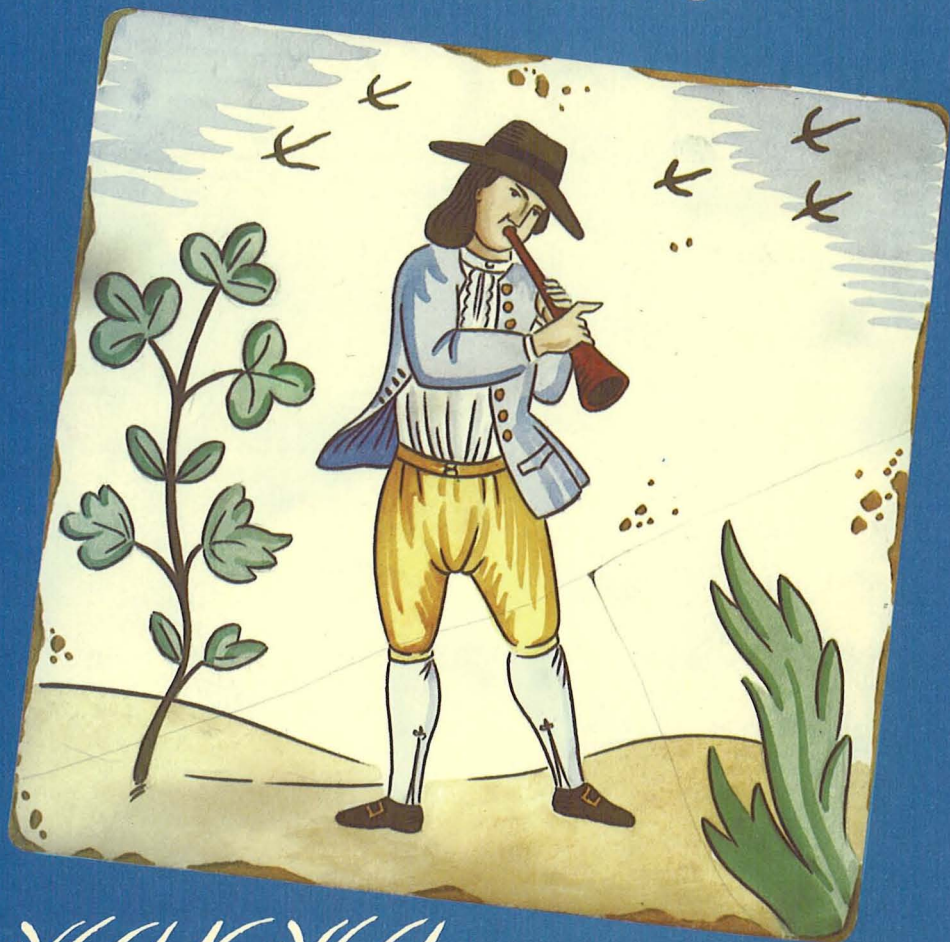


el dolcainer de Tales



XXXXA
teatre



Diputació de Castelló

Diego Ramia i Arasa - Vicent P. Serra i Fortuño

EL DOLÇAINER DE TALES



Diputació de Castelló
1987

- © Diego Ramia Arasa i Vicent P. Serra Fortuño.
- © Per la present edició. Servei de publicacions.
Diputació de Castelló.
- © Disseny coberta: Amat Bellés.

EDITA:

Servei de Publicacions.
Diputació Provincial de Castelló.
Plaça les Aules, 1.

IMPRIMEIX:



Dipòsit Legal: CS-27-87

A Tales, bressol d'un mite.

*Als dolçainers d'ara i de sempre,
mites vius.*

*Als joglars, que són capaços de fer
del mite festa.*

*Al nostre poble, que sap encara
sentir la veu de la dolçaina.*

L'espectacle **El dolçainer de Tales** ha estat realitzat pel següent grup de persones:

Xiqueta: Bengonya Sánchez.

Pescatera: Maite Gil.

Dolçainer: Pasqual Juan.

Dolçainer: Joan Igual.

Tabaler: Ximo Franch.

Alcalde: Joan Raga.

Rector: Martí Pich.

Llaurador: Jordi Renau.

Pregoner: Leandre Escamilla.

Disseny de vestuari: Imma Puig i Paquita Roca.

Sastra: Maria Angels Garcés.

