

LA COBLA DE TRES QUARTANS I EL FRUCTÍFER INVENT DE LA TRADICIÓ

Jaume Aiats

Una consulta a Google sota l'expressió «tres quartans» ens permet accedir a més de sis-centes pàgines web. En la gran majoria dels casos, la referència consultada ens conduirà a la descripció d'una formació instrumental catalana delimitada en tres músics: un de flabiol i tamborí, un de cornamusa i un d'inxa que pot aparèixer amb diferents denominacions (tarota, xeremia, gralla o prima). Una petita part de les pàgines web —escasament una desena part— es referirà a una antiga mesura de grans o a una superfície de camps. I alguna més es referirà a un sac, a una barretina de «tres quartans» o al mal de cap i a la confusió. En moltes viquipèdies de llengües diverses (francès, anglès, alemany, neerlandès, èuscar i polonès, entre d'altres), hi figurarà la «cobla de tres quartans» com el nom d'una formació instrumental catalana, pràcticament l'única formació instrumental catalana esmentada, al costat de la moderna «cobla de sardanes».

La descripció majoritària a Google contrasta amb les dades documentals que tinc a l'abast. Ja fa alguns anys que estic convençut que la denominació «cobla de tres quartans» prové d'un malentès ciutadà envers una expressió metafòrica usada en el món rural, i considero que la proliferació del nom, juntament amb la proliferació dels grups de cobles de tres quartans, revela molt bé el procés de forjar una nova tradició popular que s'ha produït a Catalunya des dels primers anys posteriors a la Dictadura fins a l'actualitat. Per això us proposo un petit recorregut entre les



JAUME AIATS



JAUME AIATS

Les mesures oficials de tres quartans i d'una quarterera de 1752 als porxos de Pallol de la plaça Major de Montblanc (Conca de Barberà).

denominacions, els documents i el fructífer moviment de recuperació d'uns instruments i d'un passat que, a força de voluntat i d'imaginació, ha donat uns resultats tan sorprenents en les darreres dècades.¹

EL NOM I ELS SIGNIFICATS

El primer episodi ha de tractar de la denominació: què vol dir «tres

quartans»?; quan apareix documentada per primera vegada la denominació «cobla de tres quartans»?

Dels diccionaris contemporanis de la llengua catalana, només dos recullen l'expressió «tres quartans», tots dos fruit de la recerca i del treball de camp directe: el *Diccionari Català-Valencià-aleari* d'Antoni Alcover i Francesc de Borja Moll (Mallorca: Editorial Moll, 1983) i el *Diccionari etimològic i complementari*

de la llengua catalana de Joan Coromines (Barcelona: Editorial Curial, 1980-1991). En tots dos casos apareix primerament *quartà* com una mesura de quantitat pròpia dels cereals i *tres quartans* com tres vegades aquesta mesura. Coromines explicita: «*tres quartans* era una antiga unitat de pes: “sachs poch ço és *tres cortans*” (doc. ant. de Barcelona)». Mentre que Alcover aporta «*Dos quartans de forment*, doc. a. 1315». Coromines també ho sent a dir amb aquest significat de mesura a diversos pobles l'any 1963, com a la Coma i la Pedra (Cardener): «uns tres kuartáns».

La vigència i l'ús d'aquesta unitat de pes o de mesura de grans –i també de càlcul d'una superfície de camp de gra– és general des de temps antics a gran part del domini lingüístic, tot i que en varia l'equivalència, en alguns llocs descrita com a 14 quilos actuals. Encara avui en trobem traces en la consulta de Google (Avià, Olot, Santa Eulàlia de Ronçana, Tàrrrega, Manresa) i documents repartits per diverses comarques. I encara més: en trobem testimonis

físics en les mateixes eines utilitzades per a la mesura. A la plaça Major de la vila de Montblanc, sota els Porxos de Pallol, es conserven les mesures públiques de gra de l'any 1752 esculpides en pedra, una de les quals és un «tres quartans» i l'altra una «quartera», tal com podeu veure en les fotos adjuntes. Al Museu Arqueològic de l'Esquerda, de Roda de Ter, també s'hi conserva una mesura de gra feta de fusta provinent de la casa El Camparràs (les Masies de Voltregà), a la Plana de Vic, que ha estat cedit sota la denominació «un tres quartans» (vegeu-ne la foto). Segurament que una recerca més minuciosa trobaria molts altres testimonis d'aquesta unitat de mesura que, segons tots els indicis, formava part de la terminologia comuna i habitual de les comarques cerealistes. En els contes de Francesc Maspons i Labrós, nascut a Granollers, hi trobem descrit aquest ús:

I el xicot marxa i tot lo camí anava dient, fins que trobà uns pagesos que segaven i el xicot s'aturà a mirar-s'ho, tot encantat, sempre dient per no

olvidar-se'n: —Tres quartans, tres quartans... I tan i tan ho va dir mirant-los sempre, que els que segaven van presumir-se que anava per ells, i que se'n burlava desitjant que no collissin més que tres quartans de blat, de lo qual se'n cremaren tant que no podent-se aguantar més, van aplaçonar-lo que ni bo lo van deixar per a las bèsties. (*Cuentos populares catalans*, Barcelona, Àlvar Verdaguer, 1885)

I també en la narració «La masovera se'n va al mercat» (que forma part d'*Els Herois*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920) de Prudenci Bertrana, nascut a Tordera (el Maresme):

Passen també vaques tristes, gambant de mala gana, mugint l'enyor de llurs vedells; homes atuits sota un sac de tres quartans; dones carregades de cistells buits; mulats que tiren guitzes; sagals amb unes morralles escadusseres a les mans.

En segona posició, tant Coromines com Alcover-Moll hi situen la frase «tenir un cap com uns tres quartans», amb la precisió de Coromines que es tracta de «la ben coneguda expressió». Alcover-Moll la descriu com «tenir el cap torbat per mareig o per excés de soroll» i Coromines gairebé ho repeteix: «tenir el cap torbat, marejat». Frederic Soler *Pitarra* –com Coromines ja cita–, la fa servir a l'obra de teatre *L'esquella de la Torraxa* (1861, escena tercera; p. 15 de l'edició d'Edicions 62, 1983):

Comelles: —Déu meu! Déu meu! Tinc un cap lo mateix que uns tres quartans. Lo que els malsdecap són grans de ser arcalde, ningú ho sap!

Però altres autors també utilitzen aquesta expressió, com Emili Vilanova a *Cuadros populares* (Barcelona: La Renaixensa, 1881):



MUSEU ARQUEOLÒGIC DE L'ESQUERDA-MARIA OCAÑA



Un tres quartans procedent del Camparràs (les Masies de Voltregà, Osona). (Cessió del Sr. Ferran Burgaya al Museu Arqueològic de l'Esquerda, de Roda de Ter)

I tals foren los crits que no pogueren tirar avant lo sorteig de la Rifa dels Empe-drats, que el feien al primer pis, i que a l'últim lo tinent d'alcalde amoinat, ab un cap com uns tres quartans, va fer-ne tancar al calabosso uns quants i que fora de sí el senyor Salvador va trencar la vara que es conta que li faran pagar per nova.

O més modernament Josep M. de Sagarra a *La ruta blava* (Barcelona: Destino - Ed. 62, 1986, p. 163): «se us posarà un cap com tres quartans». I encara avui en dia és una fórmula usada per gent de tot el litoral, com a mínim des de l'Alt Empordà fins al Penedès. A Figueres, per exemple, parlen de «cal tres quartans» quan es volen referir a un lloc de desordre, equivalent a «can seixanta». Si us hi fixeu, d'una banda trobem el normatiu «un cap com uns tres quartans», que utilitza l'article indefinit en plural, amb plena correspondència amb el plural que segueix. Crec que podem tenir bones raons per deduir que en la llengua parlada aquest article s'usa gairebé sempre en singular, més d'acord amb la idea de l'estri de mesura i la unitat d'objecte, o senzillament sense article, tal com fa Sagarra.

Quina és la metàfora d'origen d'aquesta expressió? L'objecte de mesurar el gra? (un cap gros, inflat, embotit, espès i ple?) O té relació amb la comuna metàfora sonora del cap com un tabal? (tenir el cap com un tabal o timbal, el cap com un bombo, estar atabalat, tabalot). El pas de l'estri de mesura a l'estri de percussió potser no és tan difícil d'entendre: a Quatretonda (la Vall d'Albaida, 1993) m'explicaven que per assajar la dansada algunes dècades enrere, com que no tenien músics a l'abast, un de la colla duia el ritme bàsic del ball picant amb bastonets al cul d'una mesura de gra buida i girada de cap per avall. I d'altres comarques ens han arribat casos semblants. Per tant, podríem imaginar el tres quartans del gra

en una funció substitutòria del tabal o del tambor quan no hi ha el veritable instrument.

