

La tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya

GABRIEL FERRÉ I PUIG

La instrumentació medieval era d'una plenitud i d'una riquesa de timbres increïbles. Nombrosos instruments arribaren als països europeus des de l'Orient Mitjà —llaüt, psalteri, rebab, flabiol de pastor, timbals, tamborins... Molts d'aquests instruments han continuat invariables fins als nostres dies en alguns països del Proper Orient, així com també dins el quadre de la música popular de molts països —la música ètnica conserva voluntàriament el passat.

René Clemencic

Aquí ens movem en un món musical diferent, ja que fins al segle xvi la xeremia fou exclusivament un instrument de banda. Però no l'hem d'oblidar pas en el nostre panorama musical d'aquells temps només perquè no era admesa en l'art de les capelles de música. De fet, de tots els sons musicals que dia a dia van sentir els residents d'una ciutat d'aquell segle, el so eixordador de la banda de xeremies en un pati d'un palau o en una plaça de mercat havia de ser el més familiar, llevat només, potser, de la suau pulsació d'un llaüt a través d'alguna finestra oberta. Una ciutat europea en el segle xvi s'ha d'haver sentit com se senten avui dia Barcelona o Girona un diumenge al matí.

Anthony Baines

Introducció

La pervivència a la música tradicional i popular d'instruments de música culta caiguts en desús és un fet prou sabut. Als Països Catalans, la xeremia a Catalunya —*tarota, tible i tenora*—, la cornamusa a Catalunya —*sac de gemecs*...— i a les Illes Balears —*xeremies*— i la

flauta i tambor a Catalunya —*flabiol i tambori*— i a les Illes Balears —*fobiol i tambori* a Mallorca... — en són alguns dels casos més coneguts.

En aquest estudi organològic a fer sobre la *tarota*¹ caldrà tractar diversos aspectes. D'entrada, en el primer capítol dedicat a la terminologia, es veurà la necessitat de fer tota una sèrie d'aclariments terminològics sobre l'instrument en qüestió, i també serà interessant estudiar l'analogia existent entre el nom *tarota* i les diverses denominacions aplicades a altres instruments. En el segon capítol es donarà notícia dels exemplars de l'instrument conservats i es realitzarà una detallada anàlisi de llurs trets morfològics per tal de plantejar una definició formal de l'instrument. En el tercer capítol es parlarà del fenomen de la pervivència de la xeremia culta en la tarota popular, i s'assajarà de descriure l'evolució des de l'antiga xeremia culta passant per la tarota popular fins als instruments tenora i tible actuals. En el quart capítol es tractaran els diversos usos i funcions de l'instrument, i, en aquest aspecte, hom intentarà de fer avinent mitjançant documents iconogràfics, testimonis literaris i exemples musicals, la relació entre funció, formació instrumental i repertori; és a dir, els diversos marcs contextuals de la pràctica de l'instrument. En aquest sentit cal notar, a més, que aquesta pervivència apuntada suara sovint no afecta només a instruments aïllats, sinó que també es dona a formacions instrumentals en què participen aquests instruments. Avui ja es compta amb alguns estudis que demostren que els instruments catalans anomenats tenora i tible, tocats a les populars i modernes cobles de sardanes, tenen la seva gènesi o precedent més immediat en les antigues xeremies tenors i tibles o discants sonades a les cobles de ministrers de dansa alta del Renaixement². Tanmateix, tots aquests estudis no s'aturen prou a fer una anàlisi detinguda d'un estadi d'aquesta evolució. Es tracta del moment en què la tarota esdevé durant un determinat període de temps un instrument vigent dins l'anomenada *cobla de tres quartans*, forma-

¹ Haig de dir que aquest treball ha estat realitzat amb la col·laboració i l'ajut d'Albert Macaya. També haig de fer constar el meu agraïment als professors Sr. Francesc Bonastre, Director de l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas» de Barcelona, al Sr. Josep Crivillé, Director del Departament d'etnomusicologia de l'Institut de Musicologia (CSIC) de Barcelona i al Sr. Romà Escalas, Director del Museu de Música de Barcelona. I de la mateixa manera vull expressar el meu agraïment als Srs. Lluís Albert, Francesc Alpiste, Toni Artigues, Ricard Casals, Jordi Cruanyes, Maties Mazarico, Bernat Menetrier, Salvador Palomar, Xavier Orriols, Francesca Roig i Michel Vidal. Finalment, haig d'agrair al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya l'ajut econòmic que m'ha atorgat per a la realització d'aquest treball.

² BESSELER, Heinrich, «La cobla catalana y el conjunto instrumental de danza "alta"», *Anuario Musical*, IV, Barcelona, 1949. BAINES, Anthony, «Shawms of the sardana coblas», *The Galpin Society Journal*, V. London, March, 1952.

ció instrumental de música tradicional catalana composta genèricament per:

sac de gemecs (cornamusa)
flabiol i tamborí (flauta i tambor)
tarota (xeremia popular)

Finalment, quant a aquest ús popular, en el capítol cinquè es parlarà de diversos punts de la cobla de tres quartans i de la seva evolució, i s'intentarà de verificar la hipòtesi segons la qual l'instrument de tipus oboè que participava a aquesta cobla és precisament la tarota i no pas altres instruments aeròfons de música tradicional catalana de característiques semblants.

I. Terminologia. Raó del nom tarota

Tot consultant estudis sobre etnografia, etnomusicologia i organologia musical, hom constata tres fets que, d'entrada, i des del punt de vista terminològic, són sorprenents i desconcertants.

El primer fet és que el mot català *tarota* pot fer referència a instruments musicals diferents. En aquest punt, cal dir que a Catalunya la xeremia rep el nom de *tarota* en els moments en què fa una funció dins la música tradicional popular, tot i que, a voltes, també quan l'instrument realitza una funció dins la música culta. D'una banda, es coneix que la tarota —xeremia popular— era emprada a diverses formacions instrumentals que animaven danses tradicionals catalanes. I, d'altra banda, en la música culta, hom troba citada amb el nom *tarota* la xeremia amb una funció religiosa o civil, concertada i de dansa o de protocol. A més a més, a Catalunya, es coneix també amb el nom de tarota, al Camp de Tarragona, un instrument aeròfon de música tradicional construït amb escorça d'avellaner cargolada en forma d'oboè. Aquest instrument era tocat a Reus (Baix Camp, Catalunya) en la dansa tradicional anomenada *Ball de bastons del saurí* i produïa un so imprecís de remor³. Per al millor enteniment, cal apressar-se a dir que en aquest article ens convé d'emprar el mot *tarota* en el sentit de xeremia d'ús popular —al marge dels casos que seran comentats més endavant en què la xeremia d'ús culte és anomenada tarota.

El segon fet és que diversos noms poden referir-se a aquesta xeremia d'ús popular: *tarota*, *tararot*, *xeremia*, el nom de la tessitura de l'instrument —*tenor* o *tible*—, *gralla*, *grall* i altres. Aquesta ambigüitat

³ AMADES, Joan, *Costumari Català*, Barcelona, 1950, vol. II, p. 308.

de termes ha provocat una considerable desorientació i alguns errors greus a l'hora d'identificar el tipus oboè que participava dins la cobla de tres quartans. Però el necessari aclariment d'aquesta ambigüitat terminològica es plantejarà i s'intentarà de resoldre en el cinquè capítol, dedicat a l'esmentada formació instrumental de música tradicional catalana.

El tercer fet és l'analogia terminològica existent entre una sèrie de mots que designen instruments de música popular o culta i el nom tarota. La llista de noms que tenen una proximitat i similitud fonològiques amb aquell mot és extensa. Cadascuna d'aquestes denominacions es refereix a instruments força diversos tot i que amb unes mínimes característiques constants i comunes, les quals, si hom intenta d'identificar-les, poden explicar aquesta analogia de termes i, d'aquí, la raó de l'esmentada denominació de la xeremia popular a Catalunya amb el nom de *tarota*. Aquesta llarga relació de noms es pot iniciar amb la referència que dona el científic francès Marin Mersenne d'un instrument antic del tipus baixó, del qual diu:

Quelques-uns nomment cette espèce d'instrument *Tarot*, mais il importe fort peu comme on les appelle, pourvu que l'on en face la fabrique et l'usage, qui consiste à servir de Basse au Concerts de Musettes et des voix, et à chanter toute sorte de Musique, suivant son estendue, qui est d'une Dixième ou d'une Onzième⁴.

També l'important musicòleg català Felip Pedrell parla, ara ja dins de l'àmbit dels Països Castellans, d'un instrument semblant:

En el inventario organográfico de Felipe II se registra una chirimía grande de madera de Alemania, guarnecida de latón... (que) es un bajón torlote. *Torlote* o *torloroto* son nombres aplicados indistintamente por el pueblo, al instrumento rústico que se toca con estrangul de caña y produce un sonido bastante voluminoso⁵.

Encara dins els instruments de música concertada usats durant el Renaixement a les diverses nacions peninsulars, però en l'apartat d'instruments del tipus oboè, cal citar les denominacions *tortoldes* o *tortaldi* donades per Josep M.^a Lamaña⁶. De la mateixa època, també cal esmentar el *bass tartöld* alemany del tipus oboè referenciat per

⁴ MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle*, París, 1936, [1976, ed. facs.], p. 298.

⁵ PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901, p. 94.

⁶ LAMAÑA, José M.^a, *Los instrumentos musicales en la España Renacentista*, Barcelona, 1975, p. 26.

Anthony Baines⁷. En l'apartat dels instruments de música tradicional i popular, als Països Castellans, és necessari anomenar un instrument localitzat al poble de Torno (Extremadura) i designat amb el nom de *turuta*. En aquest cas, es tracta d'un instrument del tipus clarinet de secció cilíndrica i llengüeta simple, el qual té un ús estrictament infantil. És fet de fusta i presenta una interessant ornamentació a base de dibuixos gravats de probable significació ancestral⁸. També un altre instrument de música popular del tipus clarinet es troba a Gascunya (Occitània) i rep el nom de *tararòta*⁹. Un altre instrument de música tradicional tocat a Gascunya és fet d'escorça de diversos vegetals cargolada en forma de tub de secció cònica. Pot ser del tipus trompa amb inxa labial o del tipus oboè amb llengüeta doble. En aquest segon cas, rep el nom de *tararòto*¹⁰. En canvi, a Hongria, un altre instrument aeròfon de música tradicional del tipus oboè rep el nom de *tarogató*¹¹.

Dins l'àmbit nacional dels Països Catalans, es pot citar, en primer lloc, el cas del *tururot*. Amb aquest nom era coneguda la xeremia tenora sonada pels ministrers del Gran i General Consell de Mallorca. Aquest cos de música fou creat l'any 1595 per a les festes oficials i de la Seu, i en formaven part quatre ministrers que tocaven tres xeremies —tible, contralt i tenora o *tururot*— i un baixó¹². Finalment, el nom *trota* és una variant amb què és designat al Pallars (Catalunya) un instrument dels fets amb escorça de vegetals cargolada en forma de tub de secció cònica. En aquest cas, és del tipus trompa i el material de construcció és escorça de noguer, salze o freixa¹³. Aquests instruments foren tocats en determinades danses i a l'actualitat estan en desús o bé han estat usats fins fa ben poc com a instruments infantils o de pastors, i se'ls atorguen certes funcions primitives per a l'expulsió de mals esperits.

En aquest complex entrellat de noms i instruments, s'observen aspectes divergents i convergents. D'entrada, és evident la coincidència

⁷ BAINES, Anthony, *European and American Musical Instruments*, London, 1966, p. 99.

⁸ GARCÍA MATOS, M^a Carmen, «La turuta, instrumento pastoril de un pueblo de Extremadura», *Revista de Musicología*, VI (1983) núms. 1-2, Madrid, 1983.

⁹ MENEYRIER, Bernat, BERTRAND, Guy, *Instruments de musique populaires traditionnels en Gascogne*, Toulouse, 1982, p. 29.

¹⁰ Informació facilitada per Bernat Menetrier i Guy Bertrand. (Associació Tocaire Occitània).

¹¹ BAINES, Anthony, *European and American Musical Instruments...* p. 113.

¹² NOGUERA, Antonio, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1893, pp. 74-78. ARTIGUES, Toni, *Xeremiers*, Palma de Mallorca, 1983, pp. 22-23.

¹³ VIOLANT I SIMORRA, Ramon, «Instrumentos musicales de fabricación infantil y pastoril», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, 1954, pp. 351-354. LLUIS, Joan, *Records de la meua vida de pastor*, Barcelona, 1964, pp. 32-35.

o similitud en la terminologia. Cal notar que, d'una banda, el tipus, les localitzacions i els usos són diversos, però, d'altra banda, certes característiques morfològiques i físiques i també tímbriques i sonores tendeixen a ser relativament constants i comunes. S'hi barregen instruments del tipus oboè, clarinet i trompa amb usos cultes, populars, religiosos o civils i de localització mediterrània, nòrdica, oriental i occidental. Quant als instruments cultes, l'esperit uniformitzador de la música culta fa que es reflecteixin en menor grau les fronteres geogràfiques i culturals. En canvi, pel que fa als instruments de música tradicional, la seva vinculació amb els diferents pobles, en el sentit que formen part del seu patrimoni cultural particular, fa que el seu caràcter ètnic es concreti en trets morfològics, tímbrics i de denominació diversa¹⁴.