Construcció de gegants: Amparo Ruiz i Jorge Varela.

Escenògraf i cartell: Amat Bellés.

Gravació i edició del disc: Estudis Bali.

Notes antropològiques i musicals: Diego Ramia i Vicent Serra.

Text: Vicent Serra.

Arranjaments i direcció musical: Diego Ramia.

Ajudant de Direcció: Leandre Escamilla.

Direcció: Manuel V. Vilanova.

ÍNDIX

PRÒLEG , Manuel V. Vilanova	11
TEXTOS , Vicent P. Serra i Fortuño	15
NOTES ANTROPOLÒGIQUES , Vicent P. Serra i Fortuño	31
EL DOLÇAINER DE TALES , Diego Ramia Arasa i Vicent P. Serra i Fortuño	45
BIBLIOGRAFIA	75
TEXTOS MUSICALS , transcripció i revisió a cura de Diego Ramia i Arasa	77
— Diana n.º 1	79
— Diana n.º 2	80
— Diana n.º 3	80
— Diana n.º 4	81
— Diana n.º 6	82
— Diana n.º 7	82
— Diana n.º 8	83
— Anunci de festa (Sorita)	84
— Carreres de Cavalls	85
— Dansa de Nanos (Vila-real)	86
— Dansa de Nanos (Castelló)	87
— Dansa de Cavallets (Castelló)	88
— Marxa n.º 1	89
— Marxa n.º 2	90
— Cercavila n.º 2	91
— Cercavila n.º 4	91
— Cercavila n.º 5	92
— Processó n.º 1	93
— Processó n.º 2	94
— 1. ^{er} toc. de bous	95
— 2. ⁿ toc de bous	95
— 3. ^r toc de bous	95
— Simfonia n.º 2	96
— Bolero n.º 2	97
— La Mitja Volta	98
— Jota n.º 4	99
— Jota n.º 7	100
— Xotis n.º 1	101
— Xotis n.º 2	102
— Polca n.º 1	103
— Polca n.º 2	104
— Massurca n.º 1	105

— Massurca n.º 2	106
— Vals n.º 1	107
— Vals n.º 2	108
— Vals n.º 4	109
— Vals n.º 5	110
— Vals n.º 12	111
— Havanera n.º 1	112
— Havanera n.º 2	112
— Havanera n.º 3	113
— Albades de l'Horta	114
— Exercicis	115

PRÒLEG

El llibre que us trobeu a les mans forma part d'un projecte difusor de l'escola gremial dels dolçainers de Tales.

Aquest poble que durant tants anys va subministrar músics per a les festes no tan sols del País Valencià sinó de tot l'Estat Espanyol —amb actuacions estelars fins i tot davant dels reis— i que, encara més, havia obert circuits artístics per Europa, va vore truncada la seua tradició musical amb la mort del «Tio Palanques», darrer dolçainer, allà cap als anys cinquanta.

*La idea d'oferir un homenatge, recuperant públicament les cançons d'aquests dolçainers, la vàrem concebre des de tres angles diferents. Per una banda, la posada en escena d'un espectacle intentant reviure la música de Tales en el seu context originari; per una altra, la gravació d'un disc amb les tocatés més característiques; i la tercera, la publicació d'aquest llibre. Tot aquest projecte s'engloba en un nom: **El dolçainer de Tales.***

L'ESPECTACLE

Qualsevol tipus d'activitat que se n'ix de la quotidianitat ha estat reflexat en el cançoner autòcton: batejos, defuncions, collites, festes... La nostra selecció a l'hora de muntar aquest espectacle s'ha limitat a elegir un grapat de tocatés festives i ajuntar-les en un hipotètic dia de festa major que comença amb la «despertà» i s'acaba en plena nit amb la foguera i les «albaes». Un cicle festiu que coincideix amb l'arribada del dolçainer i finalitza amb la seua marxa.

La cerimònia de la festa

Tant com anàvem endinsant-nos en l'estudi etnològic de les festes del poble de Castelló observàvem tota una sèrie d'elements signítics, amb unes funcions molt precises, que marquen i dirigeixen la festa. Fins i tot hi ha unes actituds prefixades, pràcticament indefugibles per als actors que han de representar-les. Analitzem com a exemple la festa del bou.