Coromines, però, descriu una tercera acepció: «els tres quartans es deien vulgarment els tres instruments de la cobla de sardanes primitiva: el flabiol, el tible i la cornamusa (Cf. Segons una nota entre els materials de la *Vida d'En Pep de la Tenora* de Coromines, així es fa constar en *Vida d'en Pep Ventura* de Pous i Pagès)». Per tant, seria Joan Coromines qui dóna notícia de la relació del nom amb una agrupació musical (que no denomina «cobla de tres quartans» si no és de forma indirecta), segons l'estudi de Pep Ventura que va escriure el seu venerat pare, Pere Coromines, i que Joan va editar l'any 1953 (Barcelona: Barcino). Una consulta als escrits de Pous i Pagès sobre Pep Ventura («En "Pep" Ventura», encapçalament de l'edició per a piano de *Per tu ploro*, Figueres: Dalí-Presas, 1906; i la reedició que n'aparegué a *Empordà Federal*, 1921, núm. 560), no m'ha permès trobar cap mena d'al·lusió a «els tres quartans». En canvi sí que n'apareix un exemple al llibre esmentat de Pere Coromines. A la pàgina 49 explica que ha cercat detalls parlant, l'any 1928, amb un vell de Vilanant, Francesc Llandrich (el seu pare era cosí del sogre de Pep Ventura). I en una nota Coromines ens diu: «[aquest home] deia que havia anat amb els "tres quartans" vint-i-dos anys i que feia quaranta-tres anys que s'havia casat, no havent sortit més que dos anys o tres després de casar-se. Feia doncs seixanta-dos anys que havia començat a tocar [pels volts de 1866]». Hem de deduir, doncs, que Joan Coromines es refereix a aquesta dada recollida pel seu pare quan inclou «els tres quartans» en la definició de la cobla de sardanes «primitiva». En diversos testimonis del segle XIX sí que hi figuren músics que «anaven en cobles de tres» (p. 87 del mateix llibre de Pere Coromines), tot i que Pous i Pagès ho deixa, malgrat usar els mateixos adjectius de Joan Coro-

mines, molt més obert: «aquelles primitives cobles, compostes, a tot estirar, de cinc músics: flabiol i tamborí, gratlles o tiples i cornamusa» (POUS I PAGÈS, Josep. «En "Pep" Ventura». A: *Empordà Federal*, Figueres, 15-10-1921, p. 3). Per tant, no exactament els tres instruments esmentats per Coromines com a formació estabilitzada.

O sigui, que Joan Coromines descriu —en el volum del *Diccionari...* publicat l'any 1988— la formació «els tres quartans» com si fos l'etiqueta precisa d'un conjunt empordanès fixat i determinat en tres músics. Al meu entendre es produeixen com a mínim dos malentesos. D'una part, el fet d'interpretar una expressió popular (ell en diu vulgar) per fer-ne una denominació que entrarà en el grau de categoria. M'explico: si hagués trobat en els papers del seu pare l'explicació d'un músic que havia anat amb «els atabalats», «els tabalots» o «els arreplegats», probablement hauria entès de seguida que es tractava d'una denominació denigradora, i que s'aplicava a una formació musical antiga per part dels músics posteriors, d'aquells que la menystenen. No ho va entendre amb «els tres quartans», potser perquè no va entendre la metàfora de la mesura de gra i del cap atabalat o del conjunt desordenat a què s'al·ludia. D'altra banda, la lògica moderna de cercar models i formacions musicals estables en èpoques on això funcionava sota uns altres criteris, li fa deduir que el músic estava parlant d'una formació de tres músics amb tres instruments molt concrets. En l'apartat que segueix argumentarem perquè això no és tan simple.

