponerse a crear otras, es de sumo interés resolver todas estas dudas.

Lo importante, y con esto termino, es que una tierra, la de Miranda do Douro, antaño rica en músicas instrumentales, pero empobrecida en poco más de tres décadas por causas bien conocidas, está recuperando también sus vetustas tradiciones musicales.

Adaptación de los diferentes sistemas melódicos a la flauta

Estudiando con detenimiento y comparativamente las transcripciones de García Matos en Extremadura y Salamanca, y sobre todo las de A. Sánchez Fraile en las *Páginas inéditas...* y escuchando además analíticamente las grabaciones de los tamborileros de las tierras que hemos estudiado hasta aquí, se puede percibir claramente el modo en que los buenos intérpretes emplean los recursos del sistema sonoro de la flauta para situar en él las diferentes sonoridades modales o tonales que configuran las piezas del repertorio vocal, que les sirven como temas para sus repertorios.

Dada la afinación más difundida de la flauta, de la que forman parte los dos sonidos ambiguos sobre los grados II (Si) y VI (Fa), y dada la rigidez de las digitaciones de los tamborileros, que no suelen ejecutar ni siquiera las escasas variaciones cromáticas que posibilita el sistema del instrumento (quizá no se lo proponen siquiera), las melodías que mejor se adaptan a la interpretación con la flauta son las que se organizan sobre los sistemas melódicos de Mi modal, que se puede transponer a dos alturas, a partir de los sonidos La o Re (el de altura La aparece muy raras veces, ya que suena demasiado bajo y demasiado suave en la zona del sonido básico), y de La tonal, más o menos o cromatizado en los grados III y VIII. En este segundo caso los tamborileros suelen tomar como modo fundamental del sistema el sonido Re, ya que el Sol no permite a la melodía extenderse dos o tres notas por encima del sonido básico. La ejecución en Re permite además jugar con la ambigüedad del III grado (Fa) como sonido modulante (o semimodulante a causa de la ambigüedad de la nota, para ser más exactos) en esos pasajes, tan frecuentes en el repertorio vocal, en que el modo de La con el III grado inestable se estructura sobre la tensión modulante entre los grados IV y I del sistema. Excepcionalmente los tamborileros adiestrados se valen de esta ambigüedad del Fa, junto con una digitación que da como resultado el Do# (los dos orificios de

arriba tapados y destapado el posterior) para interpretar en altura Re melodías en tono mayor, cuando no pasan del V grado (La).⁹⁴

Esta relativa limitación de recursos que es consecuencia de la hechura de la flauta se hace más patente cuando los intérpretes tratan de transponer al instrumento melodías en tono mayor. La posibilidad más apropiada que ofrece para ello la gama de la flauta es tomar Fa como sonido básico del sistema, a pesar de su ambigüedad, cuanto el ámbito de la melodía es amplio y deja la nota fundamental en la zona central del curso melódico. Porque si se toma el Do como sonido básico hay que evitar el Si, que sobre todo en la región grave se percibe con mayor tendencia al bemol que al natural.

Pero es un hecho comprobable que los tamborileros con pericia, buen oficio y oído fino son capaces de tocar en tono mayor tomando como sonido básico Fa, bien obturando un poco el orificio de salida con el dedo meñique, o bien haciendo sonar esa nota con la suficiente suavidad para que, a pesar de la fuerza del soplo que exige el segundo armónico esta nota quede casi en su entonación natural. Indudablemente el contexto melódico ayuda en estos casos al oyente, por medio de la percepción correctora, a escuchar imaginativamente una nota que no suena del todo ‘afinada’.⁹⁵ No obstante, los hechos demuestran que el músico profesional es resistente a aceptar lo que toma por imperfecciones de los instrumentos tradicionales, en lugar de tratar de captar (y no digamos de disfrutar de) la sorprendente frescura de unas gamas musicales a las que la música escrita, de autor o “cultura” (¡cómo si sólo hubiera una cultura musical!) tiene acostumbrados nuestros oídos occidentales.

Otras variedades de flautas con sistema sonoro ‘corregido’

Citamos para terminar otros tipos de flauta de tres orificios con sonoridades diferentes de la que hemos tipificado como característica de las tierras de León, Zamora, Salamanca, Cáceres y Huelva.