Element signíctic	Significat	Actitud
<ul style="list-style-type: none"> — Un tro d'avís — Primer toc de dolçaina 	<ul style="list-style-type: none"> — Anem a tancar les barreres 	<ul style="list-style-type: none"> — Xiquets a casa — Traure vehicles — Assegurar portes
<ul style="list-style-type: none"> — Segon tro — Segon toc 	<ul style="list-style-type: none"> — Barreres tancades 	<ul style="list-style-type: none"> — Concentració entorn del piló — Gent al balcó/cadafal
<ul style="list-style-type: none"> — Tercer tro — Tercer toc 	<ul style="list-style-type: none"> — Anem a soltar el bou 	<ul style="list-style-type: none"> — Excitació prèvia a l'eixida del bou. — Tirar de la corda.
<ul style="list-style-type: none"> — Prendre foc a les boles. 	<ul style="list-style-type: none"> — Anem a tallar la corda 	<ul style="list-style-type: none"> — Perill — Deixar l'embolador i el rabero sols.
<ul style="list-style-type: none"> — Tocates de dolçaina 	<ul style="list-style-type: none"> — Animació — Bon bou — Bons rodadors 	<ul style="list-style-type: none"> — Acompanyar les cançons fent palmes.
<ul style="list-style-type: none"> — Toc de dolçaina 	<ul style="list-style-type: none"> — Anem a tancar la vaca. — Traure els «mansos» 	<ul style="list-style-type: none"> — Deixar treballar els ramaders.
<ul style="list-style-type: none"> — Tro d'avís. 	<ul style="list-style-type: none"> — Obriu les barreres. 	<ul style="list-style-type: none"> — Es torna a la normalitat.

Així, doncs, no sols les accions venen definides, sinó, fins i tot, les actituds dels participants en la festa. Així, els emboladors han de portar els aparells d'una forma determinada; el rabero ha d'agarrar-se a la cua d'una forma també prefixada, i la seua funció consisteix en dirigir la primera correguda de l'animal; l'embolador, quan talla la corda, també adopta postures conegudes; la mateixa gent que envolta el bou té un comportament idèntic sempre. I eixir-se'n d'eixos comportaments fixats i estereotipats és senyal o de no entendre res o d'anar a deslluir l'espectacle. No és gens estrany que una vegada solt el bou n'hi hagen rinyes entre els qui han realitzat l'embolada perquè el comportament d'alguna persona ha anat en contra de les normes establertes. L'èxit d'una bona embolada radica en seguir tot el cerimonial originat o creativitat. El bous esdevenen així un ritu ancestral, que, a banda del seu significat, mantenen una cerimònia pagana que cíclicament es repeteix a cada poble castellonenc on se celebren aquestes festes.

La posada en escena.

Així, doncs, els estudis realitzats amb anterioritat a la posada en escena aportaven una ampla varietat de dades a tenir en compte: caracteritzacions, actituds, distribucions espacials, possibles escenografies, vestimentes... Un bon grapat d'elements parateatral on s'inserien les músiques dels dolçainers de Tales. Amb tot aquest material científic d'iniciava el procés creatiu i, per tant, més fantasiós. La posada en escena no havia de limitar-se a un discurs merament historicista, sinó que havia de posseir unes característiques actuals que feren l'espectacle comprensible i atractiu per als espectadors d'avui en dia. Conseqüentment les aportacions antropològiques prèvies han estat reelaborades, amb un respecte màxim envers el seu significat, però al mateix temps posant-les en funció del ritme i conflictes interns de l'espectacle.

EL DISC

La música de les dolçaines té uns significats concrets. De fet la dolçaina era emprada com element pregoner dins de determinats actes. Per això nosaltres decidírem que aquesta gravació havia d'anar acompanyada d'una ambientació que fes comprensible, per a aquella gent que ja ha perdut l'hàbit d'escoltar les dolçaines en viu, és clar, el significat intrínsec de cada tocata. Així el disc a part de les cançons inclou tota una sèrie d'ele-

ments que ajuden a situar en el seu contexte cada tocata.

A banda d'això cal reconèixer que no totes les cançons que aparèixen al disc les tenim documentades com a pertenyents a l'escola de Tales. Ara bé, en alguns casos tampoc ens estranyaria que així fos. Siga com siga, però, totes elles provenen de les diferents comarques de Castelló. Terres on exercien l'hegemonia musical els susdits dolçainers.

