

# APROXIMACIÓ AL CONJUNT FLAÛTA-TAMBOR DE LES ILLES PITIÛSES

JAUME ESCANDELL GUASCH I VICENT MARÍ SERRA

*Eivissa i Formentera*

Volem presentar, a través d'aquesta comunicació, alguns dels aspectes més importants del conjunt format per la flaüta i el tambor a Eivissa i Formentera. Ens referim al flabiol de tres forats, al qual denominem «flaüta», que una mateixa persona fa sonar de manera conjunta amb el tambor. La pràctica d'aquests instruments encara es troba ben viva en el si de les colles de ball, gràcies a sonadors joves que han après dels majors per transmissió oral. Parlarem de l'entorn social dels sonadors, dels materials i del procés constructiu dels instruments, de les característiques sonores de la flaüta i, finalment, d'alguns aspectes del repertori musical.

## **1. Marc sociocultural dels sonadors: passat i present**

La flaüta i el tambor estaven vinculats exclusivament al món masculí. Els sonadors no constituïen una majoria dins la població pitiüsa. Al contrari. Es tractava d'un conjunt ben comptat d'individus; persones assenyalades, conegudes dins la societat per l'habilitat de sonar. Prova d'això n'és la coneixença, per part d'un bon sector de la població, dels noms propis dels sonadors més destacats a les Pitiüses durant els tres primers quarts del segle xx: Marià Costa de Sant Carles, Pep Torres *Macià* de Santa Eulària, Pep *Malalt* de Sant Jordi, Nicolau Ferrer *des Savinar* de Sant Carles, Pep i Vicent Bonet *Mossènysers* de Corona, Pep

Torres *Simon* de Formentera, Toni Escandell *Parrí* de Jesús, Miquel *Ferreres* de Corona i Miquel *Esquerrer* de Sant Mateu, per destacar-ne alguns.

Les característiques demogràfiques de les Pitiüses durant la primera meitat del segle xx, amb densitats de població més baixes fruit d'un repartiment més o menys homogeni de les terres i ses respectives cases al llarg de tot el territori físic, condicionaven un coneixement prou elevat dels individus de les mateixes contrades. Un sonador, pel fet que es tractava d'una persona imprescindible en un acte social com era una ballada, augmentava molt més aquest reconeixement i passava a ser conegut no només dins el seu poble, sinó en altres llocs més allunyats, ja que la seua presència podia ser sol·licitada en altres pobles per falta de sonadors propis o, senzillament, per contribuir en la celebració d'una festa.

Un home que fos sonador reconegut era aquell que proporcionava música a les ballades. Així, havia de saber sonar a la llarga i a la curta, i també havia de conèixer les sonades de misa. El fet de ser sonador no anava lligat a cap altre ofici determinat o classe social concreta, principalment perquè a les Pitiüses l'especialització en la feina era un fet poc habitual; tothom manejava un ventall de feines variades, conseqüència del model autàrquic de la societat rural illenca. Per ser sonador, per tant, només calia gust per la música i una bona memòria que permetés fixar allò que s'escoltava i s'aprenia, ja que no es feia cap tipus de codificació escrita. Estam parlant, doncs, de música de transmissió oral.

L'aprenentatge de la praxi instrumental se solia iniciar de manera inductiva; partia de la curiositat de l'individu per explorar els instruments i arribar a conèixer bé el seu funcionament. A partir d'aquí, la reproducció amb la flauta d'una sonada o melodia escoltada s'aconseguia combinant memòria i domini físic adquirit a través de l'experimentació i la pràctica. El procés d'aprenentatge dirigit per un sonador reconegut només es donava quan qui en volia aprendre ja havia adquirit una base. En alguns casos, fins i tot, aquesta darrera fase no s'arribava

a produir mai, de manera que tot el procés es feia de manera autodidacta, escoltant altres músics. Per aquest fet, era comú que qui volia aprendre fes el possible per escoltar els millors sonadors, aprofitant vetlades o ballades a les quals acudien: en aquests casos era on l'aprenent afinava al màxim la seua percepció auditiva, a fi d'intentar retenir les sonades que escoltava i li agradaven.