Tanmateix, la primera constant que s'observa és que tots són aeròfons, instruments de vent. Aquest tret comú indica que les veus tarota i similars són ben mirat veus onomatopèiques. El cas més clar d'aquest origen onomatopèic és, potser, la turuta d'Extremadura:

La voz turuta es onomatopéyica, se emplea vulgarmente en la mayor parte de las provincias para nombrar cualquier pito, gaitilla o flauta. No es difícil comprender que deriva por imitación onomatopéyica del turuturu que se hace con la lengua al soplar sobre un tubo sonoro musical¹⁵.

Certament, la intenció imitativa del so de l'instrument musical a través de la fonètica del mot que designa l'instrument és un fet fàcil de veure. Altres característiques sonores que determinen la similitud terminològica poden ser una intensitat sonora alta o forta, o un timbre aspre o ronc. A partir d'aquí, hom podria introduir-se dins el camp del fonosimbolisme i encetar una reflexió en el sentit que tot i el reconegut caràcter convencional, arbitrari i simbòlic de la llengua oral, en aquesta es poden donar casos d'estreta associació entre el significat i els trets fonètics del significat¹⁶.

I també són d'ordre físic i d'aparença externa de l'instrument les raons d'aquesta semblança de denominacions. En primer lloc, la major part dels instruments presenten una forma de tub sonor recte, tot i que

¹⁴ CRIVILLÉ, Josep, *Música tradicional catalana. III Danses*, Barcelona, 1983, p. 13. CRIVILLÉ, Josep, «La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones, necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral», *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, 1981, p. 148.

¹⁵ GARCÍA MATOS, M^a Carmen, *op. cit.*, p. 257.

¹⁶ PETERFLAVI, Jean Michel, *Recherches experimentales sur le symbolisme phonétique*, París, 1970.

a voltes està enrotllat. I, en segon lloc, sovint tenen l'extrem inferior del tub sonor en forma de campana de diàmetre relativament ample. Deu ser en aquests dos trets físics de la tarota catalana que potser es fixen les parèmies o expressions populars en llengua catalana: «tenir un nas com una tarota»¹⁷ i «tenir un nas de tarota»¹⁸ en el sentit de tenir un nas gros¹⁹.

Quant a les raons físiques, encara serà bo esmentar un darrer detall: en el terreny de la ceràmica tradicional catalana, el broc gros dels càntrics obrats a la Bisbal de l'Empordà (Catalunya) és anomenat significativament *tarot*²⁰.

Totes aquestes denominacions solen ser noms populars o no científics atorgats a instruments de música tant d'ús culte com d'ús popular.

II. Notícia d'instruments *tarota*. Definició formal. Ús i funció

Feliçment, de la xeremia popular anomenada tarota avui se'n conserven alguns exemplars a museus i algun altre ha estat descobert recentment. La conservació d'aquests instruments té una importància gran i el seu comentari i la seva detallada descripció seran punts de partida per a la definició de l'instrument *tarota*.

Cal dir que els cinc exemplars de què es té coneixement fins avui i de què es donarà notícia en aquest capítol no presenten una uniformitat formal absoluta. Les diferents tessitures, la transformació i evolució de l'instrument per raó de necessitats d'adaptació a noves demandes o vers una modernització, i les variants geogràfiques en són algunes causes. En aquest sentit, és sabut que les xeremies i bombardes constituïren durant el Renaixement una nombrosa i diversificada família d'instruments de tessitures distintes i timbres aguts i greus. En l'evolució esmentada abans des de la xeremia culta passant per la tarota popular fins a la tenora i tible actuals s'observa una cronologia de transformacions progressives. Altrament, és un fet estudiat per l'etnomusicologia que dins l'àmbit geogràfic d'ús d'un mateix instrument es poden donar solucions i models locals i particulars relativament diferents.

Cadascun dels cinc exemplars de tarota a presentar seran identificats mitjançant una referència amb un component numèric i un component

¹⁷ MAINAR, Josep, ALBERT, Lluís, *La sardana*, Barcelona, 1970, vol. II. *El fet musical*, p. 32.

¹⁸ AMADES, Joan, *Refranys musicals. Comparances*, Barcelona, 1983, p. 93.

¹⁹ ALCOVER, Antoni M., BORJA MOLL, Francesc de, *Diccionari català, valencià, balear*, Palma de Mallorca, 1962. Vegeu «Tarota». *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 1980. Vegeu «Tarota».

²⁰ ALCOVER, Antoni M., BORJA MOLL, Francesc de, *op. cit.*, Vegeu «tarot».

literari. En primer lloc, hi constarà el número d'ordre, i, en segon lloc, tres lletres corresponents a les tres inicials del nom del lloc de recol·lecció de l'instrument. S'hi donaran dades d'identificació, descripció morfològica, afinació i ús i funció acompanyats d'un pla (dibuix) i un document fotogràfic (figura).

Quant a l'ús i funció de les tarotes a presentar, d'algunes no se'n té cap informació concreta ni exacta. Això no obstant, en els casos incerts, el seu ús popular es pot deduir de dades referents al lloc de recol·lecció i lloc de localització, nom de fabricant i altres circumstàncies...

Tarota Ol.Pra

*Identificació*²¹

Nom local: Tarota.

Lloc de recol·lecció: Prats de Lluçanès (Osona, Catalunya).

Data de recol·lecció: abril 1947.

Col·lector: Ramon Violant i Simorra.

Lloc de conservació: Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars, Barcelona (Catalunya)²².

Nom de registre: Tarota.

Número d'inventari: 1072.

Nom de fabricant:—

Lloc de fabricació:—

Datació de l'ús: Segle XVIII — Principis segle XIX.

Estat de conservació: Regular. El pavelló de la campana està una mica clivellat i trencat.

Descripció morfològica

Tub sonor acabat en forma de campana de diàmetre ample i originàriament protegida per una anella metàl·lica actualment despresada.

Una sola peça.

Digitació: —forats de cantàbil: 8 forats superiors anteriors. De fet, els forats efectivament emprats per al cantàbil són en total 7, ja que el primer forat melòdic inferior apareix doblat i només se n'usa o l'un o l'altre segons si el sonador

²¹ VIOLANT I SIMORRA, Ramon, *El arte popular español*, Barcelona, 1953, p. 101.
VIOLANT I SIMORRA, Ramon, *Els pastors i la música*, Barcelona, 1953, pp. 48-49.

²² Haig d'agrair a Dolores Llopart i Marta Montmany, conservadores del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars, de Barcelona, les facilitats per a l'estudi de la tarota conservada al seu museu. També haig de fer constar el meu agraïment a Francesc Cabré i Josep Ignaci Barber per l'ajut en la mesura de l'instrument.

és esquerrer o dreter. El que no és usat, resta tapat (6+1 ó 1=7). No té forat posterior d'octavació.

—forats de sonoritat: 2 forats inferiors anteriors.
2 forats inferiors laterals.
1 forat inferior posterior.

Longitud total: 63 cm.

Secció cònica.

Sense claus.

Embocadura: no conserva inxa ni tudell ni suport de fusta.

Material de fabricació: fusta fosca (boix o cirer envellits?).

L'extrem superior del tub sonor està decorat amb unes aplicacions d'estany.

Afinació

Fa.

Ús i funció

Popular. D'ús pastorívol.

Pla (Dibuix 1)

Fotografia (Figura 1)

Tarota 02.Cel.

Identificació

Nom local:—

Lloc de recollecció: Celrà (Gironès, Catalunya).

Data de recollecció:—

Col·lector: Donació del mestre J. Baró i Güell.

Lloc de conservació: Museu d'Història de la Ciutat, Girona (Catalunya)²³.

Nom de registre: Xeremia o Gralla.

Número d'inventari:—

Nom del fabricant: Obrada per la casa Sàbat.

Lloc de fabricació:—

Datació de l'ús:—

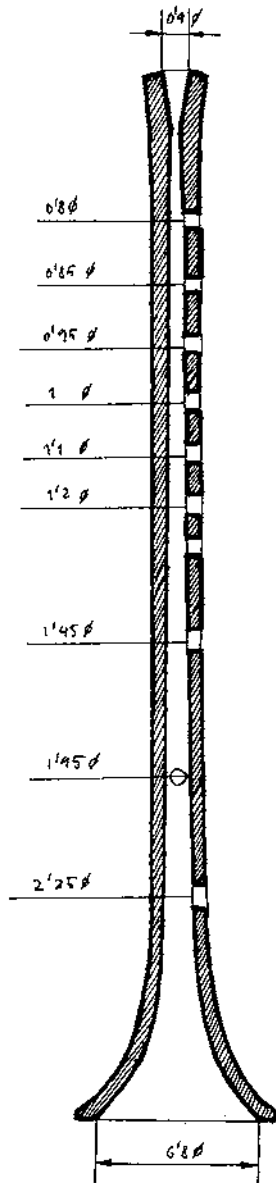
Estat de conservació: Bo.

Descripció morfològica

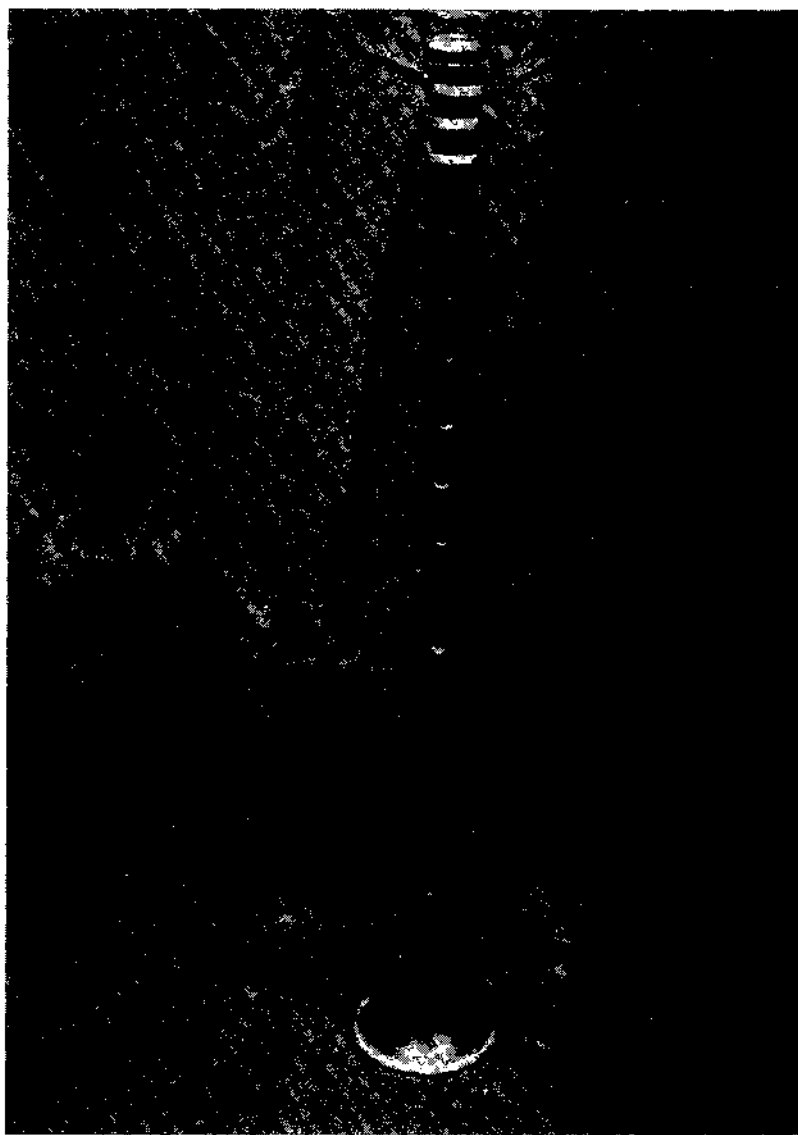
Tub sonor acabat en forma de campana de diàmetre ample.

Una sola peça.

²³ Haig d'agrair al Sr. Pere Freixes, Director del Museu d'Història de la Ciutat, de Girona, les facilitats per a l'estudi de les tarotes i altres instruments conservats al seu museu. També a Miquel Mir.



COSES en cm.



• *Figura 1. Tarota 01.Pra.*

Digitació: —forats de cantàbil: 7 forats superiors anteriors.
 No té forat posterior d'octavació.
 —forats de sonoritat: 2 forats inferiors anteriors.
 2 forats inferiors laterals.

Longitud total: 59,7 cm.

Secció cònica.

Sense claus.

Embocadura: Tudell metàl·lic fixat a un suport de fusta. No conserva inxa.

Material de fabricació: fusta clara.

Té un cercol metàl·lic d'ornamentació a la part mitja inferior del tub sonor.