No ha estat un capritx aquesta llicència. El ritme teatral, amb totes les seues exigències, ens obligava a incloure alguns materials que, fins aquest moment, no sabem si van estar al repertori dels dolçainers de Tales, encara que estem convençuts que, almenys alguns dels seus deixebles directes, els van interpretar.

EL LLIBRE

El tercer element d'aquest projecte el constitueix el llibre que tens ara a les mans. Preteníem amb aquesta aportació emmarcar antropològicament el personatge i realitzar una tasca de difusió de l'escola de Tales que ultrapassara el moment concret a la representació. No hi existeix, doncs, la pretensió de fer una aportació exhaustiva, sinó una aportació bibliogràfica que ajude al retrobament per tothom d'aquestos personatges, dels homes de Tales. Esperem haver-ho aconseguit.

Vila-real, 14 de desembre de 1986.

Manuel V. Vilanova

TEXTOS

Vicent P. Serra i Fortuño

INTRODUCCIÓ

D'acord amb els pressupostos amb els quals s'havia pensat l'obra, els textos han estat escrits dintre una tradició molt arrelada a les nostres comarques.

Per una banda hi trobem els llargs monòlegs (lloes, alobes, publicatges) que sovint encara ens apareixen a algunes de les nostres celebracions: Càlig, Morella, Albocàcer, Benassal...

Per una altra banda estan els retaules o representacions, de vegades lligades a danses (Peníscola), la celebració de Sant Antoni (el Forcall, Canet lo Roig, Vilafranca, La Jana,...) o a una processó (la Balma de Sorita).

Ho he fet com homenatge a tants i tants rapsodes populars com hi ha i hi ha hagut a les nostres comarques.

No espereu, doncs, més que un text normal, de caràcter popular, intent de reviure en escena un element més que acompanye la figura del dolçainer al llarg de la festa que intenta ésser aquesta representació.

NOTES ALS PERSONATGES

(Per a orientació sobre el text)

1. **EL PREGONER:**
Home del poble, senzill, pla. Passa un poc de tot el que ha de dir. A poc a poc va bufant-se i acaba com un cep.
2. **L'ALCALDE:**
Egocentrista. Es creu la persona més important del món. El culte a la pròpia personalitat marcarà tot el seu discurs. Parlarà com escoltant-se, amb satisfacció, caent-li la bava. El seu gest i paraula serà el JO.
3. **ANGELET I DIMONI**
Són personatges estereotipats, amb una senzillesa i una manca d'afectació que els fa a la vegada simpàtics i elementals.
4. **CAPELLÀ:**
Es un capellà integrista. Cal que tinga subtileza en el dir les frases i amb gestos amplis i teatrals.
5. **CABUT:**
Es un personatge vitalista, cridaner, alegre, viu, molt viu.

I. PREGÓ INICIAL

(Toca la trompeta)

Escolteu, veniu ací!

(Torna a tocar la trompeta)

D'ordre de l'autoritat
faig saber al veïnat
que ja han arribat per fi
les festes al sant Patró.

I com a acte primer
hem d'anar pel dolçainer
que ha d'animar la funció.

Ja vos podeu amanir...!
La festa va a començar...!
Anem, doncs, tots a esperar (*),
a qui ens ha de divertir.

(*) Aquest **doncs** i d'altres paraules semblants, que no pertanyen a la parla de les nostres comarques, convé que siguen substituïdes pels vulgarismes normals de la parla. Cal que el text s'ajuste, amb les variants adients a cada representació, llicència aquesta que, a més a més d'ajustar l'ambient a la seua realitat entorn, el pot fer ric, variat i viu.

II. DISCURS DE L'ALCALDE

(Comença molt segur, amb tota la pompa de les grans festivitats).

Estimats conciutadans...!
Poble dels meus sofrimetns...!
són per a mi aquests moments
uns moments molt especials...!
Ací estem tots com germans
revivint la tradició...!
Són uns moments... d'emoció...!
JO, en nom de l'Ajuntament,
desitge a tota la gent
que visca aquesta ocasió!

La festa ja està al carrer!
Aprofitem cada dia
per a viure l'alegria
fins al boletó darrer.
JO, com ciutadà primer,
ara vos vull recordar
que entre tots hem de guardar
l'ordre i la pau de la festa.
JO he decidit siga aquesta
una festa a recordar.