Després de la Guerra Civil Espanyola, degut a la por, al dol que moltes famílies portaven per parents morts, i també per les prohibicions de fer reunions gaire nombroses que es varen imposar, les ballades i festes en les quals hi havia presència de sonadors varen disminuir sensiblement. Per tant, durant uns deu anys la música va anar molt a la baixa. Posteriorment, ja cap a la dècada de 1950 i 1960, la recuperació dels sonadors i les sonades va estretament lligada al naixement dels grups de ball, amb tot el procés de folklorització que aquest fet implica. Tot i això, els músics de flauta i tambor d'avui dia no sempre han après en el si de les colles, sinó que en gran part dels casos la formació l'han cercada per una altra via. La majoria d'ells han après dels sonadors vells —els anomenats anteriorment— o d'altres que han après d'ells, i gairebé han set els interessats a aprendre qui, individualment o en grups molt petits, s'han mobilitzat per buscar un mestre que els volgués ensenyar. El concepte d'escola de sonadors com a oferta cultural i educativa subvencionada per entitats públiques pràcticament només s'ha donat a la Ciutat d'Eivissa. Actualment, dels aproximadament vint-i-tres grups de ball que hi ha a les Pitiüses, tots compten amb un mínim d'un o dos sonadors, la majoria d'ells gent jove.

## **2. Els instruments: materials i processos constructius**

Una vegada vist, de manera molt superficial, quin era el marc social dels sonadors i quin n'és el panorama actual a Eivissa i Formentera, podem centrar-nos ja en els instruments pròpiament dits. El primer que podem apreciar és que conserven

característiques constructives i morfològiques amb poc grau d'evolució, si se les compara amb les d'altres instruments de la mateixa família com pugui ser el txistu basc. El foradat de la fusta amb agulles calentes i la manca de claus en el cas de la flaüta, o la utilització d'una soca de pi buidada en el cas del tambor, en són bons exemples. Tot seguit veurem aquest procés de fabricació, primer de la flaüta i després del tambor.

### 2.1. *La flaüta*

Per a la seua construcció es fa servir fusta de baladre (*Nerium Oleander*), de la qual se'n tallen branques el més rectes possible d'uns 50 cm de llargària i devers 5 de diàmetre. S'han de deixar assecar uns quants mesos si abans s'han espellat; en cas contrari, el procés d'assecat encara s'allarga més. Posteriorment es comença el foradat de la fusta. Aquest primer pas alguns constructors el fan passant una barrina d'uns 4-5 mm de diàmetre per dins el cor de la fusta, mentre que altres ja el fan amb una agulla calenta. Una vegada que ja s'ha obert l'espai interior del tub es treballa amb agulles fusiformes calentes de diferents grandàries: se n'hi fan passar dues o tres, cada vegada més gruixudes. La part que queda més oberta és la superior, on després es fa l'embocadura. Quan l'obertura interna ja està enllestida es dona la forma exterior a l'instrument i se li fan els forats. Després ve la part més delicada, l'embocadura. Aquesta es pot deixar de fusta o bé fer-se amb estany o plom. En aquest darrer cas, tota la part realitzada amb metalls serà l'*estanyat*. Per fer-ho d'aquesta manera es fa un motlle per col·locar dins el forat del tub a la zona de l'embocadura, a sobre del qual se n'aferren dos més: un per deixar l'obertura per al pas de l'aire, i un segon motlle que dona forma a la *lluna*. Quan això està enllestit, s'enrotlla un cartó ben llis al voltant de la part superior de la flaüta i s'hi aboca el metall fos. El pas final és la retirada dels motlles i el *brodat* de l'instrument, que es fa amb incisions de caire geomètric sobre la fusta.

## 2.2. El tambor

En el cas del tambor, el procés de construcció comença per seleccionar un tros de tronc de pi d'uns 20-23 cm de diàmetre per uns 20-25 d'alçada. Aquesta peça es buida quan la fusta encara és verda —per evitar els crivells que puguin aparèixer en ser seca— i es deixen les parets amb un gruix d'entre 5 i 8 mm aproximadament. D'aquesta manera ja es té la *riscla*. Per decorar-la s'allisa bé la part externa amb paper de vidre i se li pinten motius geomètrics i vegetals.

Posteriorment s'han de preparar els *verguerons*, els quals s'espellen i es tanquen per deixar-los assecar de manera que quedin en forma de circumferència d'un diàmetre lleugerament superior —en uns 2 cm— a la riscla del tambor. Una vegada assecats, els verguerons serveixen de suport per cosir-hi les pells. Aquestes generalment són de cabrit jove, tot i que també poden ser de conill o d'anyell. Primer s'han de tractar amb solució aquosa de calç viva i cendra d'esclava d'ametlla per fer-ne caure el pèl, el greix i els nervis i per poder netejar-les millor. Una vegada preparades, i quan encara són humides, se'n tallen dos cercles d'un diàmetre uns 2 o 3 cm major que el dels verguerons, en els quals es cusen amb cordellí de cànem.