Ara bé, tenim altres escrits que poden haver empès Joan Coromines a la definició musical en el *Diccionari...* I aquí ens apareix una figura que ha estat una referència indiscutible en matèria d'instruments populars malgrat l'escàs rigor d'algunes de les informacions que aporta. Joan Amades organitza pel setembre de 1931 una exposi-



Cobla de tres quartans, segons uns gravat setcentista que encapçalava les cartes populars per a aprendre de ballar el contrapàs.
(Extret del *Costumari català* de Joan Amades, vol. I)

ció a l'Orfeó Català de Barcelona sobre la cornamusa, el gran instrument deixat de banda des de mitjan segle XIX, però que en aquells anys encara se sentia en alguns racons de la geografia catalana. A part d'un concert amb intèrprets de cornamusa (els instrumentistes catalans, segons s'explica, varen deixar un record trist i desagradable), Joan Amades ofereix una descripció dels conjunts d'instruments on participava la cornamusa («La cornamusa a Catalunya», tirada a part de la *Revista Musical Catalana*. Barcelona: Orfeó Català, 1932). Després d'explicar la parella flabiol amb tamborí i cornamusa com una de les agrupacions o cobles més habituals del país en temps passats, explica a la pàgina 14: «en algunes contrades com l'Empordà s'augmentava el conjunt instrumental amb una tarota o gralla, essent aleshores tres els músics, i per això prenia el conjunt el nom de música de tres quartans, al·ludint al nombre de músics». En aquest text de Joan Amades trobem per primera vegada publicada l'expressió «tres quartans», però com a «música de», i a més hi trobem apuntada una suposada lògica explicativa: tres músics amb quatre instruments. Aquesta descripció de tres músics amb quatre instruments ja va començar a ser divulgada en

aquells anys per diversos activistes de les sardanes (com Francesc Salvat a *Trajectòria de la sardana*, Ripoll, 1932).

Quatre dècades després, des de la represa de l'interès per la cultura popular en la dècada de 1970, aquesta lògica dels quatre en tres s'escamparà en una societat urbana que majoritàriament ja no coneix la mesura de gra, ni l'adjectivació metafòrica que fàcilment s'aplicava als instruments. La «sorpresa», en canvi, és que a la documentada *La dansa a Catalunya* d'Aureli Capmany (Barcelona: Barcino, 1930) no hi apareix cap referència a la denominació «tres quartans», ni tampoc apareix a la reelaboració que en va fer a *La sardana* (Barcelona: Selecta, 1948). O sigui, que en els anys anteriors a la Guerra Civil només trobem «tres quartans» en el text de Joan Amades, tot i que Pere Coromines potser ja va fer servir l'expressió en la conferència que va oferir sobre la figura de Pep Ventura l'any 1928 a Figueres, d'on procedeixen la majoria de papers aplegats en el llibre de 1953.

Ja que, per causa de la guerra, no va arribar a bon port el diccionari dels instruments que Joan Amades preparava per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, l'obra

posterior seva que s'ha transformat en referència constant dels interessats en els instruments tradicionals és el *Costumari català* (Barcelona: Salvat, 1950-1956). Al volum I, pàgina 243, enmig de la descripció del robatori de cols en la Festa dels Innocents a Sant Llorenç de la Muga (l'Alt Empordà), escriu: «Antigament el furt es feia al so d'una tornada especial que tocava una cobla de tres quartans, és a dir, de cornamusa, prima, flabiol i tamborí» (La tonada és a la pàgina 241, amb notació de Joan Tomàs, ja que Joan Amades no tenia coneixements d'escriptura musical). Es fa molt difícil d'aclarir si Amades recull la denominació de procedència oral, ja que en altres ocasions hem pogut comprovar com les dades del *Costumari*... no s'ajusten a les informacions recollides en el treball de camp a l'indret. Podria ser que Amades ja apliqués l'etiqueta que usa el 1931, però ara amb una novetat important: la denominació inclou per primera vegada el que es transformarà en la frase completa «cobla de tres quartans». Ara bé, el mateix autor ens desconcerta quan just a la pàgina següent (p. 244), a tall d'il·lustració del que acaba d'explicar, hi reproduïx tres músics extrets d'un boix amb la llegenda: «Cobla de tres quartans, segons uns gravat setcentista que encapçalava les cartes populars per a aprendre de ballar el contrapàs. (Col. de l'autor)».