Afinació

Fa

Ús i funcions

Desconeguts

Pla (Dibuix 2)

Fotografia (Figura 2)

Tarota 03.Bor.

*Identificació*²⁴

Nom local:—

Lloc de recol·lecció: Bordils (Gironès, Catalunya).

Data de recol·lecció:—

Col·lector: Lluís Albert. Donació de Pere Climent Ferrant.

Lloc de conservació: Museu d'Història de la Ciutat, Girona (Catalunya).

Nom de registre: Xeremia o Gralla.

Número d'inventari:—

Nom del fabricant:—

Lloc de fabricació:—

Datació de l'ús: Darrerria del segle XVIII. Havia pertangut a un músic de Bordils que fou guerriller a la guerra dels francesos (1793-1795).

Estat de conservació: Bo.

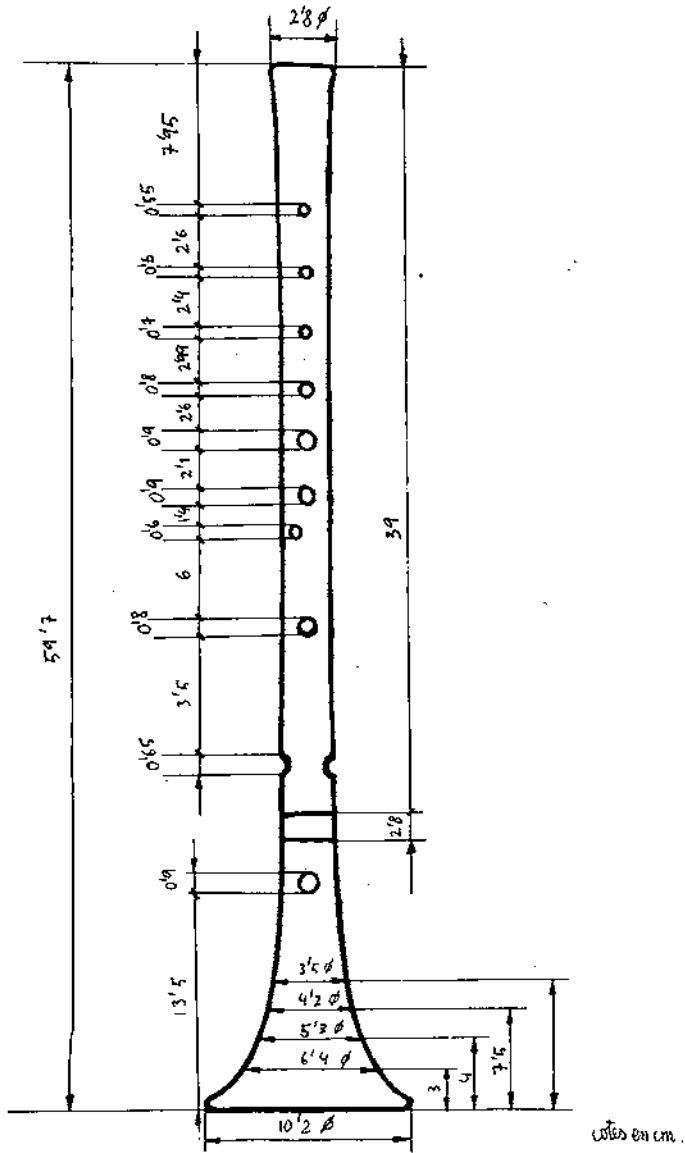
Descripció morfològica

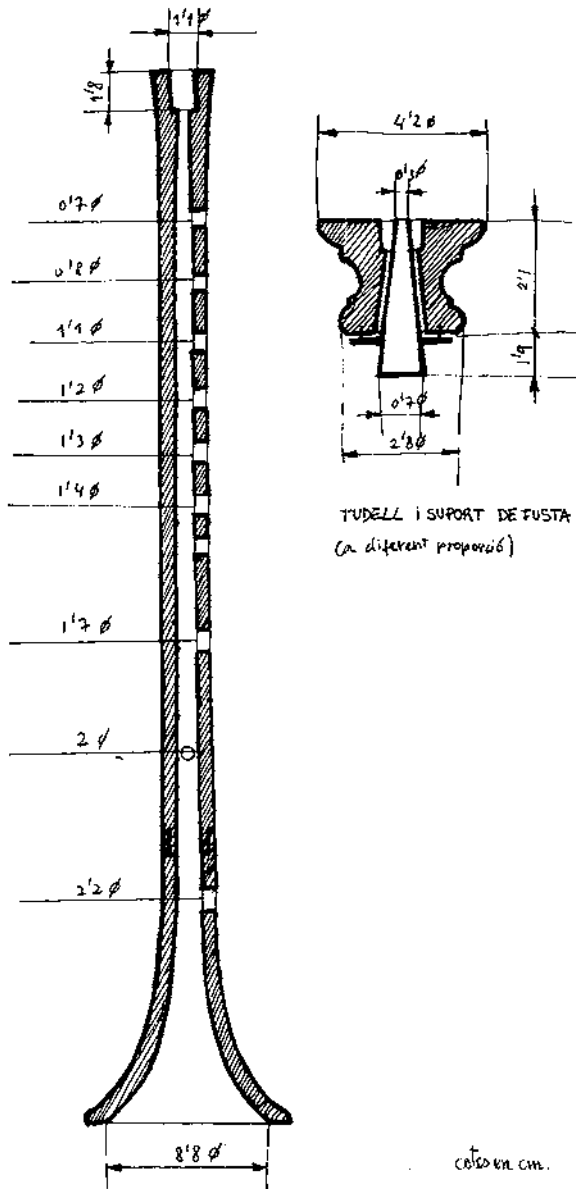
Tub sonor acabat en forma de campana de diàmetre ample.

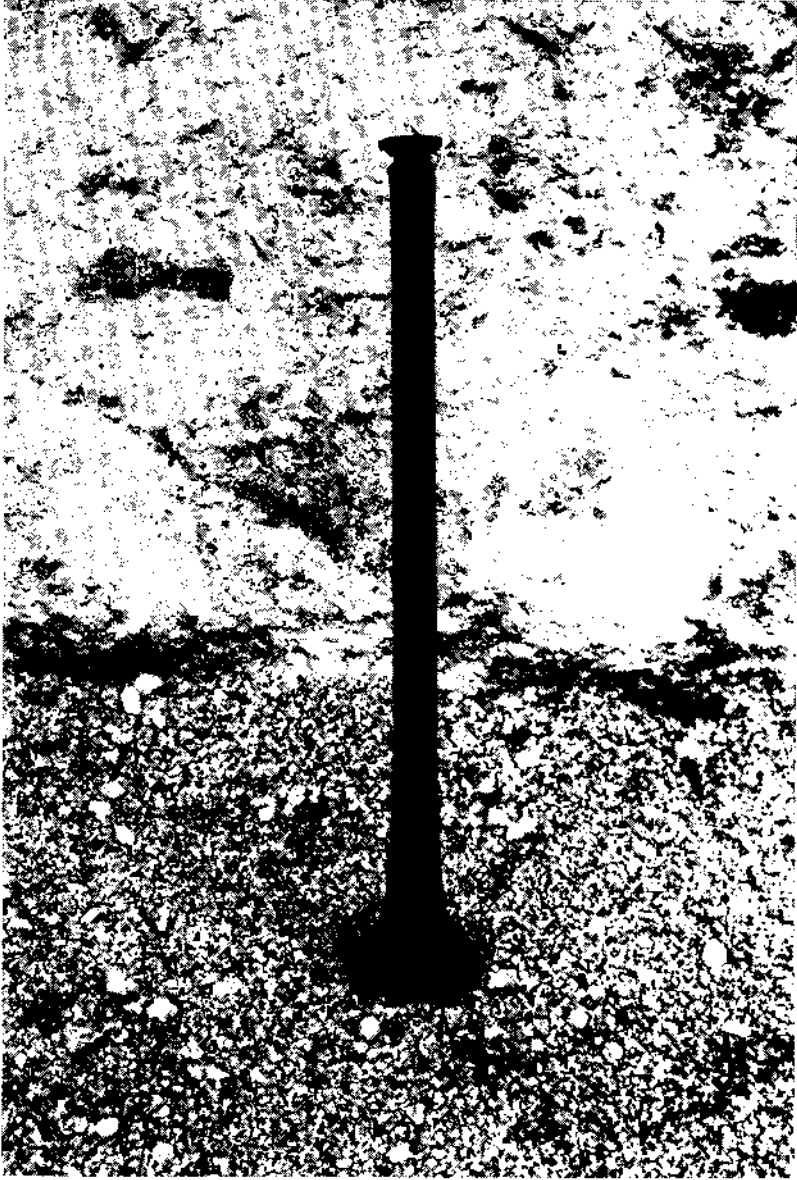
Una sola peça.

²⁴ MAINAR, Josep, ALBERT, Lluís..., *op. cit.*, p. 32. Vol. II.

• Dibuix 2. Tarota 02.Cel.







• *Figura 2. Tarota 02.Cel.*

Digitació: —forats de cantàbil: 7 forats superiors anteriors. No té forat posterior d'octavació.

—forats de sonoritat: 2 forats inferiors anteriors.
2 forats inferiors laterals.

Longitud total: 63 cm.

Secció cònica.

Sense claus.

Embocadura: Tudell metàl·lic fixat a un suport de fusta. No conserva inxa.

Material de fabricació: fusta fosca.

Afinació

Fa.

Ús i funció

Desconeguts.

Pla (Dibuix 3)

Fotografia (Figura 3)

Tarota 04.Pin.

Identificació

Nom local:—

Lloc de recollecció: Pinyana (Pallars Jussà, Catalunya).

Data de recollecció: 1983.

Col·lector: Albert Roig²⁵.

Lloc de conservació: Centre de Documentació d'Art Medieval, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Catalunya).

Nom de registre:—

Número d'inventari:—

Nom del fabricant:—

Lloc de fabricació:—

Datació de l'ús:—

Estat de conservació: Dolent. L'instrument fou trobat fragmentat en dos trossos, els quals foren tornats a ajuntar degudament. La fusta està molt corcada.

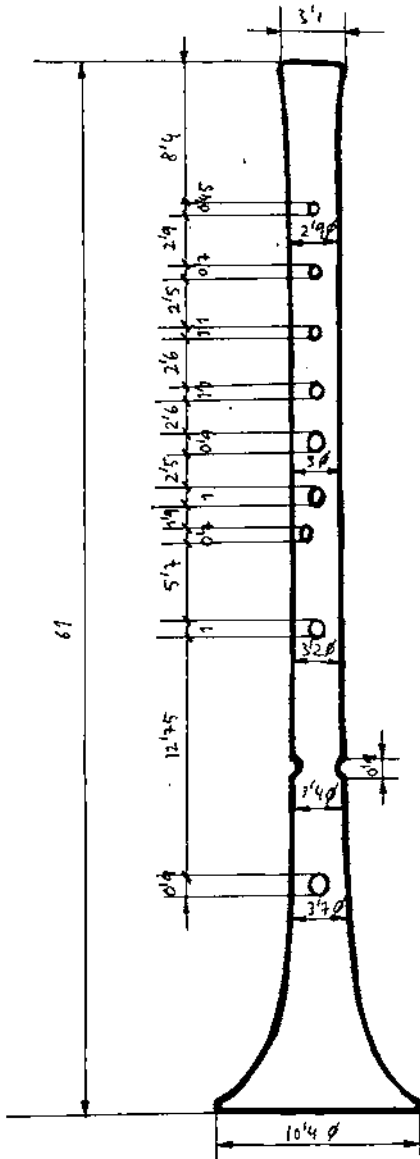
Descripció morfològica

Tub sonor acabat en forma de campana de diàmetre ample. Té una mena de fontanel·la simulada a la meitat inferior marcada amb unes petites i superficials perforacions.

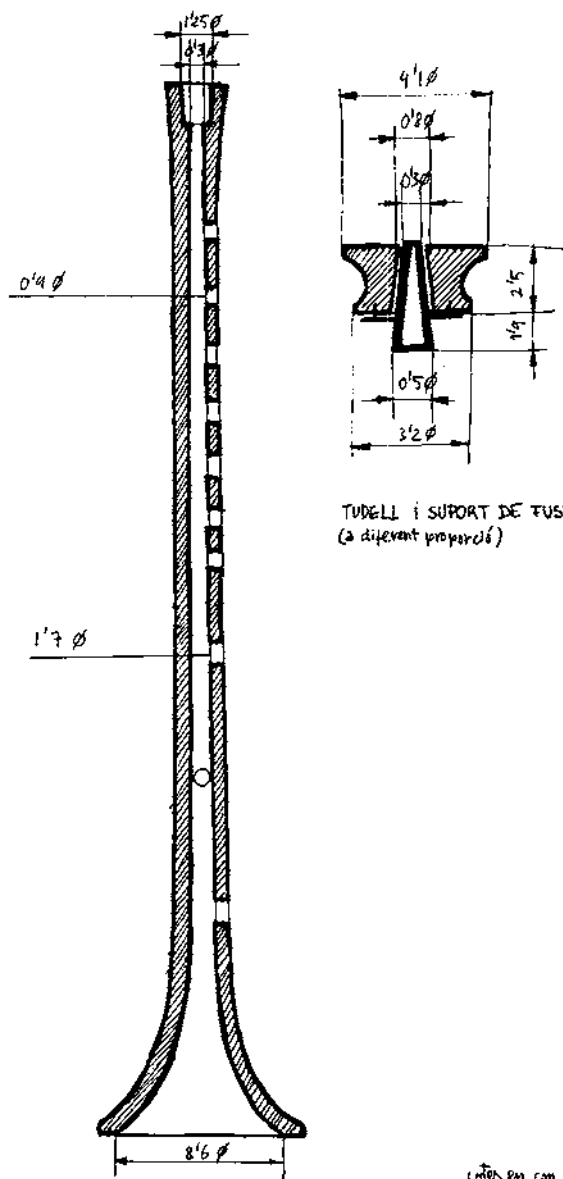
Una sola peça.