Una vegada enllestides les dues *tapes* es colloquen en els extrems de la riscla i s'uneixen entre si amb cordella de cànem en ziga-zaga entre una i l'altra. A aquestes cordelles, a més, se'ls colloquen els *estrenyedors*, els quals permeten variar la tensió de les pells i, en conseqüència, variar la freqüència de la vibració. A més, per modificar la qualitat del so produït i fer-lo més vibrant, se li posen els *brunyidors*. El tambor tant en pot dur només un com dos, un a cada pell.

Finalment, per subjectar-lo se li fa una ansa de pell o de cordella de cànem o espart entre els dos verguerons. I per poder-lo percutir, es fabrica el *tocador*. Es pot fer de diferents tipus de fusta, com pi, savina, ginebre, etc. i és freqüent que estigui treballat al torn.

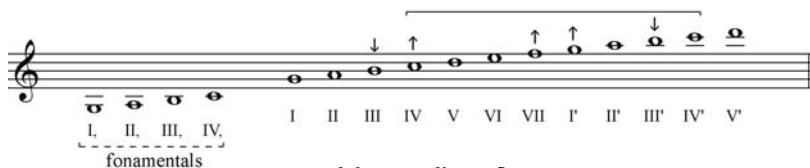
### 3. La flaüta: característiques sonores

Per analitzar les característiques d'aquest instrument partirem dels sons més greus que s'hi poden produir. Si a les quatre posicions digitals (tres forats tapats, dos de tapats, un de tapat i tots destapats) se'ls aplica una pressió mínima d'aire s'obtenen els sons fonamentals. A partir d'aquests, amb la mateixa posició de dits i només incrementant la pressió d'aire, s'obtenen els tres harmònics successius: 8<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> i 15<sup>a</sup>. Des del primer harmònic del fonamental més greu es pot obtenir una seqüència seguida de sons destapant forats de manera ordenada, originant un mode d'una extensió de devers una 12<sup>a</sup>, depenent de cada instrument.

Per tant, és una característica de la flaüta pitiüsa el fet de combinar dues tècniques distintes per aconseguir variar el so, amb la combinació de les quals s'obté tot el ventall sonor de l'instrument:

- El joc amb la columna d'harmònics a partir del so fonamental, mantenint una mateixa longitud de tub, però modificant la pressió d'aire.
- La modificació de la longitud de la columna d'aire, a través del tapament i obertura dels forats de l'instrument, però sense variar la pressió d'aire.

Si ens fixem en el mode que genera una flaüta, el primer que hem de dir és que aquest és variable segons l'instrument i que, per tant, no existeix uniformitat. Després de comparar els modes de diferents instruments, per la qual cosa s'han igualat les seues fonamentals a la nota **sol**, obtenim el següent model, en el qual es poden apreciar una sèrie de constants:



1. Model sonor d'una flaüta.

El primer que s'ha de tenir molt present és que la flaüta no és un instrument que es pugui emmarcar en un sistema de temperament igual com el que ens té acostumats la música acadèmica. Per tant, la majoria dels intervals que es formen no es poden mesurar amb semitons resultants de dividir l'octava en dotze parts iguals. Des del primer harmònic del fonamental més greu s'organitza un mode de **sol** que sovint té el III rebaixat, donant lloc a un interval de tercera neutra amb el I. Aquest fet encara se sol veure més accentuat en el III'. En canvi, els graus IV, VII i I' solen aparèixer apujats. Si s'analitzen les sonades s'observa que l'àmbit més utilitzat és el que comença a partir del IV i va fins al IV', i que en la Figura 1 hem assenyalat amb una línia contínua.

Per tant, és molt important tenir en compte que cada flaüta és un món sonor diferent, a causa de la manca de patrons estandarditzats entre els constructors. Pel que fa a les mides, se'n poden trobar de llargàries que oscillen entre els 40 i 50 centímetres, fet que repercuteix directament en el to d'afinació. A major longitud del tub menor és la freqüència del so fonamental de l'instrument, de manera que les més llargues tenen un so més greu que les més curtes. En general, els exemplars conservats tenen un so fonamental que oscil·la entre les notes FA i LA. Al mateix temps, la relació interna d'intervals entre els distints graus dels modes produïts també és variable, ja que depèn, literalment, de com foraden el tub: d'on fan els tres forats i de la relació de distàncies que guarden. I si es té en compte que els fabricants de flaütes no seguien cap model amb exactitud matemàtica, llavors s'entén tot d'una la individualitat sonora de cada instrument.