El desconcert o, si més no, sorpresa —com podeu veure en la imatge corresponent— és que els músics estan tocant flabiol i tamborino, xeremia i baixó, i no pas cornamusa. D'altra banda, hi faltaria, segons la típica disposició dels gravats, els altres tres músics de la part dreta del full, amb els tres balladors al mig, fet que no permet pensar que els músics eren tres, sinó un conjunt que se simbolitza en el gravat en tres músics a l'esquerra, tres balladors al mig i tres músics a la dreta.

Són les dues úniques referències que hem sabut trobar en tot el



Costumari... a la, ara ja, «cobla de tres quartans» (i no pas «dels» o «d'uns»). Cal aclarir, però, que aquestes dues referències són ben minses al costat de les trenta-tres referències que hi hem trobat a la cornamusa (amb les diverses denominacions denigradores de «sac de gemecs», «criatura verda», «coixinera», etc.), la majoria tot descrivint la parella de cornamusa amb flabiol i tamborí.

Ja l'any 1961 el divulgador Pere Castells escriu l'article «Origen de la cobla», al *Llibre de la Festa Major 1961* de Torroella de Montgrí (s.p.), on podem llegir: «Aquest típic conjunt musical era conegut també popularment, amb el nom de “cobla de tres quartans”, degut a què tres músics tocaven quatre instruments». L'explicació suggerida per Amades el 1931 ara ja es fa explícita, no sabem si a través d'algun text intermedi que desconec.

Per completar el recorregut fins als darrers anys de la Dictadura, cal dir que no he sabut trobar cap referència a «tres quartans» en el llibre de Josep Mainar, Albert Vilalta i Lluís Albert *La sardana* (Barcelona: Bruguera, 1970-1972, tres volums), probablement l'obra fonamental de la historiografia sardanista de la segona meitat del segle XX.

Encara, però, ens queda un darrer significat de «tres quartans»: una barretina llarga, oberta des del clatell fins al llom, si ens refiem de la descripció de la pàgina web dedicada a la barretina catalana:

En molts d'aquests oficis la barretina requeria ser llarga, de les anomenades de tres quartans, que a part de protegir del fred, oberta en tota la seva extensió, la barretina servia per a protegir el clatell, l'espatlla, l'esquena o el propi cap, segons el cas, quan calia estibar les feixugues càrregues en un temps en què no hi havia d'altres mitjans per a tragar-les. (<http://www.barretina.cat/documentacio/labarretina.htm>)

A part de la possible metàfora d'aquesta barretina amb els sacs de tres quartans, no hi veiem cap altra relació amb els significats precedents.

LA COBLA DE FLABIOL I TAMBORÍ, CORNAMUSA I UN INSTRUMENT D'INXA

Si el nom, com hem vist fins ara, és el resultat d'un revelador procés de metàfores i de certs malentesos entre, d'una banda, el món lingüístic popular i rural i, de l'altra, el món urbà i acadèmic, això no significa que no haguessin existit agrupacions musicals –cobles, segons la denominació genèrica a gran part de Catalunya que arriba fins a darreries del segle XIX– que incorporessin els instruments que s'han transformat en el model de la moderna «cobla de tres quartans».

Efectivament, en la descripció de conjunts musicals antics trobem diverses descripcions de grups de tres músics, com les esmentades «cobles de tres» empordaneses que li comenten a Pere Coromines, i que es retroben en informacions del Rosselló, del Vallespir i d'altres comarques pirinenques. A Sant Pau de Fenollet, segons Anton de Siboune (aportat per Andreu Cortada a *Cobles i joglars de Catalunya-nord*, Perpinyà: Trabucaire, 1989, p. 31), l'any 1850 encara hi tocaven una cornamusa, un flabiol i «una prima».

Josep Aleu i Jordi Montsalvatje (*La Sardana*. Olot, 1895, p. 28) descriuen els músics de «la primitiva copla» l'any 1840:

Antiguamente las coplas o coblas que se organizaban para tocar sardanas constaban generalmente de tres músicos, uno tocaba la gaita o cornamusa, otro tañía el tiple (tarota, así se denominaba vulgarmente en el Ampurdán) o bien el oboe, y el tercero marcaba la cadencia con el tamboril y regocijaba la danza con el agudo fluiol o caramillo.