²⁵ Haig d'agrair la notícia de la recent troballa d'aquesta tarota a Albert Roig.

• *Dibuix 3. Tarota 03.Bor.*

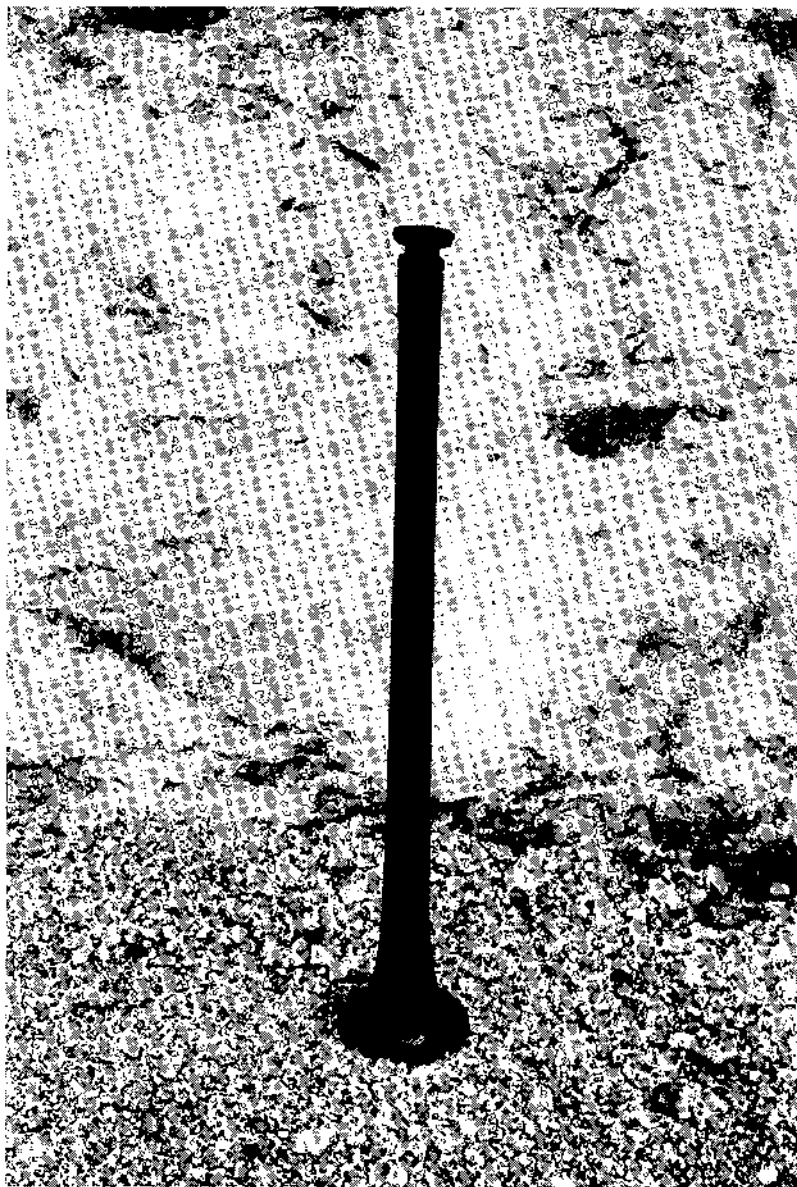


cotus en cm.



TUDELL I SUPORT DE FUSTA.
(a diferent proporció)

LES EN CM.



• *Figura 3. Tarota 03.Bor.*

Digitació: —forats de cantàbil: 6 forats superiors anteriors. Aquests forats són fets en biaix: el primer superior, amunt ↑; el segon, avall ↓; el tercer, avall ↓; el quart, amunt ↑; el cinquè, avall ↓ i el sisè inferior, avall ↓. Sense forat posterior d'octavació.

—forats de sonoritat: 1 forat inferior anterior. 1 forat inferior posterior.

Longitud total: 71,5 cm.

Secció cònica.

Sense claus.

Embocadura: no conserva inxa ni tudell ni suport de fusta.

Material de fabricació: fusta fosca de baixa qualitat.

Hi ha dos senyals fets al foc, l'un damunt i l'altre sota la fontanel·la simulada. Són marques circulars que semblen talment signes solars.

Afinació

Desconeguda.

Ús i funció

Desconeguts.

Pla (Dibuix 4)

Fotografia (Figura 4)

Tarota 05.Per.

Identificació

Nom local:—

Lloc de recollecció: Perpinyà (Roselló, Catalunya Nord).

Data de recollecció: 1963.

Col·lector: Josep Deloncle.

Lloc de conservació: Museu d'Arts i Tradicions Populars. El Castellet, Casa Pairal, Perpinyà (Catalunya)²⁶.

Nom de registre: Tenor.

Número d'inventari: 83.17.1

Nom del fabricant: Antoni Toron («Touron»).

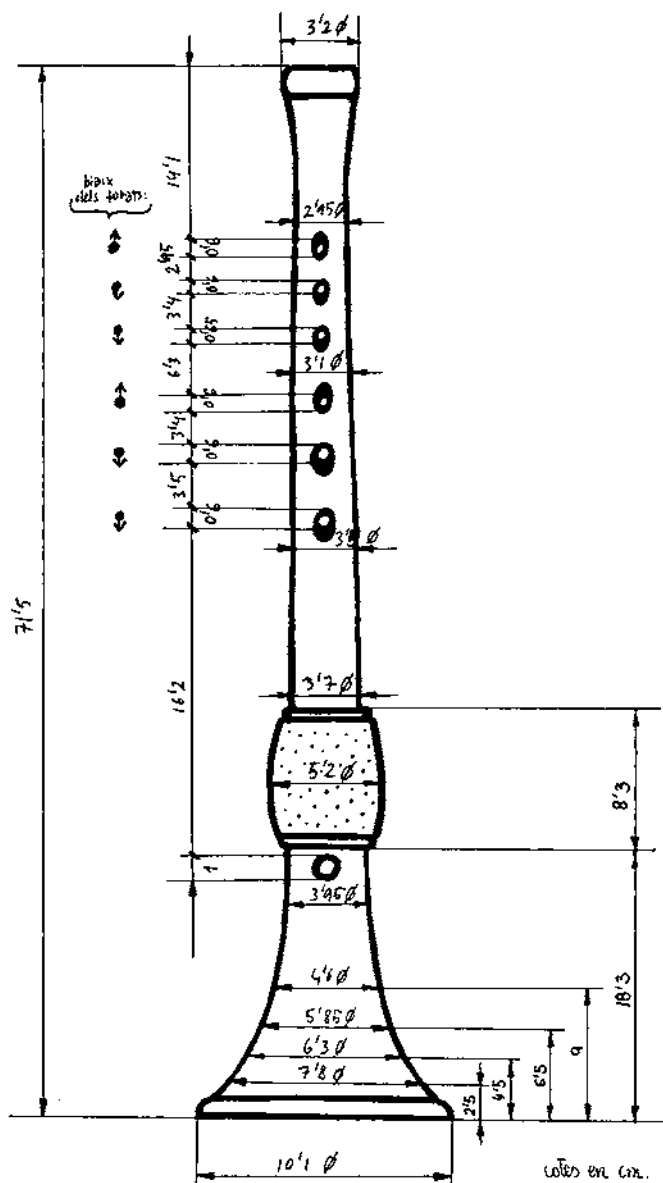
Lloc de fabricació: Perpinyà («À Perpignan»).

Datació de l'ús:—

Estat de conservació: Regular. Té algun fragment del tub sonor esquerdat.

²⁶ Agraïixo la informació sobre aquesta tarota per part del Sr. Josep Deloncle, Director del Museu d'Arts i Tradicions Populars. El Castellet. Casa Pairal. Perpinyà.

• Dibuix 4. Tarota 04.Pin.





• *Figura 4. Tarota 04.Pin.*

*Descripció morfològica*²⁷

Tub sonor en forma de campana de diàmetre ample.

4 peces o segments de tub sonor.

Digitació: —forats de cantàbil: 8 forats superiors anteriors. Tal com succeix a la tarota *01.Pra.*, són 7 en realitat els forats de cantàbil per les mateixes raons de l'altra tarota esmentada. (Vegeu allò dit a *01. Pra.*) Sense forat posterior d'octavació.
—forats de sonoritat: 2 forats inferiors anteriors. 2 forats inferiors laterals. 1 forat inferior posterior.

Longitud total: 63,5 cm.

Secció cònica.

Sense claus.

Embocadura: No conserva inxa ni tudell ni suport de fusta.

Material de fabricació: fusta clara (boix?) i 4 anelles de banya —totes més o menys malmeses— als extrems de cada segment de tub.

Cada segment de tub sonor duu la marca del fabricant que consisteix en el nom del fabricant «TOURON» rodejat pels quatre cantons per quatre senyals circulars. A la marca del segment corresponent a la campana també s'hi pot llegir «À PERPIGNAN».

Afinació

Fa.

Ús i funció

Desconeguts.

Pla (Dibuix 5)

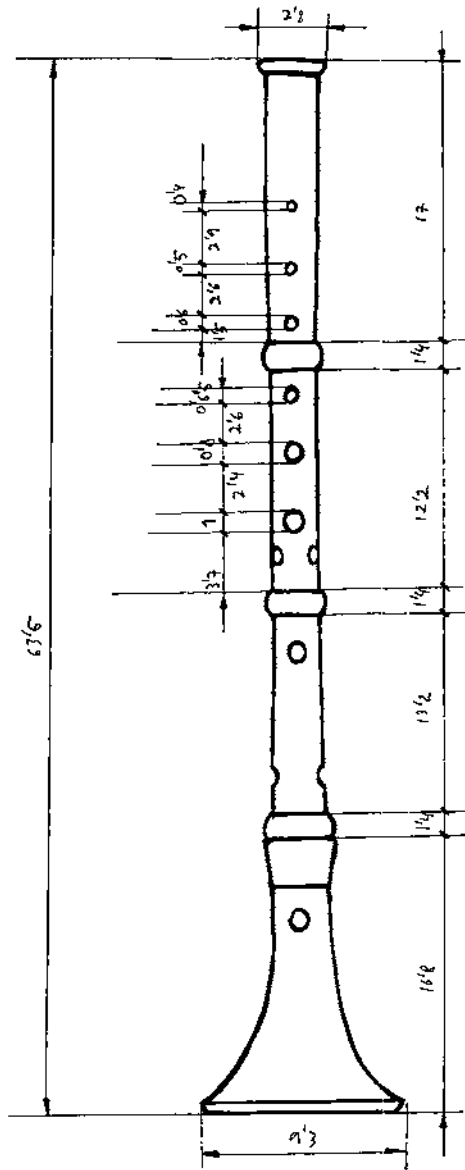
Fotografia (Figura 5)

Totes aquestes dades sobre els instruments dels quals s'acaba de donar notícia, demanen una lectura morfològica necessària per tal d'extreure una definició formal sobre l'instrument.

Referent al tub sonor, de fusta, en tots els instruments és de secció cònica i en tots hi ha una tendència comuna a presentar un pavelló final en forma de campana de diàmetre relativament ample. També tots, llevat només de la tarota *05.Per.*, són fets d'una sola peça. Les longituds dels diversos instruments són relativament iguals en els casos *01.Pra.*, *02.Cel.*, *03.Bor.* i *05.Per.*, ja que la longitud mitjana entre ells és 62 cm. i entre les mesures extremes només hi ha una petita diferència de 3,8 cm. En canvi, la tarota *04.Pin.* ja s'allunya d'aquí ja que té una longitud total de 71,5 cm. Aquestes dues mesures diferents responen, com ja es demostrarà

²⁷ Vull agrair l'ajut i la col·laboració de Maties Mazarico per a l'obtenció de les dades de la descripció morfològica referent a aquesta tarota.

• *Dibuix 3. Tarota 05.Per.*



mesures en cm.



• *Figura 5. Tarota 05.Per.*

amb més dades i més endavant, a dues tessitures distintes. El contrast de mesura afectarà l'afinació.