JO he dit a la Comissió
que no escatimara en res,
que el que sobren són diners
per a la celebració.
Tot siga per devoció
al nostre admirable sant!
Sabem que li devem tant
que tot el què fem és poc.
No ha d'haver un altre lloc
a on siga més important...!

(Aplaudiment general... "Visca l'Alcalde...!") murmurll general, ell fa un gest per calmar el poble... i segueix).

Res no més, poble estimat...
Sols dir-vos que tot açò

de la festa és... perquè **JO**
moltes nits li he dedicat...!
Quantes n'ha necessitat!!!
I tot ha d'eixir per-fec-te...!

(Pren una actitud d'orgull i humilitat a la vegada, amb unes gotetes de superioritat..., o el que és el mateix, com qui passa factura o recorda que hi existeix un deute... de subsidiarietat).

Espere que el vostre afecte,
les properes eleccions,
sabrà trobar ocasions
de fer-me altra volta "electe".

(Pren un to de campanya electoral...)

I vos promet que, si ho feu,
fareu el millor favor
que pot fer el vostre amor
a aquest poble que estimeu...!

(Ara diu amb tot el lleu...)

Sabeu que el que és vostre és meu...!

(Se n'adona del que acaba de dir, però reacciona ràpidament amb un somriure de conill).

I com tot ja està amanit...
Per a penjar-la ben alta
només una cosa ens falta
i és donar tots junts el crit:
Visca el sant més beneït!!

(Tothom respon a una sola veu).

Visca, visca, visca, visca!.

3. INTRODUCCIÓ A LA SANTANTONADA (Pregoner).

(Fa sonar la trompeta una, dues, tres vegades. Mira a l'entorn i amenaça amb la mà grotescament. Fa sonar altra vegada la trompeta) (*).

I ara, quan vos calleu,
vos podreu assabentar
que ja està per començar
el que sempre desitgeu...!

Rucs, someres, processons,
sant Antoni i el porquet,
curses per treure el rotllet...
i a empentes i xafons...!

Però; xe; cares de xanxa,
abans d'anar pel rossí,
ens han de ballar ací
els cavallets de la dansa.

4. TRENCAMENT DE LA SANTANTONADA OFICIAL (Pescatera).

(Pescatera és sinònim de desvergonyida. La frase és d'una doble lectura fàcil, connectada amb el parlament anterior).

Tots aquells que estan avui
i vullguen tenir coqueta...
que munten la somereta...
i que vinguen cap ací!

(*) Cal donar-li una connotació somorta que tot seguit sortirà. Es un collage conscient, intencionat.

5. EL SERMÓ DEL RECTOR (*)

(Es una barreja entre un messianisme histriònic i un carismatisme per a infidels. Els elements apocalíptics s'han de fer una mica exagerats).

Estimats germans:

Hui és dia de festa major!
Un dia en que l'amor
deixa el nostre cor encés...
i ens fa estimar més i més
el nostre Patró!. Un gran sant!
Un sant gran! Tot un gegant
d'amor! Quin amic... amics!
Xe, quin sant! Xe, quin bon xic!
Xe, quin bon xic!. Xe, quin sant!

(Mansament, com qui inicia una contalla per a infants continua).

La seua vida seria
tan, tan llarga de contar...
que em limitaré a citar...
que en fer el bé reeixia.
Predicava amb alegria
l'amor i la religió
i no va perdre ocasió
de viure la caritat...!
Va alcançar la santedat...
pel camí de l'oració.

Tota una vida a imitar
per la nostra joventut!
Però en lloc de la virtut...,
hui sols es pensa en ballar,
anar de festa i fumar...!

(*) Hi ha una gran quantitat de punts suspensius i interjeccions que sols volen fer de la lectura dirigida per l'autor una reproducció de la intencionalitat del text. Salve, qui no les necessite, aquestes indicacions.

I ja veieu, feligresos,
a què porten els progressos
del que diuen llibertats:
a fer més i més pecats!
L'Infern vos té a tots presos.

El món està condemnat!
Ni la fama, ni l'honor
tenen així de valor.

(Fa un gest essencial...)

Mireu a on hem arribat!
Mireu a on ens duu el pecat!
I és ben cert el que dic...:
Eixes faldes pel melic...,
eixos pantalons estrets...,
eixos gerses tan curtets...,
i eixos amics d'embolic...!