Una altra de les informacions més conegudes és la descrita pel capellà Vicenç Bosch a la festa major de Gerri de la Sal l'any 1905 (*Balls antics del Pallars*. Barcelona: L'Avenç, 1907, p. 18):

ha arribat la música, composta de les bunes, o bot dels gemecs, el músic del graile o de la prima, y el del floviol y tamborí.

Tot i que en aquest darrer cas podem dubtar que es tractés d'una formació estable si creiem el detallista Ramon Violant i Simorra quan ens explica del mateix possible que cada any es decidia quants músics es llogaven. Joan Amades, al lloc anual corresponent al dia de Sant Marcià del *Costumari...* (vol. IV, p. 713), reproduïx la informació de Gerri de la Sal de Bosch gairebé calcada, però substituint el substantiu «la música» per «la cobla» i remarcant que es tracta de tres músics tocant quatre instruments (altra vegada reitera la base argumentativa del nom «cobla de tres quartans»):

La cobla solia constar de tres músics que sonaven quatre instruments: la cornamusa, qualificada de buna al Pallars, una prima o gralla i un flabiol i tamborí, tocats, els dos últims, per un mateix músic.

També trobem aquests tres instruments en alguna iconografia antiga (deixant a part les menys fiables de darreries del segle XIX), però cal admetre que aquests instruments formen part de moltes altres agrupacions. I que la formació que tractem és relativament molt poc present al costat del gran nombre de referències a músics individuals o a les parelles formades per cornamusa i flabiol. Altres grups de tres instruments poden incloure baixó, trompa, guitarra o violí al costat dels instruments esmentats fins ara. En definitiva, crec que es poden afirmar almenys un parell de coses de la música de plaça, rural i festiva, de l'antic règim: que eren molt més

freqüents els músics que anaven sols o en grups de dos, en relació a les formacions amb més de dos instruments, i que la fixació d'uns models de cobla amb uns instruments concrets i delimitats no formava part de la lògica social i musical del temps (tal com passava amb la morfologia variable dels instruments segons el constructor i l'ús que se'n

les dades que tinc a l'abast— en cap ús general: només apareix en un document manuscrit de la Biblioteca Castell de Perelada (GOLOBARDES, Miquel «Fiestas y bailes del Ampurdán en el siglo XVIII». A: *Anales de Estudios Gerundenses*, 1947, vol. II, p. 261-264), on aclareix en castellà que la «cobla entera» era de quatre músics amb

etiqueta que han fet fortuna? I la resposta no és només una qüestió de conèixer més o menys bé el passat dels músics i dels noms.

Per entendre-ho cal repassar algunes dades des dels anys setanta. A principis de la dècada de 1970 es poden comptabilitzar —si fem cas als qui ho han seguit amb detall—



Gravat d'una «cobla primitiva» que encapçala el capítol dedicat a les sardanes de la *Historia del Ampurdán*, de Josep Pella i Forgas (Barcelona: *Luis Tasso i Serra*, 1883).

feia). Els conjunts amb uns instruments tipificats i fixats i amb un nom que els defineix són un concepte molt més propi de la societat del nou règim i, encara més, dels nostres dies.

L'agrupació de flabiol i tamborí amb cornamusa i un instrument d'inxa (diguem-li xeremia o prima) ha deixat un cert rastre d'ús en els segles passats a diverses comarques catalanes, sobretot pirinenques. Ara bé, era una possibilitat entre moltes d'altres i, pel que sabem, mai no va tenir una denominació estable i fixada amb el nom de «cobla de tres quartans». Igualment, la denominació actual de «mitja cobla», deduïda de la lògica que la sencera és la «de tres quartans», tampoc no se sosté —per

instruments força variats, i que la «media cobla» era de cornamusa i flabiol. Un sol document és suficient per sustentar una denominació amb una mínima solidesa? No cal aclarir que, com a màxim, explicaria l'ús en aquell indret i en aquell moment històric precisos.