Quant a l'embocadura, la presència del tudell i del suport de fusta a *02.Cel.* i *03.Bor.* fa pensar que aquests eren elements comuns a tots els exemplars. La pèrdua de l'inxa no és obstacle per a creure i afirmar que amb tota seguretat hom hi col·locava una canya de llengüeta doble. Hi ha raons de tipus constitutiu dels instruments que ho exigeixen: tots aquests instruments són aeròfons del tipus oboè, aquest tipus es defineix pel binomi secció cònica i llengüeta doble. Tanmateix, són incògnites difícils d'esbrinar les dimensions i la construcció de les canyes utilitzades.

Pel que fa a la digitació, tots estan mancats de forat posterior d'octavació. Les tarotes *01.Pra.* i *05.Per.* ofereixen la possibilitat de sonar l'instrument per l'esquerra o per la dreta ja que el primer forat inferior del cantàbil apareix doblat. Aquesta constant $6+1=7$ forats de cantàbil es dona a tots els instruments excepte a *04.Pin.* on només n'hi ha 6. En el cas d'aquesta tarota, hi ha un altre fet diferencial important com és la fontanel·la simulada que, si fos real, amagaria i protegiria la/les clau/s del/s forat/s corresponent/s. Cap instrument, doncs, no té claus.

En síntesi, la diversitat de mesura i digitació, i la unicitat o segmentació del tub sonor són característiques diferencials que es justificaran per causes diverses: respectivament, tessitura o afinació i evolució. D'altra banda, els trets formals comuns defineixen l'instrument tarota com un aeròfon del tipus oboè amb un tub de fusta de secció cònica, amb pavelló final en forma de campana ampla i una embocadura de doble llengüeta, tudell metàl·lic i suport de fusta, a més de manca de forat posterior d'octavació. Tanmateix, la manca de claus com a característica comuna i definitiva cal matisar-la, ja que aquesta apareixerà més endavant com un tret variable condicionat per la tessitura i l'evolució de l'instrument.

Altrament, cal fer tota una sèrie de consideracions d'ordre contextual d'ús i funció. Pel que fa a la tarota *01.Pra.* ja s'ha esmentat que es té informació concreta sobre el seu ús popular per part de pastors. Quant a les tarotes *02.Cel.* i *03.Bor.*, conservades al Museu d'Història de la Ciutat (Girona), tenint en compte que la primera procedeix de Celrà i la segona fou trobada a Bordils, cal recordar que l'historiador gironí Julián de Chía diu que durant el segle XIX foren contractats per l'Ajuntament de Girona la *cobla de Bordils* i els *músics de Celrà*. Aquestes dues cobles de ministrers feien tota mena de funcions públiques i és molt possible que en les populars *balles* o ballades de plaça utilitzessin les dues tarotes conservades a aquest museu²⁸. També és desconegut l'ús precís de la tarota *04.Pin.* Això no obstant, cal

²⁸ CHÍA, Julián de, *La música en Gerona*, Gerona 1886, p. 77.

assenyalar que aquesta tarota fou trobada a una important casa del poble, el qual s'anà despoblant fins a quedar completament deshabitat vers els anys seixanta d'aquest segle. A la mateixa casa s'hi trobaren també altres instruments de música culta i popular: 1 harmòni, 2 guitarres, 1 violí, 1 acordió diatònic i 1 llaüt. I en el cas de la tarota *Os.Per.*, el nom del seu fabricant pot aportar indicis sobre el seu ús. El català Antoni Toron (Cameles 1816-Perpinyà 1888), un cop instal·lat a Perpinyà, esdevingué fabricant d'instruments de música tradicional catalana per a cobla²⁹. La seva vida coincideix plenament amb l'època en què s'estava experimentant la transformació de l'antiga cobla de tres quartans vers la moderna cobla de sardanes. Per aquest motiu hom troba marcats amb el cognom TORON instruments corresponents a les modernes cobles —tenora i tible— i a les antigues cobles —cornamusa, tarota o prima...—³⁰. És per això que hom pot assegurar que la tarota *Os.Per.* és una tarota o *prima* usada a les antigues cobles de danses populars catalanes.

L'ús popular de totes aquestes tarotes és un fet segur i fàcilment demostrable.

III. Forma. Origen, pervivència i evolució

Hom ha definit la tarota com una xeremia d'ús popular a Catalunya. Amb això s'ha volgut dir, doncs, que la tarota és la pervivència dins la música tradicional i popular, a Catalunya, de la xeremia usada a la música culta occidental fins al segle XVII. A Europa, les xeremies emprades a l'època medieval van seguir usant-se en el Renaixement, durant els segles XVI i XVII dins les cobles de ministrers al servei de les cases reials i nobles i també a esglésies i corporacions municipals. És prou coneguda la distinció feta a aquesta època entre música baixa i música alta —no referida a l'ús social sinó a la intensitat de so—, segons la qual els instruments de so suau i apagat com les flutes, violes, llaüts i arpes eren considerats instruments de música baixa, i, en canvi, els instruments de so fort i brillant com les xeremies i també les bombardes, cornamuses, trompetes i atabals eren classificats com a instruments de música alta³¹.

Avui es conserven documents musicals que parlen de l'ús de la xeremia a la Corona Catalano-aragonesa des del segle XIII. Sovint eren

²⁹ DELPONT, J., «Un musich: En Toron», *Veu del Canigó*, 10 maig 1914. p. 153.

³⁰ MACAYA, Albert, FERRÉ, Biel, «El sac de gemecs: consideracions i propostes», *Fulls de Treball de Carrutxa*, Reus, hivern, 1983, núm. 15-16, p. 25. PÉPRATX-SAISSET, Henry, *La sardane*, Perpignan-La bau, 1956 p. 53-55.

³¹ LAMAÑA, J.M., *op. cit.*, p. 22.

ministrers vinguts d'arreu d'Europa els qui tocaven aquest instrument que és citat de diverses maneres: *xelemia*, *xalamia*, *xaramiya*, *xirimia*, *xeremia*...³². Posteriorment, el fons documental referit a qüestions musicals de la Corona Catalano-aragonesa esdevé extraordinàriament voluminós i important durant l'època que va des del segle XIV fins a mitjan segle XV; època en què, un cop finit el període de l'expansió menada inicialment pel rei Jaume I el Conqueridor (1228-1276) vers la conquesta de l'actual territori nacional dels Països Catalans (Catalunya, País Valencià i Illes Balears) i vers l'expansió mediterrània, es viu una etapa en què la cort reial desenvolupa una gran activitat cultural en tots els aspectes.

Els reis catalans foren sensibles a l'art musical i dels que potser desenvoluparen una activitat musical més intensa durant el seu regnat, i dins la seva cort cal destacar cronològicament Pere IV el Cerimoniós (1336-1387) i Joan I l'Àimador de la Gentilesa (1387-1410). Quant al primer, es compta amb un important volum de documentació sobre els nombrosos joglars i ministrers al seu servei. Hi predomina la corresponent als ministrers de cornamusa, instrument preferit pel rei, i altres instruments alts com la xeremia i la bombardà³³. Nogensmenys, el rei Joan I sobresurt per damunt de tots. Ja en la seva infantesa i joventut, lliure encara de les responsabilitats reials, la seva sensibilitat vers la música és palesa. Tant en aquesta època com després d'ésser coronat, és impressionant la quantitat de missives trameses des dels més diversos punts de la geografia catalana per tal de demanar la vinguda des d'arreu d'Europa de ministrers per al seu plaer i divertiment musicals:

[Joan I desitja escoltar com toquen dos ministrers del comte de Foix.
10 Novembre 1392]

Comtessa cara filla. Pregam vos que digats e preguets de part nostra vostre car fill lo Comte de Foix, marit vostre, que ns trameta de continent Johan de Beses ab la *gran xalamia* Bernardo lo Palat, ministrers seus, ab la gran cornamusa e ab lo bordó, car gran desig havem e plaer hauriem que ls hoysem cornar. Lo Sant Sprit sia vostra guarda. Dada en Tortosa sots nostre segell a X de novembre de l'any MCCCXCII. *Rex Johannes. Dirigitur Comtisse Fuxen*³⁴.

Inicialment, als seus documents destaquen els ministrers de cornamusa, tot seguint la tradició de la casa reial, però més endavant la

³² ANGLES, Higiní, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935.

³³ GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª Carmen, *La música en la casa real catalano-aragonesa. 1336-1442*, Barcelona, 1979, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 168.

xeremia sembla guanyar la preferència del monarca i, en general, hi predominen els ministrers d'instruments alts³⁵.

Dins els instruments alts de doble llengüeta i secció cònica de l'època, les xeremies i les bombardes formaven part, de fet, d'una única però nombrosa i variada família, ja que els instruments de tessitura més aguda i menor llargària eren anomenats xeremies, i els més greus i més grans eren coneguts com a bombardes. De fet, en un sentit estricte, hom anomenava xeremia a l'instrument més agut o discant de la família³⁶, o bé hom parlava de *xelamia petita* en el sentit de xeremia i *xelamia gran* en el sentit de bombardarda³⁷. En realitat, les xeremies o instruments aguts havien arribat antigament de l'Orient, però les bombardes ja eren una creació europea evolucionada i relativament recent³⁸ —devers el segle XIV³⁹. Aquesta diferenciació terminològica ja és emprada per l'alemany Michael Praetorius⁴⁰ quan parla de *Schalmey* i *Pommer*. Segons Praetorius, les diverses tessitures, mesures i notes inicials eren:

<i>Schalmey</i> :	Xeremia petita discant	52 cm.	si'
	Xeremia discant	60 cm.	re'
<i>Pommer</i> :	Bombarda alta petita	75 cm.	sol
	Bombarda alta gran	80 cm.	do
	Bombarda tenor o basset	130 cm.	sol
	Baix	187 cm.	do
	Contra baix	250 cm.	fa ₁

Altrament, també foren emprats per a la mateixa diferenciació els mots en francès *hautbois* —fusta alta— per a denominar els instruments aguts, i *grassbois* —fusta baixa— per als greus. El francès Marin Mersenne⁴¹ en parla així i estableix tres graus diferents:

Hautbois

Hautbois Dessus alt

Hautbois Basset baix

Praetorius parla d'instruments de tub cònic d'una sola peça —llevat

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁶ PEÑA, J., ANGLÈS, H., *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, 1954. V. Chirimía.

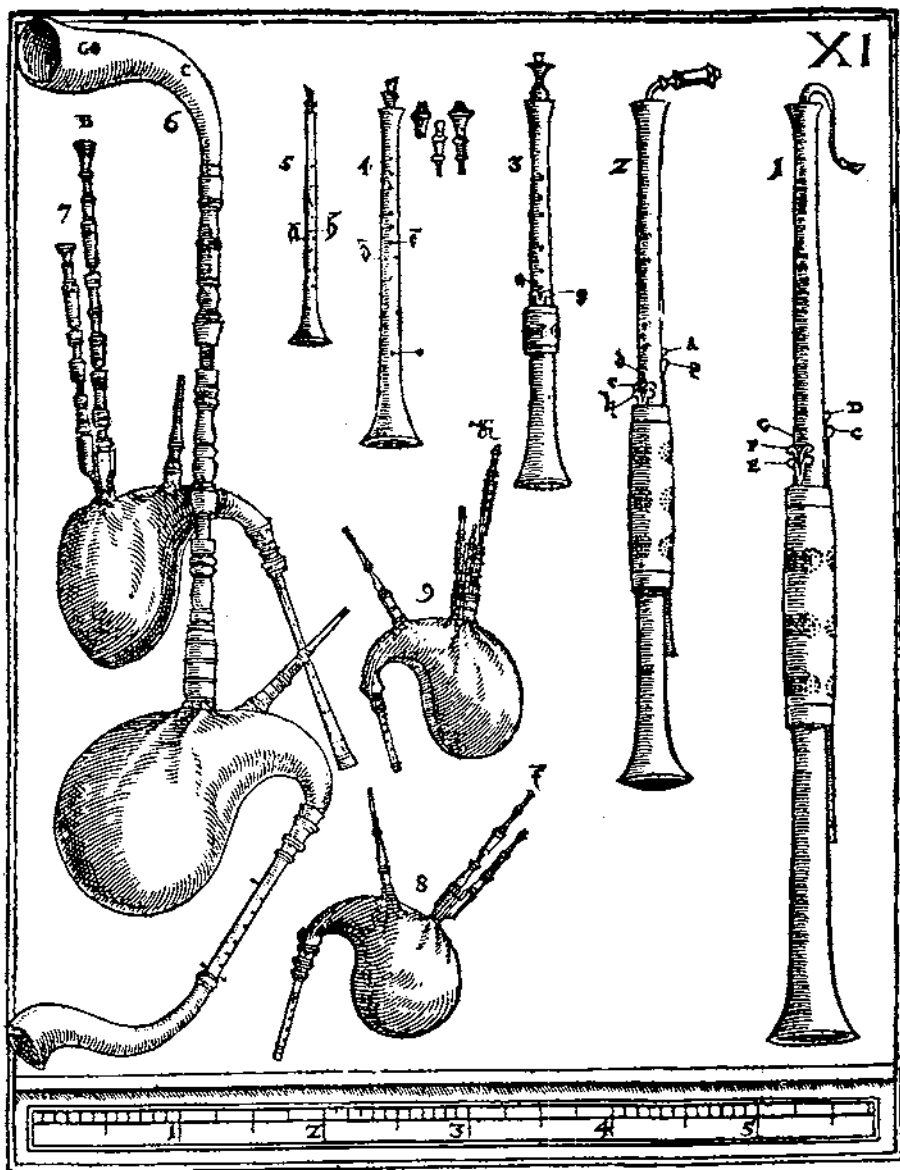
³⁷ LAMAÑA, J. M.ª, «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona», *Anuario Musical*, XXIV, Barcelona, 1969, p. 86.