El ‘txistu’ vasco

Comenzamos por el *txistu*, nombre que desde hace algunas décadas recibe la flauta de los tamborilero del País Vasco, que en otros tiempos también se llamaba *txirula*, *txilibitu* y *txibulu*, como documenta R. M. Azkue en el *Cancionero popular vasco*, en el que transcribe melodías de danza en su mayor parte tocadas por tamborileros (= *txistularis*).⁹⁶ La diferencia principal entre el *txistu* y las flautas que hemos estudiado consiste en que la flauta vasca muy probablemente incluyó en tiempos un sonido ambiguo, como todas las demás flautas de tres orificios, pero a partir de un

⁹⁴ Tal es el caso tan conocido de la interpretación de la *Marcha Real* que los tamborileros hacían frecuentemente en un momento solemne de la celebración de la misa, no por haberse convertido en el himno nacional español, sino porque la melodía se cantaba frecuentemente con un texto religioso alusivo a la Virgen María.. La sonoridad mayor no es en este caso real, sino ilusoria, pero un músico profesional no puede considerar tal interpretación como un disparate, a no ser que ignore todo o casi todo sobre la música popular tradicional.

⁹⁵ En mi tratado sobre *La jota como género musical* (Madrid, Alpuerto, 1995) he dejado transcrito un toque de flauta interpretado en altura Fa y con una afinación casi perfecta, en tres variantes recogidas por José Ramón CID CEBRIÁN, interpretadas las dos primeras por Sebastián LUIS “El Guinda”, y la tercera por Marcelino HERNÁNDEZ “El Chagüe”, ambos naturales de La Alberca (Salamanca) (o. c., p. 269).

⁹⁶ AZKUE, Resurrección María de. *Cancionero popular vasco*. Barcelona: A Boileau & Bernasconi, 1922-1925.

momento dado y por diversos motivos debió de experimentar una modificación que lo corrigió, temperándolo a un tono de la nota inferior y un semitono respecto de la superior. Además el *txistu* dispone de otro recurso: un anillo por el que cuelga el instrumento del dedo anular, dejando libre el dedo meñique de la mano izquierda, con posibilidad de obturar o semiobturar el final del tubo. Estos cambios han permitido una mayor adaptación del instrumento a las sonoridades tonales, más recientes que las modales, como puede comprobarse leyendo los repertorios transcritos.

En esta dirección se orientan las reflexiones de M. García Matos sobre este asunto. Dice así el renombrado maestro en la obra que hemos citado a propósito de la flauta extremeña:

“El *txistu* vasco-navarro presenta ya hoy corregida la tal desafinación (*se refiere a la del segundo sonido de su sistema, de la que viene hablando*), pero hemos de hacer constar que los viejos “*txistus*” la poseen intacta. Además de haber hecho personalmente esta experiencia práctica, nos la confirma asimismo en su método de “*txistu*” el P. Olazarán, de Estella. (*En nota a pie de página comenta G. Matos: ‘La afinación que hace el P. Olazarán en su Método se refiere a la sexta nota de la escala usual –segundo armónico de la segunda nota del tetracordo básico–, haciendo la observación de que ella aparece en los antiguos “txistus” rebajada en casi medio tono, cosa que lógicamente implica un semejante rebajamiento en la fundamental de que aquélla es armónica, con lo que tenemos la identidad estricta de aquel instrumento con el de nuestra región y el de las demás’*). Es bueno advertir –continúa G. MATOS– que la corrección en el “*txistu*” no está hecha en el sentido descendente de “si bemol” como habríamos de hacer en la gaita extremeña, sino en el de “si becuadro” para acordar con los tonos que más corrientemente emplea el canto vasco, resultando de ello una tonalidad distinta a la de nuestra gaita y que identificamos con la *frigia* e *hipofrigia* (aclaramos: *la sonoridad de un modo de Sol, con la tercera mayor en lugar de menor*). Sin embargo no es ése tampoco el tono de la melódica del “*txistu*” vasco-navarro. Aprovechan de tales *gamas* los elementos necesarios para cantar en sonoridad *mayor*, y crean para una segunda *gama* también *mayor* la alteración cromática ascendente por medio de *tranquilla* del décimo grado. La escala cromática que asimismo posee el *txistu* es una ficción creada con el objeto de poder ejecutar la música artística moderna. Tal ficción consiste en tapar nada más que la mitad de los agujeros para obtener los medios tonos. A pesar de ello, repetimos, el “*txistu*” no es otra cosa que nuestra misma gaita extremeña”.⁹⁷