EL FRUCTÍFER INVENT DE «LA COBLA DE TRES QUARTANS»

De les dades que hem vist fins ara, se'n despren una pregunta: per què, d'una formació possible enmig d'altres i d'una denominació molt vaga i imprecisa, se n'ha extret, en els darrers anys, un model estàndard de les antigues formacions instrumentals catalanes i una

mitja dotzena de grallers que continuen fent l'antiga feina de músic. Al País Valencià, hi havia només una dotzena de dolçainers realment en actiu. Els flabiolaires que sortien al carrer a Catalunya, fora de les sardanes, no superaven els quatre o cinc. Les colles de xeremiers que feien ball a Mallorca eren dues o tres. I tots plegats, en un procés imparable de folklorització o, a vegades, de dedicació al sector turístic. La cornamusa només sonava a Mallorca, i a Catalunya gairebé no en quedava record. I la imatge d'instruments «populars» o «tradicional catalans» quedava delimitada pràcticament al conjunt de la cobla de sardanes moderna que s'havia estabilitzat a principis del segle XX. Els anys setanta, però, eren els anys de la



represa de la vitalitat de la cultura pròpia durant la llarga etapa de la Dictadura. I un dels reptes era l'ocupació festiva del carrer, la demostració pública i popular que érem un poble. Això, i els aires internacionals que ens duïen l'interès per les coses «pròpies» i per la cultura popular, va empènyer diversos sectors joves a cercar i redescobrir un passat amagat i escatimat (com ho vèiem fer, cadascú dins les seves circumstàncies, a Itàlia, a Occitània, als països anglosaxons o a Còrsega). Volíem trobar la «nostra tradició» sonora, i molts ho volien fer amb una alternativa d'instruments diferent a la canònica i aposentada cobla de sardanes –en què només parcialment se sentien representats–, o senzillament cercant-ne els precedents. I qualsevol detall que s'arribava a conèixer era un repte per a l'acció i per a la imaginació.

En aquests anys –concretament des de 1974– comença l'eclosió de la gralla, primer des de cercles molt restringits i aviat ja més nombrosos, fins arribar als anys vuitanta a milers d'aficionats que tocaven aquest instrument pel carrer. La gralla es transforma en l'instrument emblema de Catalunya en aquesta nova etapa (substituint en aquest paper, fins a cert punt, a la tenora), i ho fa desplegant una activitat, un repertori i una lògica d'actuació notablement diferents del que havia estat en el passat.

Processos anàlegs faran de la dolçaina l'instrument del País Valencià i de les xeremies el de Mallorca. Paral·lelament, en aquests mateixos anys es farà present la necessitat de fer articles, catàlegs i opuscles sobre els «nostres instruments tradicionals», i la voluntat de «recuperar-los» i «conèixer-los». Volem emblemes instrumentals propis, objectes sonors i classificacions clares d'allò que ens permeti vincular-nos segons la lògica d'aquests anys –i ni que sigui imaginativament– a un passat escatimat, que ben pocs han conegut, i a una idea molt precisa de «poble». Cal publicar i fer conèixer dades, amb el risc de ser poc rigoroses. I això passa, precisament, en els anys en què les disciplines acadèmiques que n'haurien de tenir cura estaven menys desenvolupades al nostre país i més deslligades dels cercles d'estudi internacionals.

Entre els anys 1976 i 1979 Eugeni Molero publica, al *Butlletí de l'Agrupació Excursionista Tàlaia* de Vilanova i la Geltrú, un seguit d'articles sobre els instruments populars catalans on escriu, parlant del flabiol i el tamborí, que «formen part de l'anomenada “cobla de tres quartans” al costat de la tarota i la cornamusa». No en sabem la font, però els mots segueixen els textos d'Amades de 1931 i del *Costumari...*, i també el de Pere Castells. Pel març de 1981 l'Esbart Català de Dansaires publi-

ca uns fulls ciclostilats obra d'Albert Bastardes, Glòria Bastardes, Montserrat Garrich i Carles Mas que porten per títol *Instruments Musicals Populars Catalans*. A la «Introducció» (p.6), Albert Bastardes explica: «Una paral·lela evolució ha sofert el conjunt instrumental típic català, des de la cobla de tres quartans (cornamusa, gralla, flabiol i tamborí) fins a la cobla actual [...]», i en la minsa bibliografia hi figura el *Costumari...* en primer terme. I l'any 1983 Ricard Casals publica el catàleg de l'exposició presentada a l'Expocultura 1982 amb el títol *Instruments de música tradicionals catalans* (Barcelona, Caixa de Barcelona), en el qual dedica un capítol a la «Cobla de tres quartans o de ministrils», fonent, en un, dos conceptes d'origen ben diferent.