I no vull seguir avant,
puix tots sabeu com es peca
anant a la discoteca...!

No vull seguir recordant
com ens anem enfangant...!
Tot està contaminat
pel dimoni i la maldat!

(Pren de sobte un to apocalíptic).

La fi del món està ací...!
Si anem per aquest camí...
al foc per l'eternitat!!!

Ningú no té salvació!
Ni la Divina Bondat
pot ja concedir perdó!.

6. RETAULE DE L'ANGEL I EL DIMONI (*)

DIMONI: (Surt de sobte).

A on aneu pel carrer
cridant com si fóreu bojos?
Com és que aneu fent-li gojos
al que ha fet un fuster?

Insensats, què preteneu...?
Jo ja ho sé: Fer riure a tots!

(Se'n riu fort, ben fort).

Pareixeu uns monyicots,
igual que això que porteu!.

(Picardiós i enciser).

Veniu amb mi i trobareu
tot el que podeu somniar...
Jo ben bé vos puc donar
cada cosa que enyoreu...

Vos promet felicitat,
viure com viuen els rics...

(Més picardiós encara).

i podreu pegar pessics
allí on heu desitjat...!

(Si el públic és infantil pot afegir).

I vosaltres que estudiieu
i aneu amb els caps calents...!
Vos promet sobressalients
sense que vos esforceu.

(*) He emprat el joc del "Vos" en compte de posar "us" per facilitar la popularitat i l'arrelament del text.

Tindreu la vostra il·lusió,
tindreu diners, importància...,
nedareu en l'abundància...
Bo, què em dieu?: Si o...

TOTS:

...Nooooo!

DIMONI:

Morireu, falsos amics!
Morireu, vos ho promet!
Qui amb mi no es compromet
és un dels meus enemics.

Cent legions vos llançaré
per matar-vos, un a un...
i no en quedareu ningú
per a llaor...! Ho faré!

(L'exitació del dimoni arriba a un punt màxim).

Eixiu focs, i tu, tronada,
des del cel llança l'esclat...

(Llança el dimoni focs i una gran rialla...).

Tot el món ja està afonat...!
La fi del món ja està armada...!
Cels i terra tot ja és meu...!
Ah, infidels,...heu fallat...!
Per a ningú hi ha pietat...!
Per l'etern vos cremareu...!

(Torna a riure amb veu de tro...)

Qui té al món més poder
que el que jo tinc a la mà...?
Digueu-me, qui us defensarà...!

(Fa un gest amenaçador. De sobte surt l'Àngel).

ÀNGEL: (Autoritari).

Baixa la mà...! Què vols fer
pèrfid amotinador?
Reconeix davant la gent
que és fals el que estàs deient!
Déu és de tots el Senyor!!!

Abaixa el cap, dimoniàs,
què del cel tinc la comanda
de dar-te una bona tanda
per eixir-te'n del cabàs.

Ves al teu lloc! A què esperes!
Torna-te'n cap a l'infern!

DIMONI: (amb gest llastimós).

És que és un càstig etern!

ÀNGEL: (amenaçador).

Mira que açò va de veres!

(Marxa el dimoni envoltat d'un núvol de fum i udola. L'Angel canvia de gest i amb paraules amables continua).

Segueix, poble, el teu intent
de fer esta processó.
Eixe no tindrà ocasió
que ja se n'ha anat content...!

I ara heu de recordar
qui si ell no us ha pogut
és perquè Déu és l'escut.
Sols en ell heu de fiar.

Sigueu bons i recordeu
que si us vinguera temptant

(Assenyala el sant).

encomaneu-vos al sant
i el favor diví tindreu.

I ara demane que ixca
amb tota la devoció,
perquè ho mereix l'ocasió:
Visca el patró!

TOTS a una veu:

Visca!, Visca!

7. CABUT

La festa ja està al carrer!
Visca, visca l'alegria!
Un dia sempre és un dia
per més que siga el darrer!
Viure és un fet vertader,
és una realitat...!
Deixem la por a un costat
i llancem-nos tots a viure,
a córrer, cridar i riure...!
Visca la felicitat...!

(Després de la dansa afegeix).

Seguim tots als dolçainers
que el cercavila se'n va!
Ara la festa es farà
no a la plaça... als carrers!.