Como consecuencia de estos cambios organológicos el repertorio del *txistu* difiere profundamente del de las otras flautas que hemos estudiado. Primero, porque los toques tradicionales de este instrumento, que muestran indicios de ser bastante recientes, y de muchos de los cuales consta el autor, son abrumadoramente tonales, en sonoridad mayor o menor, muy de acuerdo con el repertorio vocal, que también lo es. Segundo, por la ausencia del sonido ambiguo que caracteriza el sistema melódico de la flauta del tierras del oeste peninsular, que es precisamente el principal recurso para encajar en el instrumento varios sistemas melódicos modales, como he dejado explicado. Y tercero, porque al estar “modelizado” en conformidad con las sonoridades tonales, y al haberse “inventado” distintos tamaños del instrumento con tesituras en

⁹⁷ M. GARCÍA MATOS. *Lírica popular de la Alta Extremadura*, p. 192.

diferentes alturas, el repertorio del txistu se ha ampliado a tocatas virtuosísticas, a géneros polifónicos creados para estas posibilidades, e incluso a la interpretación de obras de música de autores clásicos adaptadas para conjuntos de txistu, lo cual demuestra por un lado las amplias posibilidades del instrumento, pero por otro lo lleva fuera del campo de la música popular tradicional.⁹⁸

El 'flabiol' de Cataluña y Baleares

La segunda variedad de flauta acompañada de tambor es el *flabiol*. Se conoce con este nombre una flauta de pequeño tamaño (hasta unos 20 cm.) que se toca acompañada por un tambor también pequeño (tamborete) cuyo uso se ha vinculado sobre todo a Cataluña, formando parte del conjunto denominado *cobla*, sobre todo en la interpretación de las *sardanas*. Tanto su uso en las músicas de autor como en la recuperación del repertorio tradicional del instrumento han mantenido muy vivo este instrumento.

También aparece el *flabiol* en Menorca y algunas otras islas Baleares, donde se emplea solo o en unión con la gaita, denominada *xeremies* en aquella isla.⁹⁹ El repertorio tradicional de flabiol transcrito en la obra de Massot i Planes está recogido en Mallorca a principios del siglo XX, cuando todavía era común el uso del instrumento como animador de los bailes. Después de una época de debilitamiento, hoy se vuelve a aprender su práctica en las escuelas de instrumentos tradicionales.¹⁰⁰ La sonoridad mayor tonal predomina de forma casi absoluta en las tocatas de este instrumento.

Lo propio ocurre en Cataluña, donde hay abundante repertorio instrumental recogido que muy probablemente se puede interpretar con este instrumento. No obstante, como hemos indicado, su presencia ha quedado en gran parte limitada (o ampliada, según se entienda) a ser el instrumento agudo del conjunto denominado *cobla*, que en Cataluña anima diferentes danzas, aunque también tiene un uso diferente, puramente musical, y un amplísimo repertorio que desborda la danza popular tradicional.

En ambos casos, el catalán y el balear, la sonoridad del *flabiol* se ha modernizado y modelizado, y difiere enormemente de la flauta de las tierras occidentales que hemos estudiado preferentemente en esta introducción.

El 'chiflo' del norte de Aragón

Todavía tenemos que referirnos, para terminar, a una tercera variedad de flauta, denominada *chiflo*, que sobrevive en el Pirineo oscense, donde el músico no se

⁹⁸ No está muy claro si con este uso diferente del repertorio tradicional o inspirado en él, se quiere demostrar que el *txistu* es un instrumento con capacidad, por ejemplo, para interpretar músicas de Mozart, por poner un caso, o por el contrario, se quiere dotar a la música de Mozart de una sonoridad tímbrica *euskalerriana*, por así decirlo, para satisfacción de los vascos. Muy bien. Allá cada uno con sus cosas. Por estas tierras seguimos apreciando el repertorio tradicional del *txistu*, y todavía más el sonido y el timbre de nuestra flauta, reliquia de un sonido arcaico, completamente integrada con una parte del repertorio de nuestras músicas vocales, que también lo son en muchos casos. A la par que tenemos otros instrumentos, como la dulzaina y la gaita de fole, que se van modernizando y modelizando, adquiriendo capacidad de integrar en el repertorio un amplísimo arco de sonoridades, viejas y nuevas. En cuanto a las músicas de Mozart, la verdad, seguimos prefiriendo los instrumentos para los que él escribió.