Segurament en aquest període hi ha altres documents equivalents que no he arribat a consultar, però queda ben clara la voluntat de construir i de fer conèixer un passat adequat a allò que n'esperàvem en aquells anys: tenir uns instruments propis i unes formacions musicals pròpies que es puguin explicar de manera clara i senzilla. O sigui, destil·lar del passat –complex i poc conegut– aquella síntesi que ens és útil per als propòsits del present. Una nova generació, amb uns valors i unes actituds que vol defensar enfront de les generacions precedents (i que podríem arriscar-nos a situar entre el món

GANXETS.NET

Ganxets, grallers del Baix Camp · tel.639020328 · www.ganxets.net · info@ganxets.net



Cobla dita de tres quartans actuant a Capafonts (Baix Camp).

hippie i la recerca d'una alternativa folkie, antiglobalitzadora i anticonsumista), retroba més enllà de les sardanes dels seus pares un camí d'enllaç amb un món antic idealitzat. Això sí, un món que haurà de complir uns estàndards i unes classificacions pròpies del món present: els instruments han de tenir una modelització comuna, que permeti tocar i ensenyar a molts junts (ben impropri de la lògica musical i d'aprenentatge d'èpoques antigues), i les formacions musicals han de ser clares i tipificades, de manera que permetin fer-ne un emblema propi per a tot el país i procedir a ser ensenyades en els formats acadèmics contemporanis (escoles, llibres, partitures, professors, etc.), del tot impensables en la societat antiga.

Des dels anys vuitanta, un cop ja consolidada la gralla, s'inicia un moviment actiu de construir altres instruments, de fer arranjaments i proves –sovint a partir de situacions pràctiques i d'hipòtesis plausibles–. Com ens informen correctament diverses pàgines web no signades, «el 1983 tornen a sonar al carrer els primers sacs de gemecs recuperats i es reinstauren antigues formacions –mitja cobla, tres quartans, ministrers...». I efectivament,

un d'aquests grups pioners van ser els Grallers de Reus, que en un enregistrament del desembre de 1984 ja interpreten una peça amb «cobla de tres quartans», oferint un so i unes possibilitats aleshores enlluernadores i noves per al sector.

I la innovació té èxit: el nom de «cobla de tres quartans» és atractiu i misteriós en una societat jove que en desconeix els significats precedents; la cornamusa i el flabiol, difícils i inadequats per al món contemporani sonant com a músics sols, troben un conjunt vistós on integrar-se; els instrumentistes d'inxa més desperts troben un paper destacat més enllà de les ja habituals gralles, amb l'eclosió de la «tarota» –un altre malnom que caldria investigar– al costat del «sac dels gemecs» –un malnom amb tradició de segles. I tots plegats retroben un grup (un dels valors principals dels joves d'aquest temps és tocar en grup) que llueix en el mig camí entre la música tradicional i la música antiga. Els resultats sonors són perfectes per a una determinada imatge contemporània que combina la música antiga i la «d'arrel». I té tots els ingredients que en fan un producte exportable i adaptable a situacions musicals diverses

i a conjunts musicals més amplis. En els darrers vint anys han anat apareixent grups amb el nom de «cobla de tres quartans», i avui en dia a les escoles, a les viquipèdies i fins i tot a centres universitaris s'ensenyen la «cobla de tres quartans» com el model de formació genuïnament catalana que és a l'origen de la cobla de sardanes. I sota el pretext benèfic d'aquest nom s'ha fet molta música, molts arranjaments i la imaginació musical ha recreat un passat-futur que bé podem qualificar de «fructífer invent de la tradició» (tot parodiant el títol de Hobsbawm).

Si la tradició és la il·lusió de la continuïtat –malgrat la inevitable discontinuïtat de cada època i de cada canvi–, la voluntat de continuïtat de «la cobla de tres quartans» és segurament una bonica metàfora del que «hem volgut ser» (o almenys del «que ha volgut ser» una petita part de la nostra societat) a través de la música en els darrers decennis.

Nota

1. Vull expressar el meu agraïment a Xavier Orriols i a Jaume Nonell, que m'han fet conèixer alguns dels textos i de les informacions que esmentaré en aquest article.