8. PREGÓ DE BOUS (Pregoner ja begut).

D'ordre de l'autoritat,
de l'alcalde, o de qui siga,
m'han ordenat que vos diga
que ara va el bou embolat.

Qui no siga molt valent
que vaja dalt d'un balcó,
que pot haver un cremó
o eixir algú socarrat.

Aixina que... al cadafal!
Val més estar al muntó
que tindrè un rebolcó...
que el bou és molt... animal!.

9. PREGÓ DEL BALL

(De pregoner ja no en queda, és una bufa que toca la trompeta i parla... com pot).

D'ordre de qui m'ho ha dit,
que suponc que és consejal...
faig saber al personal
que a la festa s'ha afegit
un "bailongo". I m'han manat
que diga que esteu a punt
que... ja va a eixir el conjunt
que l'Alcalde ha contractat.

Maig de 1986.

NOTES ANTROPOLÒGIQUES

Diego Ramia i Arasa - Vicent P. Serra i Fortuño

UN DIA DE FESTA.

El Dolçainer de Tales, el dolçainer podriem haver dit amb més propietat, sempre ens duu a un dia de festa, una festa anualment repetida per al poble, però que per a ell és el viure diari.

El que s'intenta a través de tot l'espectacle és convertir aquest personatge en nexa i principal actor de tota una sèrie de rituals que al llarg de la celebració festiva es van realitzant. Una enumeració d'aquests seria la següent:

EL RITU POLÍTIC.

Front al ritu personal, íntim, hi existeix el ritu social, el ritu polític. Tothom pot ja estar preparat per a la festa, però ens cal que l'autoritat, d'una manera formal, decrete que ja hi ha festa.

L'actitud personal que ha estat cercada, cal convertir-la en actitud grupal. Discursos de batlles, de mantenidors (anomenats digitalment pels batlles), acte d'obertura, tallada de cintes, elements i sols elements d'aquest mode "oficial" d'entendre que si no hi ha una invitació, els veïns no tenen perquè saber que ja hi ha festa.

Aquesta circumstància, tan habitual i tant explotada per les classes dominants, ens dóna una nova dimensió a la figura del dolçainer. Passa d'ésser el senyor de la festa i de l'alegria, al senzill paper del joglar ajornalat. Ara, per primera vegada inicia el seu paper real. Haurà de calfar l'ambient abans que arribi l'Autoritat i després de les seues paraules mantenir un ambient amable. Cal que el batlle —personatge essencial en aquest moment— pugui riure amb els seus invitats la darrera jugada política, l'última confiança o l'acudit que està de moda.

Es tracta d'un moment tens. Ell no pertany a la "tribu" i malgrat saber de vegades molt més que el batlle o el politiquet **enteradet**, calla i segueix avant. Els bons joglars sempre n'entenen més de per on va la política, que els mateixos polítics.

Però cal que el ritual faça el seu camí. Calla, sempre calla perquè la seva missió és... bufar, i això és el que fa.

Hi ha qui diu que a Velàquez li agradaven els bufons per les seves..., però caldria tenir present que "un quadre" val alguna que altra confiança.

Doçainers, joglars, músics han estat els únics testimonis de moltes converses d'alta política. El seu silenci de segles els ha consagrat com un tipus **d'animal polític** molt poques vegades tengut en compte.

Als pobles grans el batlle mai coneix el dolçainer —és una tasca del regidor corresponent—, però mai s'estalvia el seu parlament... Qui mana, mana!.

EL SERMÓ

Sembla que als nostres pobles allò que abans es deia "orador sagrat", ha anat caient. Ja Turmeda comença amb aquest tema que, malgrat el segle XVIII, ha anat avall.

A un poble que nosaltres ben bé coneixem, amb motiu de la Festa Major, hi van acudir una sèrie d'amics que feia anys que no es veien.

(Catedràtics de llatí, fiscals, notaris, escriptors)... i es van posar a la zona on hi era la trona. Era el lloc que empraven quan eren menuts. A l'hora del sermó el Rector va pujar a la trona i va començar a fer un lligam entre frases en llatí, disquisicions filosòfiques, desqualificacions generals —“però és clar que vosaltres açó no ho enteneu...!”— que van produir un soroll de la zona, que la gent considerava culta.