⁹⁹ En el *Cançoner musical de Mallorca*, de Joseph MASSOT i PLANES hay un buen número de transcripciones de tocatas de *balls populars* interpretadas por *flabiol* solo, o conjuntamente por ambos instrumentos, *flabiol* y *xeremies* (o. c., Palma de Mallorca, 1984, pp. 89-211).

¹⁰⁰ MASSOT i PLANES, Josep. *Cançoner musical de Mallorca*. / edición a cargo de Baltasar BIBILONI I LLABRÉS y Josep MASSOT i MUNTANER. Palma de Mallorca, 1984.

acompaña con un tamboril, sino con una especie de tambor de cuerdas denominado *chicotén*, instrumento éste último al que por extensión se ha denominado alguna vez *salterio*.

Acerca de este par de instrumentos, cuyo uso permanece vivo en el Alto Aragón, hay un estudio bien documentado, que comprende los aspectos históricos e iconográficos y las características musicales y funcionales de ambos, formando parte de un trabajo minucioso realizado por Ángel Vergara Miravete, con el título *Instrumentos y tañedores: Música de tradición popular en Aragón*.¹⁰¹ De una lectura detenida del capítulo dedicado a dichos instrumentos se deduce claramente que, a pesar del indiscutible papel que jugaron durante cinco siglos por lo menos en un área geográfica muy amplia de las tierras aragonesas, su funcionalidad, en lo que se refiere a la animación de los bailes, ha quedado reducida actualmente a las danzas que tienen lugar durante las fiestas de Santa Orosia en el Alto Aragón. La nota acerca de las características musicales del chiflo en el esquema gráfico de A. Vergara deja bien clara la digitación y los sonidos que se producen en los sucesivos tramos armónicos, pero no da idea clara de las melodías que pueden sonar en él. Como tampoco la da la escucha de las grabaciones de las que hoy se puede disponer, ya que están interpretadas en instrumentos con diferentes tésituras de fabricación, y también con diferentes afinaciones. No obstante, en el repertorio actual queda claro el predominio casi absoluto de la sonoridad de un sistema mayor tonal, no sólo por la afinación del instrumento, sino por el comportamiento de las melodías. Incluso cuando aparece el VII grado del sistema básico no se puede hablar de un modo de Sol, sino más bien de un modo de Do (o bien un tono mayor) con el VII grado menor, sistema que tiene una amplísima presencia en la música vocal de toda la geografía peninsular.

Debido a la rareza del instrumento acompañante del chiflo, el tambor de cuerdas, el dúo de ambos instrumentos, del que casi no quedaba más memoria ni uso que el de acompañar la danza en la procesión de Santa Orosia en Jaca, ha sido objeto de una creciente oleada de refolklorización que a menudo otorga arcaísmo a aspectos que en ninguna manera lo tienen. Para confirmar con un argumento de hechos lo que afirmo, me basta con decir que a excepción de un solo tema con cierta sonoridad modal, el de un tono mayor con el 7º grado menor, absolutamente todos los temas contenidos en el disco titulado *El tambor de Cuerdas de los Pirineos*¹⁰², publicación reciente sobre el par de instrumentos chiflo-chicotén, se encuadran dentro de la sonoridad tonal mayor. Ello demuestra claramente que el repertorio de los diferentes instrumentos melódicos que suenan acompañados por el tambor de cuerdas es muy reciente, como muy acertadamente comenta A. Vergara (o. c., p. 87).¹⁰³

Por otra parte, a excepción del tema que he citado, nada tiene que ver la colección de flautas que se oyen en el disco con el instrumento arcaico que encontramos por la franja occidental de la península Ibérica, al que ni siquiera citan los autores de los comentarios históricos y etnográficos que acompañan al disco.¹⁰⁴ Estamos aquí más

¹⁰¹ VERGARA MIRAVETE, Ángel: *Instrumentos y tañedores: Música de tradición popular en Aragón*, Zaragoza, Rol de Estudios Aragoneses, Gobierno de Aragón, 1994.