³⁸ PEÑA, J., ANGLÈS, H., *op. cit.* V. Bombarda.

³⁹ SADIE, Stanley, *They New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980 (1878-1900) V. Shawm.

⁴⁰ PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum*, Bärenreiter, 1968 (1619) p. 36.

⁴¹ MERSENNE, Marin, *op. cit.*, pp. 295-297.



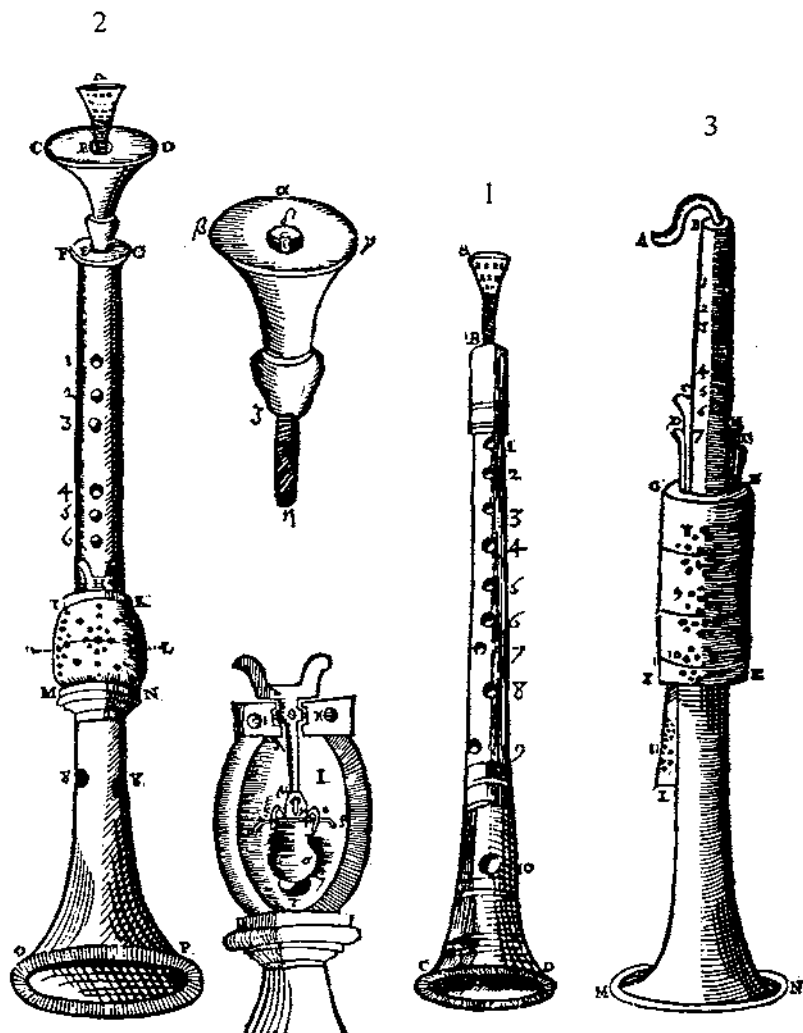
- *M. Praetorius, Syntagma Musicum. 1619. 1/ Xeremia petita discant. 2/ Xeremia discant. 3/ Bombarda alta petita. 4/ Bombarda alta gran. 5/ Bombarda tenor o basset. 6/ Baix. 7/ Contrabaix.*

del més greu— acabat en un pavelló final en forma de campana ampla. L'embocadura consistia en una canya de doble llengüeta fixada, en el cas de les xeremies, a un tudell metàl·lic i un suport de fusta, i, en el cas de les bombardes, només a un tudell metàl·lic. Un tret comú a tots els instruments era l'absència de forat posterior d'octavació. Tanmateix, la llargària, l'afinació i el nombre de forats, i l'absència o presència de claus eren factors de diferenciació. Les xeremies eren sense claus i posseïen 7 forats de cantàbil, i les bombardes tenien 6 forats i, a més, d'1 a 4 claus degudament protegides mitjançant una peça cilíndrica foradada de fusta.

Mersenne parla d'un tipus d'oboè popular anomenat *hautbois de Poitou*, i d'un altre tipus d'oboè culte anomenat simplement *hautbois*. Quant a aquest segon tipus, diu que es tracta d'instruments de tub cònic d'una sola peça acabat en un pavelló en forma de campana ampla. L'embocadura consisteix en una inxa doble (*anche double*) col·locada en un tudell metàl·lic (*cuiret*) i sostinguda per un suport de fusta (*pirouette*). El nombre de forats, la llargària, l'afinació i l'absència o presència de claus també són trets de diferenciació entre els instruments aguts i greus.

A partir d'aquí ja es pot plantejar la comparació entre els instruments descrits per Praetorius i Mersenne i les tarotes. Així doncs, caldrà verificar la definició formulada en el sentit que la tarota és una xeremia tot i que d'ús popular. Doncs bé, cal constatar que les tarotes 01. *Pra.*, 02. *Cel.* i 03. *Bor.* presenten les mateixes característiques de tessitura, morfològiques i d'afinació que la xeremia discant de Praetorius i que l'*hautbois* més agut de Mersenne. En canvi, la tarota 04. *Pin.* és un model diferent que, en realitat, sembla una imitació popular de la bombardeta alta petita de Praetorius i de l'*hautbois* alt de Mersenne. Se n'allunya i no arriba a tenir la forma idèntica pel fet que la fontanel·la és simulada i perquè li manca la clau que per raó de la seva tessitura li correspondria i li permetria d'ampliar la seva extensió un interval de segona més inferior —tot i el desconeixement de la seva afinació real. El seu possible origen i ús populars poden justificar aquestes característiques particulars i molt interessants des del punt de vista de l'organologia musical popular. Aquestes quatre primeres tarotes comparades ara responen essencialment a un tipus de xeremia antiga de l'Edat Mitjana i Renaixement. Això també es pot veure tot comparant-les, per exemple, amb les xeremies trobades recentment a la catedral de Salamanca (Castella-Lleó)⁴² i les descrites en diversos treballs d'Antho-

⁴² PÉREZ ARROYO, Rafael, «Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: cromornos y bombardas», *Revista de Musicología*, vol. VI, 1983, núm. 1-2, Madrid, 1983.



- M. Mersenne, Harmonie Universelle. 1639. 1/ Hautbois. 2/ Hautbois Dessus. 3/ Hautbois Basset.

ny Baines⁴³. Hi ha encara algun altre detall que emparenta directament aquestes tarotes amb les xeremies i bombardes. En el cas de la tarota *01.Pra.* hom constata que l'anella metàl·lica que originàriament protegia el final del pavelló del tub sonor, també es troba a xeremies cultes conservades a diversos museus⁴⁴. I en el cas de la tarota *04.Pin.*, cal notar que els forats en biaix són característics de les bombardes cultes més greus⁴⁵.

El cas de la tarota *05.Per.*, amb certs trets morfològics divergents, té una explicació en la història de la xeremia discant o tible i en l'evolució de la tarota tible. L'important paper que els instruments alts de vent tingueren durant el segle XIV va començar a minvar a partir del segle XV. Amb l'arribada del Renaixement i l'adquisició d'una incipient consciència instrumental⁴⁶, el predomini anterior dels instruments de vent decau, i durant els segles XVI i XVII els instruments de corda experimenten un important auge pel que fa a la seva pràctica i ús. En aquesta època apareix una nova sensibilitat musical i un nou estil expressiu que s'allunya dels ara ja considerats feixucs i durs sons i colors del passat medieval, i hom s'esmerça a assolir un nou so suau i monocolor, el de la corda. Amb tot, l'ús de les xeremies i altres instruments alts de vent no desapareix d'entrada, però es palesa un progressiu bandejament i, posteriorment, una readmissió després de llur adequació al nou moment. Es tracta d'un doble procés que provocarà ja en el barroc la substitució de les antigues xeremies i bombardes i l'aparició dels nous oboès en una posició ja menys important, ja que el nucli bàsic de la nova orquestra serà la corda i el vent només intervindrà d'una manera secundària. Les modificacions que presenta l'oboè són la fragmentació del tub sonor en dues o més peces, l'empetitiment de l'inxa i la perforació més estreta que tendeix a aconseguir un so molt més suau⁴⁷. L'oboè no és, doncs, sinó un nou instrument creat a partir de la xeremia tible⁴⁸, i assolirà un grau òptim de perfeccionament quan el constructor Frédéric Triébert (1813-1878) li adapta el sistema Boehm de claus ja al segle XIX⁴⁹.

Tot aquest procés dibuixat es dona també als Països Catalans amb la variant, però, que la xeremia substituïda a la música culta subsisteix i

⁴³ BAINES, Anthony, *European and American Musical...*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ BAINES, Anthony, «James Talbot's Manuscript. I. Wind Instruments *The Galpin Society Journal*, I, London, 1948.

⁴⁶ BONASTRE, Francesc, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, 1977, pp. 35-37.

⁴⁷ SACHS, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, 1948, p. 364.

⁴⁸ PEÑA, J., ANGLÈS, H., *op. cit.* V. Oboe.

⁴⁹ JOPPING, Gunther, LAUSANNE, Payot, *Hautbois et Basson*, Paris, 1981, p. 64.

evoluciona dins la música popular a Catalunya. Un cop extingida la dinastia catalana arrel del Compromís de Casp (1412), la dinastia castellana dels Trastàmara governa a la Corona Catalano-aragonesa. Alfons V el Magnànim (1396-1458) fou ja un rei plenament renaixentista. Durant i a partir del seu regnat, la preponderància dels instruments baixos enfront dels alts és palesa⁵⁰. A partir d'aquest moment s'endeguen dos processos d'evolució divergents però relativament simultanis i en el mateix sentit de perfeccionament i modernització de les antigues xeremies. D'una banda, hi ha el camí fet per l'oboè en la música culta⁵¹, i, d'altra banda, el camí de la tarota a la música popular. La xeremia, substituïda per l'oboè dins la música culta a finals de segle XVII, manté la seva vigència i ús dins la música popular a Catalunya. Les tarotes *01.Pra.* i la *03.Bor.*, l'ús de les quals està datat durant el segle XVIII i principis del segle XIX, són les primeres notícies d'aquest fet. La datació de la tarota *02.Cel.* —i també tot i que amb certes reserves la *04.Pin.* —correspondria possiblement a la mateixa època. De començos del segle XIX és un tiple mostrat per Anthony Baines del qual diu que es tracta d'un model idèntic que la xeremia tible descrita per Praetorius d'una sola peça, sense claus i amb el mateix tipus d'embocadura, però de llargària menor que les xeremies tibles dels segles XVI i XVII⁵². Vet aquí un primer pas de l'evolució des de la xeremia culta, passant per la tarota popular, fins al modern tible. A més de la menor llargària, la fragmentació del tub sonor en diverses peces és un segon pas d'aquesta evolució, el qual tret hom ja pot observar a la tarota *05.Per.* Aquesta té el tub sonor segmentat en 4 parts i per la seva llargària i la quantitat i disposició dels forats s'endevina clarament que també es tracta d'una altra xeremia tible evolucionada. El següent pas en aquesta evolució dirigida vers el progressiu perfeccionament de l'instrument serà la incorporació de claus per augmentar la tessitura pel que fa a les notes greus i per facilitar l'execució de les notes alterades i agudes. En aquest punt, les aportacions del fabricant d'instruments tradicionals catalans de cobla Antoni Toron tenen una importància decisiva durant el segle XIX. A més del perfeccionament de les claus tant en el tible com en la tenora, substitueix el pavelló de fusta de la tenora per un pavelló metàl·lic amb la qual transformació enriqueix el

⁵⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a Carmen, *op. cit.*, pp. 44-47.

ANGLÈS, H., *La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el Reinado de Alfonso V el Magnánimo*, Madrid, 1961.

⁵¹ CARRERAS, Josep Rafael, «Els germans Pla, oboïstes de la XVIII centúria», *Revista Musical Catalana*, núm. 76-77, abril-maig 1910, Barcelona.

⁵² BAINES, Anthony, «Shawms of the Sardana coblas»...

timbre de l'instrument en el registre inferior i canvia el so de l'instrument en esdevenir més viu i brillant⁵³.