Quan havien de sonar conjuntament dos sonadors, difícilment coincidien dues flaütes amb el mateix model sonor: podien no tenir el mateix fonamental i, a més, també diferenciar-se en el mode generat. Per tant, no era estrany que en sonar al mateix temps una mateixa línia melòdica s'originessin intervals harmònics de segones majors, menor o, més petits encara, sense que aquest fet suposés cap impediment per sonar junts. Així



*Jaume Escandell Guasch mostra la diferència de mides habitual en les flaütes.*

mateix, existia el concepte d'*avenir-se*: dues flaütes s'avenien més com més iguals sonaven.

#### **4. El repertori musical**

El tambor i la flaüta són, com ja resta dit, dos instruments íntimament lligats. Ambdós són sonats al mateix temps per una mateixa persona. Aquesta subjecta la flaüta amb la mà esquerra i en el mateix canell s'hi penja el tambor, el qual fa sonar percutint-lo amb el tocador que subjecta amb la mà dreta. Però algun cop aquest repartiment és just a l'inrevés. El resultat sonor d'aquesta combinació instrumental és una línia melòdica sobre



un obstinat rítmic. Tot i que algunes vegades el tambor pot sonar-se tot sol —deixant de banda quan acompanya la cançó—, el cas invers —la flaüta tota sola— no es dóna mai.

Segons la finalitat i el moment d'interpretar les sonades, podem dividir el repertori en tres blocs diferents: les gaites, les sonades d'àmbit sacre i les sonades de ball.

### Gaites

Són aquelles sonades que no acompanyen cap acció concreta, sinó que se sonen per entreteniment i per gaudir del fet musical durant vetlades i reunions. Dins d'aquest bloc hi podem identificar melodies procedents d'altres indrets geogràfics: boleros mallorquins, fragments de marxas militars, etc. Era habitual que els sonadors, quan navegaven fora de les Pitiüses o feien el servei militar, etc., si sentien una melodia que els agradava la intentessin memoritzar i després traslladar-la a la flaüta. En totes les gaites el més important era la melodia de la flaüta; el tambor constituïa un simple suport rítmic.

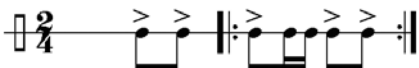
### Sonades d'àmbit sacre

En aquest bloc hi ha totes les peces que s'interpretaven per acompanyar la litúrgia o bé actes paralitúrgics. En el primer cas podem parlar de sonades com el *kyries*, el *credo* o l'*alçar Déu*: aquestes se sonaven durant la missa. Altres, però, acompanyaven actes de temàtica sacra però que no formaven part de la missa: és el cas de la sonada de les caramelles de Nadal i de Pasqua.

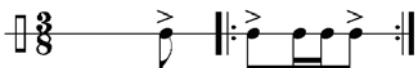
### Sonades de ball

Es tracta, bàsicament, de dues sonades, *la llarga* (fig. 2) i *la curta* (fig. 3), que acompanyen les respectives maneres de ballar que porten el mateix nom: quan es balla a la curta, se sona a la curta, i el mateix amb la llarga. També hi hauríem d'incloure les

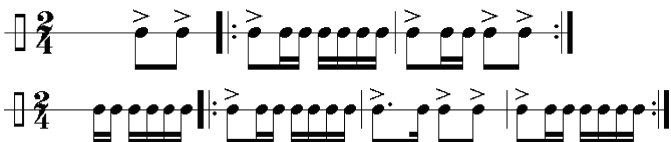
variants d'aquestes: *la curta repicada* (fig. 4) i *la llarga repicada* (fig. 5), en les quals augmenta el nombre de figures curtes de l'obstinat del tambor.



2. *Peu rítmic de la llarga.*



3. *Peu rítmic de la curta.*



4. *Peus rítmics de la llarga repicada.*



5. *Peu rítmic de la curta repicada.*

A diferència de les gaites, en les sonades de ball té molta més importància el peu rítmic del tambor, ja que és la base sobre la qual es pot desenvolupar l'acció de ballar. La part de la flaüta passa a ser un enriquiment, i n'és una bona prova el fet que s'arribaven a celebrar ballades en les quals no es podia trobar un sonador que sabés tocar la flaüta però sí el tambor: l'acte no quedava tan lluït, però es duia a terme igualment, perquè amb la base rítmica ja era suficient per ballar.



*Vicenç Mari Serra, Palermet.*

## 5. Terminologia

**Brunyidor:** Part del tambor. Cordellí prim i estirat disposat diametralment sobre el cap o els caps del tambor.

**Cap:** Part del tambor. Membrana de pell dels extrems de l'instrument.

**Estanyat:** Part de la flaüta. És la incrustació metàl·lica de l'embocadura, generalment d'estany o estany i plom, que crea el canal d'aire i el bisell, a més de fer funció ornamental.