¹⁰² *El tambor de Cuerdas de los Pirineos*, sello Tecnosaga, La tradición musical en España, vol. XVI, Madrid, 1999. La diferente afinación "salta al oído" al escuchar las grabaciones, donde se constata claramente que en uno de los instrumentos el VII grado de la serie mayor está rebajado en medio tono (*Si bemol* en lugar de *Si natural*, si la consideramos en altura *Do*).

¹⁰³ Los lectores interesados en este tema pueden encontrar tres transcripciones musicales que he dejado en las páginas 210-211 de la obra de reciente publicación *Mapa Hispano de Bailes y Danzas*, Volumen I, Aspectos musicales, por Miguel MANZANO. Publicaciones de CIOFF España, Ciudad Real, 2007.

¹⁰⁴ No olvidemos que el afán de dar valor autóctono a un fenómeno cultural conduce a veces

bien en el mundo tonal del *txistu*, que por cierto también suena en varios de los temas de danza grabados en este disco.¹⁰⁵

Recapitulación

En consonancia con esta doble naturaleza sonora y con el uso de la flauta acompañada por tambor, los repertorios de los instrumentos que hemos estudiado difieren profundamente. Como acabamos de explicar, el repertorio de los tamborileros de las tierras del oeste peninsular es el más arcaico, el más compenetrado con las músicas modales tan presentes en la tradición vocal de las zonas en que pervive, y también el menos evolucionado hacia los sistemas tonales, pues es sobre todo la sonoridad mayor la que queda más forzada en el sistema melódico del instrumento, aunque como hemos dicho, los buenos intérpretes logran hacerla sonar también en la flauta antigua. A cambio de ello, su sonido penetrante y dulce a la vez, inconfundible por efecto del sonido ambiguo de su sistema y los ritmos del tamboril con los que se acompaña, en los que también perviven agrupaciones rítmicas irregulares que desaparecieron hace siglos de la música denominada culta, evoca siempre las edades vetustas de las que sin duda alguna es una supervivencia. Continuator de una tradición probablemente milenaria, el tamborilero de las tierras del Oeste peninsular ha sido siempre una especie de hombre-orquesta que ha desempeñado un oficio insustituible en la animación musical de las villas y pueblos, sobre todo en los bailes y danzas. Y son estas tierras occidentales las que han conocido, entre una legión de ellos, los últimos supervivientes de esta forma de hacer música que han merecido renombre y eran reconocidos y valorados entre muchos otros, por su especial habilidad, destreza y maestría.

En resumen, la flauta y tambor(il) son casi una supervivencia en la península Ibérica. En su versión más arcaica perviven solamente en las tierras limítrofes con Portugal, incluidas algunas comarcas portuguesas de Tras os Montes. Sólo en esta zona se conserva la afinación del instrumento con la ambigüedad característica que afecta al segundo sonido del sistema sonoro y a sus armónicos, mientras que todas las demás variantes de la flauta, *txistu*, *flabiol* y *chiflo*, se han acomodado a la sonoridad diatónica (con las consabidas modificaciones cromáticas) en uso en la música culta.

Y afortunadamente, después de una época de debilitamiento que en algunos lugares ha estado cerca de la desaparición total, este instrumento vetusto está recuperando, sin perder su sonoridad original una vida musical cada vez más

A esta recuperación he querido aportar mi grano de arena con esta antología de piezas para flauta (gaita) y tamboril. El tiempo irá diciendo si valen para ese fin.

a recortar, por ignorancia o intencionadamente, los límites geográficos del mismo, reduciéndolos a un lugar (la 'patria chica' del que teoriza) y su entorno más próximo.

¹⁰⁵ Sorprende mucho el hecho de que algunos de los temas, en particular los de Navarra oriental, pertenezcan al repertorio de la refolklorización procedente de cancioneros de refrito, como es el caso del titulado *Pasacalles de Burguete*, (nº 10), que reproduce casi puntualmente la melodía de la conocidísima canción gallega *Vinde, nenas*, publicada por vez primera por J. Inzenga en la antología *Cantos y bailes populares españoles, Galicia* (Madrid, Unión Musical Española, 1888, nº 1, p. 13) y recogida, entre otros muchos cancioneros y antologías, en las *Mil canciones españolas*, publicado por la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. (Madrid, 1966, p. 45). (*Nota humorístico-erudita*: claro que bien puede ser que al tratarse de un tema que suena en una aldea del paso de Roncesvalles, haya sido aprendida y transportada desde Compostela hasta aquel lugar por algún peregrino medieval.)