En tota aquesta evolució cal notar el canvi de denominació esdevingut des del nom *tarota* —o també *prima*, al Rosselló⁵⁴— quan l'instrument és encara proper temporalment i morfològicament a la xeremia culta fins a les actuals denominacions *tible* i *tenora* —o també *tenor*, al Rosselló⁵⁵— tot referint-se a la tessitura de l'instrument i elidint el mot *xeremia*. Les progressives transformacions experimentades per la xeremia fins a l'actual oboè culte o els actuals tible i tenora populars són, en general, similars: menor llargària i segmentació del tub sonor i addició de claus. Però els resultats són divergents. L'oboè canvia l'embocadura ja que empeteix l'inxa i perd el suport de fusta i modifica la perforació que la fa de diàmetre menor, amb la qual cosa assoleix una sonoritat molt més suau. En canvi, el tible i la tenora no modifiquen l'embocadura ja que mantenen en termes generals el mateix tipus d'inxa i el suport de fusta i també la perforació tot mantenint i, de fet, augmentant el seu so potent, viu i brillant. És per tot això que l'oboè és considerat un instrument de nova creació, independent, i hom parla de la tenora i tible com la supervivència i l'evolució de dos instruments de l'antiga família de les xeremies i bombardes medievals i del Renaixement⁵⁶.

IV. Ús i funció.

Abans de la seva desaparició a la música culta, la xeremia tingué funcions diverses, algunes de les quals mantingué quan passà a tenir un ús exclusivament popular. Cal adonar-se que la música tradicional conserva encara el caràcter funcional que tingué la música antiga, abans que la música esdevingués un fet especulatiu en si i a partir d'ell mateix.

L'ús culte de la xeremia es troba lligat al nom del seu sonador que en principi fou *joglar* i després s'anomenà *ministrer*. El nom *joglar* designà fins al segle XI el personatge encarregat de la diversió del rei i del poble per mitjà de diverses activitats: música, narració, jocs... A partir del segle XI s'anomenà *joglar* a l'interpret de les composicions poètico-musicals dels trobadors. I ja en el segle XIV el nom es refereix a un músic instrumentista fins que aquest concepte és designat amb el nom de *ministrer* a partir de mitjan segle XIV.

⁵³ MANYAC I MATAS, Albert, «Choses du Roussillon. Instruments populaires catalans: le Tenor», *L'Indépendant*, Perpignan, 14 janvier 1924.

⁵⁴ PÉPRATX-SAISSET, Henry, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶ BAINES, Anthony, *Woodwind Instruments and their History*, London, 1977 (1957) pp. 113-115.

A partir del segle XIV, doncs, els ministrers foren músics instrumentistes adscrits a les corts reials, esglésies i municipis. Aquests formaven agrupacions instrumentals anomenades *cobles de ministrers*, i dins la música civil concertada de dansa, al servei del rei i la seva cort, podien alegrar les festes cortesanes i familiars amb danses altes o baixes i altres execucions. I també participaven a les festes i celebracions cíviques organitzades per la cort reial o els municipis, tot fent una funció civil de protocol. A més, ha quedat demostrat que també tenien una funció culta religiosa tant en l'acompanyament instrumental dins la capella de cantors, com en l'execució de composicions instrumentals durant els oficis sagrats a catedrals i esglésies importants⁵⁷.

L'ús de la xeremia està documentat dins la música culta civil concertada on aquesta participava dins el conjunt instrumental de dansa alta juntament amb altres instruments alts com el sacabutx, la cornamusa... D'altra banda, dins la música culta civil, s'empraven determinats instruments com la trompeta i l'atabal per a funcions estrictament sígniques⁵⁸, però en les processons festives ja s'usava un instrumentari més diversificat: xeremies, trompes, atabals, sacabutxos... I de la mateixa manera participava en tota mena de música religiosa.

Als Països Catalans, a més d'estar prou documentades totes aquestes funcions cultes de la xeremia, cal fer especial esment als casos en què aquesta és citada amb el nom popular de *tarota* o similars tot i referir-se a un ús culte. Quant a l'ús culte civil de dansa, la documentació i la iconografia són concloents i s'associa la xeremia al conjunt instrumental de dansa alta⁵⁹. Pel que fa als usos culte de protocol i culte religiós, cal fer constar la cobla de ministrers creada l'any 1623 a la Selva del Camp (Baix Camp, Catalunya) formada per 1 sacabutx, 3 xeremies (tible, contralt i tenor), un joc de flautes, 1 cornamusa i 1 flabiol i tambori⁶⁰, i també cal citar la denominació popular *tururota* referida a la xeremia tenora emprada a la cobla de ministrers al servei del Gran i General Consell de Mallorca i la Seu⁶¹. En aquest apartat cal recordar que l'origen de les actuals bandes de música municipals es troba en aquestes antigues cobles de ministrers dependents dels municipis⁶². La funció religiosa es pot exemplificar

⁵⁷ ANGLÈS, H., *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, p. 10.

⁵⁸ LAMAÑA, J. M., «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona»... p. 25.

⁵⁹ BESSELER, Heinrich, *op. cit.*

⁶⁰ PIÉ, Joan, «Anals inèdits de la Selva del Camp de Tarragona», *Revista de estudios arqueológicos de Barcelona*, Barcelona, 1903.

⁶¹ NOGUERA, Antonio, *op. cit.* ARTIGUES, Toni, *op. cit.*

⁶² CABALLÉ I CLOS, Tomás, *La música «oficial» de la Ciudad de Barcelona. Apuntes para la Historia de la Banda Municipal*, Barcelona, 1946. BALDELLO, Francisco de P., *La música en Barcelona (Noticias históricas)*, Barcelona, 1943.

amb la partitura conservada a l'Arxiu Parroquial de Canet de Mar (Maresme, Catalunya) on la xeremia tible consta amb el nom *tarota*⁶³. I es pot parlar d'ús religiós extralitúrgic en el cas dels ministrers del Viàtic de Girona, Castelló d'Empúries i Vic, els quals tocaven unes tarotes o xeremies i altres instruments de vent durant la processó per administrar l'eucaristia als malalts i impedit⁶⁴. Així doncs, el nom *tarota* es troba citat tant en un ús culte civil o religiós com en un ús popular.

Certament, hi ha alguns casos més d'aquesta supervivència de la xeremia culta en la música popular en altres països. Però cal anar en compte de no confondre aquest fenomen de supervivència a partir de la xeremia culta amb el cas de la conservació o desenvolupament d'un antic tipus de xeremia en un context diferent, independent i lluny de qualsevol contacte amb la xeremia culta. Altrament, cal no oblidar els casos en què es dona un fenomen invers: l'accés en la música culta d'instruments d'ús inicialment popular. És interessant el cas del *graile* de la *Montanha Nera* (Llenguadoc, Occitània), un instrument aeròfon del tipus oboè tocat a la música tradicional occitana molt semblant a la tarota catalana. Té un tub sonor de fusta d'uns 50 cm. de llargària, de secció cònica, fragmentat en 3 peces i acabat en un pavelló ample. L'embocadura consisteix en una inxa de doble llengüeta fixada directament a l'extrem superior del tub sonor i sense suport de fusta. Aquesta mancança, però, només és aparent ja que, en realitat, la *pirouette* sembla haver quedat fossilitzada a l'extrem superior del tub sonor —potser igual com a la tarota *01.Pra.*— i això ho pot demostrar el fet que aquest *graile* es toca amb els llavis del sonador recolzats damunt d'aquesta mena de *pirouette* fossilitzada. Té 7 forats de cantàbil i diversos forats de sonoritat, i no té forat posterior d'octavació⁶⁵. El *graile* de la *Montanha Nera*, ultra les seves característiques ètniques, té una coincidència gairebé total amb la tarota *05.Per.* i és molt possible que també es tracti de la supervivència a la música popular de la xeremia d'ús culte.

Igual que el *graile* occità a l'actualitat, la tarota catalana també tingué

⁶³ D'aquesta partitura, procedent de l'Arxiu Parroquial de Canet de Mar (Maresme, Catalunya), se'n conserva una còpia en microfilm a l'arxiu musical de l'Institut de Musicologia «Ricart i Matas», de Barcelona. La partitura és datable al segle XVII.

⁶⁴ GIRBAL, Enrique Claudio, PEDRELL, Felipe, «Apuntes sobre música local. Los ministriles del Viático», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, núms. 11, 12, 13, 14, Barcelona, agosto 1888. *Revista de Gerona*, Año XII, núm. 12, Gerona, diciembre 1887; Año XII, núm. 10, Gerona, octubre 1888. GIBERT, J., *Girona. Petita història de la ciutat i de les seves tradicions i folklore*, Barcelona, 1946, pp. 109-111.

⁶⁵ VIDAL, Michel, *Hautbois du Bas-Languedoc. (Anboi) I. Petit Manuel de Factice d'Anches*, Montpelhièr, 1983, p. 19.

una funció d'animació de danses tradicionals a les festes populars. Cal esmentar el cas del *Ball de l'Eixida*, dansa carnavalesca de Tàrrrega (Urgell, Catalunya) sonada amb *tararots*⁶⁶, i la *Dansa de Galeres i Cavallets* a Reus (Baix Camp, Catalunya), amb música de tarotes o xeremies i oboès⁶⁷.

Finalment, cal referir-se a la formació instrumental de música tradicional catalana anomenada *cobla de tres quartans* on participà la tarota, la qual cobla és un estadi intermedi de l'evolució des del conjunt instrumental de dansa alta al Renaixement fins a l'actual *cobla de sardanes* a Catalunya.

V. La cobla de tres quartans. Instruments i evolució

La *cobla de tres quartans* era un conjunt instrumental encarregat d'interpretar la música de les danses tradicionals ballades a les comarques septentrionals de Catalunya: la *sardana curta*, el *contrapàs*, el *ball pla*, el *ball cerdà* i d'altres danses populars de la zona. Així, amb aquest nom particular és conegut l'antic nucli de sonadors de música tradicional a Catalunya, la cobla de tres quartans, tot referint-se al fet que, generalment, eren 3 músics que tocaven 4 instruments. Aquests músics rebien encara l'anacrònic i vell nom de *joglars* tot recordant, significativament, els antics joglars i ministrers al servei de les corts reials medievals i renaixentistes. Aquest tipus de cobla fou vigent durant el segle XVIII i fins a les primeres transformacions que patí a partir del període evolutiu a comptar des de mitjan segle XIX⁶⁸. Tanmateix, hom no ha de veure aquesta antiga cobla com quelcom rígid i mancat d'una certa diversitat i mobilitat dels seus components instrumentals. De vegades, la cobla podia quedar reduïda a dos músics —moment en què era anomenada *mitja cobla*— o bé es podia ampliar amb la multiplicació dels mateixos instruments o bé amb la incorporació d'altres instruments. I també variaven sovint els instruments emprats⁶⁹. Això no obstant, una de les formacions instrumentals més habituals era la constituïda per cornamusa, flabiol i tamborí i tarota. Els testimonis orals⁷⁰ i escrits⁷¹ recollits en aquest sentit són nombro-

⁶⁶ AMADES, Joan, *Costumari Català...* vol. I, p. 490. AMADES, Joan, *Balls Populars*, Tàrrrega, 1936, pp. 25-28.

⁶⁷ FONT DE RUBINAT, Pau, «Festes de Reus», *Revista del Centre de Lectura*, núms. 157, 158, Reus, 1 i 15 d'agost 1926.

⁶⁸ ALBERT, Lluís, «La cobla de tres quartans», *Revista Som*, Barcelona, gener 1981, núm. 10, pp. 7 i 8. MAINAR, J., ALBERT, Lluís, *op. cit.*

⁶⁹ AMADES, Joan, «La cornamusa a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, Barcelona 1932.

⁷⁰ PUJOL, Francesc, «El Contrapàs Llarg», *Materials. Obra del Cançoner Popular de*

sos i tots tendeixen a confirmar que aquests foren els instruments més emprats. En canvi, en la iconografia és on hom constata una major diversitat de formacions instrumentals. A més de la formació més freqüent ja esmentada, hom hi troba representades formacions del tipus⁷²:

- Sac de gemecs, violí i sacabutx.
- Flabiol i tamborí, tarota i baixó.
- Sacabutx, sac de gemecs i violí.
- Tímbal, sac de gemecs i baixó.

Tot i així, cal reconèixer els problemes d'identificació que de vegades presenten les representacions iconogràfiques d'instruments musicals⁷³ per raó de l'ambigüitat o manca de realisme i precisió —igual com també succeeix sovint en les citacions literàries⁷⁴.