**Estrenyedor:** Part del tambor. Peça de pell o de fusta emprada per regular la tensió de les cordes en ziga-zaga que uneixen els caps

**Flaüta:** Mot emprat a Eivissa i Formentera per designar un instrument aeròfon pertanyent al grup de les flautes de bec,

amb perforació cònica, tres forats a la part inferior —dos a la part anterior i un a la posterior— i que es fa sonar conjuntament amb el tambor.

**Gaita:** Sonada de flaüta i tambor que s'interpreta en l'àmbit profà i té com a única funció fer gaudir de la música i entretenir qui l'escolta.

**Lluna:** Part de la flaüta. Bisell sobre el qual incideix l'aire que passa a través del conducte de l'embocadura. Pot ser metàl·lica o de fusta —en casos de flaüta sense estanyat.

**Riscla:** Part del tambor. Cos de fusta de l'instrument.

**Sonador:** Mot genèric per designar aquella persona que sap sonar instruments. Usat tot sol fa referència a la flaüta i al tambor, mentre que si es refereix a altres instruments, aquests s'especifiquen: *sonador de castanyoles*.

**Sonada:** Qualsevol peça del repertori musical de flaüta i tambor.

**Tambor:** Mot utilitzat a Eivissa i Formentera per designar un instrument del grup dels idiòfons de doble membrana construït a partir d'una porció de soca de pi amb dues membranes de pell, una a cada extrem, unides entre si per una corda en ziga-zaga que les subjecta i estreny.

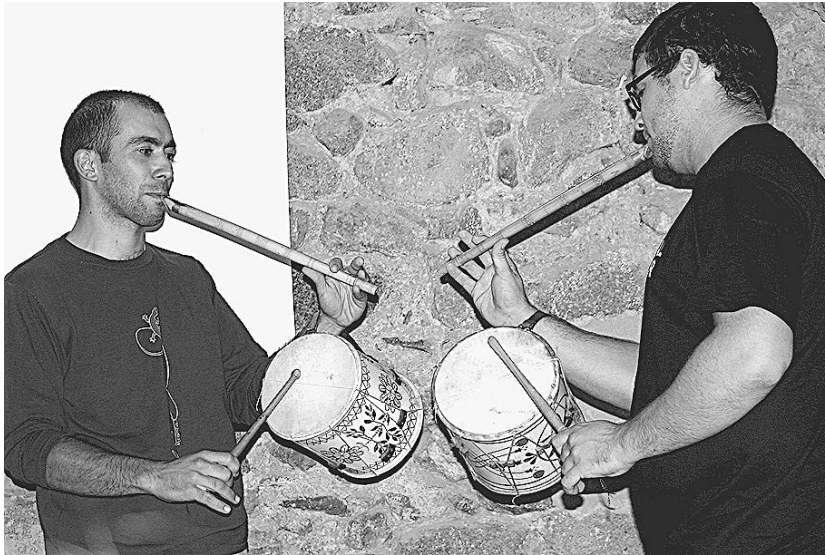
**Tapa:** v. Cap.

**Tocador:** Baqueta de fusta, d'uns vint centímetres de llarg, emprada per percutir el tambor.

**Vergueró:** Part del tambor. Tany prim i uniforme de savina o ullastre que es tanca en circumferència i que serveix de marc per cosir-hi la pell que constituirà un dels caps.

## Bibliografia

- AA.VV. (2001): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Volum x. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, JOSEP (1982): «Una encuesta etnomusicològica a las Islas Pitiusas: Ibiza y Formentera». Dins *SEM. Revista de Musicologia*, vol. II, 1980, núm. 1-2. Madrid.



*Vicenç Marí i Salvador Roig sonant a duo de flaütes*

ESTÉVEZ, EVA (2002): «Antoni Planells Costa. Toni Petit». Dins *II Jornades de Cultura Popular de les Pitiüses. Es vestir antic*. Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera. Eivissa.

FERRÉ I PUIG, GABRIEL (1988): «La flauta i tambor a la música ètnica catalana». Dins *Recerca Musicològica*, VI-VII, 1986-1987. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

MACABICH LLOBET, ISIDORO (1967): *Historia de Ibiza*, vol. IV. Palma de Mallorca, Editorial Daedalus.

MARÍ MAYANS, ISIDOR (1985): *Notes sobre la música tradicional d'Eivissa i Formentera*. Eivissa, Institut d'Estudis Eivissencs.

MARTÍ PÉREZ, JOSEP (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel editorial.