Las nuevas músicas para flauta y tamboril

He compuesto estas piezas, al igual que las de los dos cuadernos anteriores para dulzaina y para gaita de fole, sobre la base del convencimiento de que la flauta de los tamborileros es también un instrumento al que le viene muy bien una ampliación y una renovación del repertorio, y por las mismas razones que los otros dos. Resumo aquí brevemente los criterios sobre los que he basado la composición de estas músicas.

En primer lugar, los he encuadrado en el marco de los toques tradicionales más característicos interpretados por los grandes tamborileros, mantenedores de la tradición en las tierras citadas en esta introducción.¹⁰⁶ Están aquí presentes *la jota, la charrada, la alborada, el ajechao, el charro verdadero, los toques de danza, el ritmo quebrado y paso cambiado*, de mi invención, y un *fandango jotesco* con el que se abre la antología. Y como remate y complemento, un conjunto de cinco piezas para tocar durante la misa (y por extensión en un desfile procesional), agrupadas bajo la denominación *Misa Sancti Spiritus*, que recuerdan y reafirman la solemnidad severa de los buenos tamborileros de otros tiempos en aquellos momentos en que había que escucharlos en silencio.

En segundo lugar, las piezas tienen una hechura en la que se combinan los pasajes predominantemente melódicos, cuya dificultad no es muy grande, con otros en los que se exige a los intérpretes un nivel bastante alto, porque están escritos en el estilo de las tocatas instrumentales más brillantes del repertorio tradicional.

En tercer lugar, hay que destacar en esta antología al menos tres características inéditas hasta ahora en el repertorio de la flauta y tamboril. Por una parte exigen la conjunción de cuatro intérpretes como mínimo: dos para la voz alta, que siempre tiene que destacar, por ser la melodía, y otras dos para intervenir en las repeticiones y respuestas de cada inciso melódico. Además, en la estructura de las piezas se combinan los pasajes a solo con las respuestas en grupo. Y en ciertos momentos, sobre todo al final de cada estrofa, suenan hasta tres voces o partes diferentes, realizando una armonía que tiene que ser sencilla, dadas las limitaciones de la flauta, y esos pasajes son precisamente otra de las novedades que incluye este repertorio. Son piezas, por consiguiente, no para solistas, sino para un conjunto de intérpretes. La tercera característica inédita consiste en la introducción de un instrumento de cuerda de sonido grave (contrabajo o violoncello) para que suene, como contraste y sorpresa, en los intermedios que van uniendo una estrofa con otra. Este elemento también es inédito, que yo sepa, en el repertorio de los tamborileros.

En consonancia con esta hechura, es evidente que mi intención es ampliar el espacio de la flauta y tamboril, añadiendo al que siempre ha tenido en la calle y en la plaza, el de un recinto en el que pueda sonar como conjunto de música de cámara integrado por cuatro o más flautas, un tamboril con otras percusiones de timbre más agudo, y un instrumento grave de cuerda en diálogo con los demás instrumentos. Ésta es la interpretación ideal para este repertorio, que se debería respetar siempre que sea posible.

No obstante también se pueden ejecutar otras versiones ‘de calle’ más simplificadas, en las que se suprime la parte del instrumento de cuerda. Incluso en el caso de un solo intérprete, siempre se puede salvar un mínimo de integridad tocando sólo la voz alta, aunque en esta forma se perdería la mayor parte del interés de esta antología, cuya finalidad principal es ampliar el repertorio con piezas para varios

¹⁰⁶ En mi estudio no he incluido la comarca de Huelva donde se conserva el uso de la flauta con las mismas características que la de las tierras más al norte, por razones fáciles de comprender.

intérpretes.

Finalmente, y como ya he dejado indicado, en la escritura de las piezas de la presente antología doy siempre por supuesta esta entonación ambigua de las notas Si y Fa. Sólo habría que corregir la del Fa en los casos en que por razones armónicas deba sonar el Fa natural, que en una flauta bien construida se puede conseguir tapando un poco el orificio bajo con el dedo meñique.