La cornamusa, aquest instrument extès arreu dels pobles del món⁷⁵, pren a Catalunya unes característiques ètniques tant en la terminologia com en els seus trets morfològics i tímbrics⁷⁶. El nom més generalitzat a tot Catalunya és *sac de gemecs* però també rep múltiples noms locals, tots ells descriptius i referits a algun tret particular de la seva forma, materials de construcció o so: *borrassa*, al Rosselló; *caterineta*, a l'Empordà; *bot*, al Pallars; *coixinera*, al Maresme; *borrega*, al Penedès; *gaita*, al Camp de Tarragona i molts altres noms⁷⁷. El sac de gemecs a Catalunya està format per un *bufador* per on el sonador introdueix l'aire dins un receptacle o *bot de pell* de be o cabra, i del qual en surten el *grall*, que fa la melodia, i tres *bordons* de mesures diferents que fan tres notes pedals constants d'acompanyament. El grall és un oboè de tub cònic i llengüeta doble amb 8 forats melòdics, i els bordons tenen un tub cilíndric i una llengüeta simple sense cap forat melòdic. El grall està afinat en DO i els 3 bordons fan, el més llarg, la tònica dues

Catalunya, vol. I. Fascicle 2, pp. 391-404. Barcelona, 1928. CAPMANY, Aureli, *La dansa a Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1930. CHÍA, Julián, *op. cit.* COROMINAS, Pere, *Vida d'En Pep de la Tenora*, Barcelona, 1953.

⁷¹ PELLA I FORGAS, José, *Historia del Ampurdán*, Barcelona, 1883, p. 55.

⁷² GARGANTA, Miquel, *La comarca d'Olot*. Centre Excursionista Barcelonès. s.d. PELLA I FORGAS, José, *op. cit.* AMADES, Joan, *La sardana*, Barcelona, 1930. CAPMANY, Aureli, *op. cit.*

⁷³ BONASTRE, Francesc, *De l'organologia musical i els seus aspectes crítics*, Barcelona, 1980.

⁷⁴ DEVOTO, D., «La enumeración de los instrumentos musicales en la poesía medieval castellana», *Miscelánea Homenaje Mons. H. Anglés*, Barcelona, 1958-1961.

⁷⁵ BAINES, Anthony, *Bagpipes*, Oxford, 1960.

⁷⁶ MENETRIER, Bernat, «Catalunya i les cornamuses», *Fulls de Treball de Carruxa*, núm. 15-16, Reus, tardor 1983.

⁷⁷ AMADES, Joan, «La Cornamusa a Catalunya»...



- *Cobla de tres quartans. Recuperació a càrrec de Grallers de Reus. Reus 1984. Sac de gemecs (construcció: Xavier Orriols. Palmerar. Vilanova i la Geltrú. Catalunya.). Tarota (construcció: Xavier Orriols. Palmerar). Flabiol (construcció: Pau Orriols. Vilanova i la Geltrú.) i tamborí (construcció: Màrius Folch. Barcelona. Catalunya).*



- *Sardana curta. Segle XVIII. Fons Joan Carreras i Dagas, «Follías, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies y moltes altres coses de aquell temps vell que ara son poc usadas, pero ab tot son bonicas y molt alegres». p. 47. Fons musical de la Biblioteca de Catalunya. Núm. 741/22.*

octaves inferiors; el mitjà, la dominant, i el més petit, la tònica una octava inferior del grall —tot i que també pot ser mut. Sobre la discussió entorn de l'origen de la cornamusa a Catalunya, hi ha la teoria de Joan Amades que afirma que prové de les cornamuses d'ús culte a l'època medieval i Renaixement⁷⁸, i la teoria de Ramon Violant i Simorra que li atorga un origen popular⁷⁹. Després d'un llarg període de desús de l'instrument, provocat principalment per la transformació de la cobla, avui es torna a tocar en un intent de recuperació física, material i concreta de l'instrument i també de revitalització del marc contextual de la seva pràctica en formacions instrumentals populars, danses i festes tradicionals⁸⁰. Altrament, dins els Països Catalans, la cornamusa no ha perdut mai la seva vitalitat i encara avui és un fet plenament viu a Mallorca on rep el nom de *xeremies*⁸¹.

L'associació de dos instruments, un aeròfon com la flauta i un membràfon com el tambor, tocats per un mateix músic, és coneguda a molts països. Als Països Catalans, hom troba la *flauta i tambor* a les Illes Pitiüses, el *fobiol i tamborí* a Mallorca i el *flabiol i tamborí* a Catalunya. El flabiol és un aeròfon del tipus flauta de bec amb 5 forats melòdics anteriors i 3 posteriors, i és tocat amb una mà quan amb l'altra es toca el tamborí, un membràfon amb dues membranes de pell tensades antigament amb tensadors de corda i amb bordonera. Quant a les primeres notícies de la seva presència a Catalunya, la iconografia es refereix a les danses renaixentistes de cort⁸². El seu ús s'ha mantingut viu fins avui dins la cobla de sardanes i també com a conjunt d'instruments independentment sonats a la música tradicional catalana.

El tipus oboè que, efectivament, sembla que participà a la cobla de tres quartans fou la *tarota*. Però l'ambigüitat terminològica existent a l'hora d'anomenar l'instrument dins l'antiga cobla havia provocat recentment una considerable desorientació. A més, en estudis recents hom sol enumerar i repetir servilment i sense cap aprofundiment crític els diferents noms amb què l'instrument era citat dins la cobla: *tarota*, *gralla*, *tible*... ¿Es tracta de l'instrument *gralla* usat a la Catalunya Nova dins la música tradicional i principalment per a l'acompanyament dels castells humans, o bé es tracta de la *tarota*, xeremia popular, usada a la Catalunya Vella també dins la música tradicional i sobretot en

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ VIOLANT I SIMORRA, Ramón, «Instrumentos musicales de fabricación infantil»...

⁸⁰ *Vegeu Fulls de Treball de Carrutxa*, Dossier Cornamusa 1, núm. 14, Reus, hivern 1983; Dossier Cornamusa 2, núms. 15-16, Reus, tardor 1983.

⁸¹ NOGUERA, A., *op. cit.* ARTIGUES, Toni, «Xeremies, fubiol i tamborino, instruments mallorquins», *Revista Gralla*, núm. 7, gener-febrer 1978, Vilanova.

⁸² ESCALAS, Romà, «Flabiol i tamborí», *Revista Gralla*, núm. 6, Octubre, Nov.-Des. 1977. Vilanova i la Geltrú.

dances? Vet aquí una ambigüïtat que cal aclarir ben aviat. Certament, es tracta de dos instruments amb una gènesi i evolució, un àmbit geogràfic, unes característiques tímbriques i morfològiques i usos relativament diferents.

Quant a la tarota, cal citar testimonis directes que confirmen que l'antiga cobla a l'Empordà estava formada per 1 o 2 xeremies tibles, 1 cornamusa i 1 flabiol i tamborí. El tenor, conservat encara al Rosselló i només allí a començos del segle XIX, fou introduït a l'Empordà per Josep Ventura i aquest fet fou un dels principals motors de la transformació de la cobla⁸³: des del conjunt instrumental de dansa alta del Renaixement, passant per la cobla de tres quartans del Set-cents fins a l'actual cobla de sardanes, i des de les xeremies cultes tenors i tibles medievals i renaixentistes, passant per les tarotes setcentistes fins als actuals instruments tibles i tenors.

La gralla, en canvi, no participa en aquesta evolució històrica. Pertany a un altre context, independent, al marge de la xeremia culta⁸⁴. Tant la tarota com la gralla tenen un origen primitiu oriental però el seu procés d'adaptació al nou context occidental és divergent. A més, l'àmbit geogràfic d'actuació és relativament divers: la tarota es localitza gairebé exclusivament a les comarques septentrionals de Catalunya, i la gralla a les comarques meridionals. La presència de xeremies cultes a ambdues zones no vol dir que ambdós instruments hagin de provenir necessàriament de la xeremia culta. Cal adonar-se que al nord de Catalunya aquesta pervivència reïx i a la Catalunya del sud no es dona atesa la possible existència d'un altre instrument del tipus oboè provinent també del món oriental, el qual instrument fou més acceptat i finalment assimilat dins la música popular. Aquí és necessari recordar el baix grau d'arabització de la Catalunya Vella i l'alt grau a la Catalunya Nova. D'altra banda, les característiques tímbriques i morfològiques de la gralla són considerablement diferents ja que no té el suport de fusta de la xeremia, té forat posterior d'octavació i el tub sonor només és d'uns 35 cms. als models no evolucionats⁸⁵. Dins l'àmbit nacional dels Països Catalans, un altre instrument aeròfon del tipus oboè popular d'una gran semblança amb la gralla és la *dolçaina*, tocada al País Valencià⁸⁶.

Un altre punt a considerar dins la cobla de tres quartans és la funció

⁸³ COROMINES, Pere, *Vida d'En Pep de la Tenora...*

⁸⁴ CUISENER, J., *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Paris 1980.

⁸⁵ ROIG, Francesca, ARNELLA, Jaume, *Mètode de Gralla*, Vilanova i la Geltrú, 1982.
CASALS, Ricard, «Instruments musicals tradicionals catalans: I. La Gralla», *Revista Canya!* núm. 0, Barcelona, 1981.

⁸⁶ BLASCO, Juan A., *Método de dulzaina*, Valencia, 1981.

que tenia cada instrument dins el conjunt. A l'antiga cobla ampurdanesa, mancada encara de la xeremia tenor, el paper principal requeria damunt la cornamusa, la qual era l'encarregada d'executar la melodia de la dansa⁸⁷. Malauradament, no es tenen informacions precises de la funció dels altres instruments ja que les transcripcions de danses de l'època només reflecteixen una línia melòdica única. Però això també podria indicar que es tractava d'una música bàsicament monòdica. A més d'algun ornament, el flabiol també executaria la melodia —la qual cosa també es dona en el duet mallorquí xeremies i fobiol i tamborí— i el ritme seria marcat pel tamborí d'una manera bastant insistent, tot seguint fonamentalment l'esquema rítmic de la melodia. La tarota podria tenir una funció més polifònica en alguns moments. El registre agut restaria cobert per la cornamusa i el flabiol, i el registre greu, pel tamborí i, en certa manera, per la tarota.

Però el protagonisme de la cornamusa dins la cobla de tres quartans contrasta amb el que, més endavant, adquireix la *tenora* ja dins la moderna *cobla de sardanes*. Efectivament, arrel de la introducció a l'antiga cobla ampurdanesa de la tenora, la cobla passa per un període de transformació fortíssim. Es produeix el bandejament de la cornamusa⁸⁸, el perfeccionament de la tenora i tible i també el flabiol i tamborí, s'incorporen nous instruments de vent de metall i un contrabaix... I a finals del segle XIX, l'antiga cobla de 3 músics i 4 instruments passa a tenir 11 músics:

- 2 tenores
- 2 tibles
- 1 flabiol i tamborí
- 2 fiscorns
- 2 trompetes
- 1 trombó
- 1 contrabaix

En aquest moment, la tenora esdevé l'instrument principal de la cobla, per la qual cosa Heinrich Besseler diu que:

La chirimía-tenor es, sin duda, el descendiente directo de la *bombarda* del siglo XV, y heredó de ésta la función de tenor⁸⁹.

⁸⁷ AMADES, J., *La Cornamusa...*

⁸⁸ BOSCH DE LA TRINXERIA, Carles, «Lo derrer cornamusaire» i «La copla dels Jaumets» dins *Pla i Muntanya*, Barcelona, 1888.

⁸⁹ BESSELER, H., *op. cit.*

La transformació de la cobla afecta també les danses a què acompanya. De totes les antigues danses tradicionals i populars animades per la cobla de tres quartans, només es manté fortament viva la sardana. Aquesta també sofreix una forta transformació: de les antigues sardanes curtes de 8:8 compassos, es passa a les sardanes llargues de 8:16 compassos molt més complexes⁹⁰.

Finalment, sobre aquesta transformació tan radical soferta per la cobla catalana, cal dir que el resultat és innegablement reeixit en el sentit d'assolir una sonoritat orquestral gairebé simfònica, però també és cert el fet d'una gran pèrdua d'espontaneïtat i simplicitat, característiques pròpies de la música tradicional i popular.

Conclusió

La música és un fet divers. Els préstecs entre la música culta i la música popular són recíprocs i nombrosos, i el cas de la tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya, demostra que la música tradicional i popular es pot nodrir d'aportacions d'origen culte i popular. Però la necessària definició del camp d'estudi de l'etnomusicologia exigeix l'anàlisi de tot aquell fet musical tradicional i popular mitjançant una metodologia, una mentalitat i un criteri específics. I, tanmateix, la interdisciplina sovint esdevé necessària.

La música tradicional és una música ètnica, sovint factor d'identitat cultural nacional. Dins la música tradicional i popular catalana, existeix una nova sensibilitat vers la recuperació d'instruments caiguts en desús, o la revitalització de models antics d'instruments vigents evolucionats. Es tracta, potser, d'un nou camí que qüestiona la darrera època d'evolució unidireccional vers la modernització i la complexitat a ultrança, i que cerca noves possibilitats a través del redescobriment de l'esperit espontani i vital i la reutilització del ric univers tímbric de la música tradicional. En aquest sentit, cal advertir el perill de la recreació de la cobla de tres quartans amb un criteri de música culta com el que guia l'actual cobla de sardanes.

Cal demanar l'interès de l'etnomusicologia catalana vers la recerca en aquest sentit, car entre la nostra platja present i l'horitzó pretèrit i futur existeix un immens i pregon mar mediterrani, sonor i cromàtic.

⁹⁰ CRIVILLÉ, J., *Música tradicional catalana. III. Danses...*