Aquell vell retor, natural de Vilafranca, ha estat des d'aleshores considerat com mestre de l'oratòria sagrada, clar que dintre un cercle molt concret que sempre va ésser prudent i mai no va dir la real traducció i interpretació de les cites.

Per aquells vells temps dels anys 1950-60, encara a les festes es convidava l'orador. Sols cal mirar les estampetes. Ell començava sempre, sempre, amb un fragment dels Proverbis o del Cantar del Cantars, o dels Salms de David. Una paragrafada amb llatí que anava descendint literàriament i teològicament per a dir la frase adient: “Sant/Santa... era així...” i a dir tot el que havia llegit a la Novena, que, o coneixia per ésser del poble o perquè el retor li l'havia proporcionada.

El sermó havia de tenir quatre característiques:

- a) ésser llarg. Calia justificar la contractació.
- b) havia d'agradar al rector. Ell era qui informava de la qualitat a l'autoritat superior.
- c) havia de poder exhaltar les virtuts del sant i a la vegada justificar-les.
- d) era, per al nou orador, quasi sempre del poble i allunyat per necessitats del ministeri, la gran oportunitat de demostrar que era important.

El sermó també era un motiu d'adquirir mèrits. Contes hi ha que ens parlen de nervis, d'incerteses, de “posades de pata”.

Un estudi seriós sobre el que la literatura popular ens diu d'aquestes manifestacions, ens serviria per a tenir un gran llibre d'humor que nosaltres, personalment, recomanàriem tothom.

EL RITU DELS ANIMALS.

Es tracta d'una barreja conscienment ensamblada en la qual la dinàmica ve donada per l'aparició dels animals, especialment el cavall.

Per una banda està Sant Antoni, amb tot el que suposa de ritu del foc, de la benedicció dels animals que serveixen per al treball. D'altra banda ens apareix una de les celebracions esportivo-festives més importants dintre la cultura de la Plana, “les carreres per la joia”. Des-



Bous pel poble. (Arxiu R. Beltrán).

prés un dels elements més nostres dintre la festa del Corpus, “la dansa dels Cavallets”.

Tot aquest joc complex d'elements tan diversos tracta sols de posar damunt la taula, i de l'escenari, la complexitat de la nostra festa dintre un element tan concret com ho és el cavall, el matxo, l'ase: l'element bàsic de tracció dintre el nostre món agrícola.

LA FESTA DE SANT ANTONI.

A les nostres comarques la celebració de la Festa de Sant Antoni presenta una gran complexitat, no en les manifestacions bàsiques, sinó en la concreta manera com cada poble, cada comarca ha arribat a decantar-les.

La bibliografia sobre el tema és complexíssima i va des dels treballs d'Henri Bouché, fins les nostres concretes de premsa que cada gener omplien els nostres mitjans de comunicació.

Els elements bàsics són senzills: Per una banda ens apareix el ritu del foc, unes vegades com senzilla foguera, d'altres, com el cas de la Vilanova grans flamerades impossibles de travessar, o d'altres, cas del Forcall, unides a la representació de la vida del Sant.

Aquestes representacions van tenir decennis enrera molta importància, i ens donen un altre element essencial: el Dimoni. El dimoni que tempta el Sant i que fa dels tions ja freds signe a façanes i portes.

També es la festa dels animals, de la "matxada", encara no desaperduda de molts del nostres llocs, que té la benedicció dels animals com base, però que juga amb el foc i el seu simbolisme.

I com totes les festes en les quals hi ha clavaris, cal que hi haja "primers", "coquetes", "bendición", "caritat"... que és l'aparició del pa beneït dintre una celebració no massa cristianitzada. El "pagus" i les seves circumstàncies, vint segles després, viu encara antics ritus ja sense sentit concret, però amb velles i sentides arrels.

Per a una bibliografia bàsica del que és Sant Antoni, sols cal llegir "Fuego, demonios y Santos", article important d'Henri Bouché publicat en "Estudis Castellonencs", núm. 1, Castelló, 1983, editat per la Diputació Provincial de Castelló.

Una altra bibliografia seria:

— Gargallo Valls, José, "La Santantonada de La Jana", 1986.

— Meseguer Folch, V. "La fiesta y función de San Antonio en Canet lo Roig", 1983.

— Ferrer Lloch, M. "Benicarló en las loas de San Antonio" en "Cepa i Raïls de Benicarló", 1979.

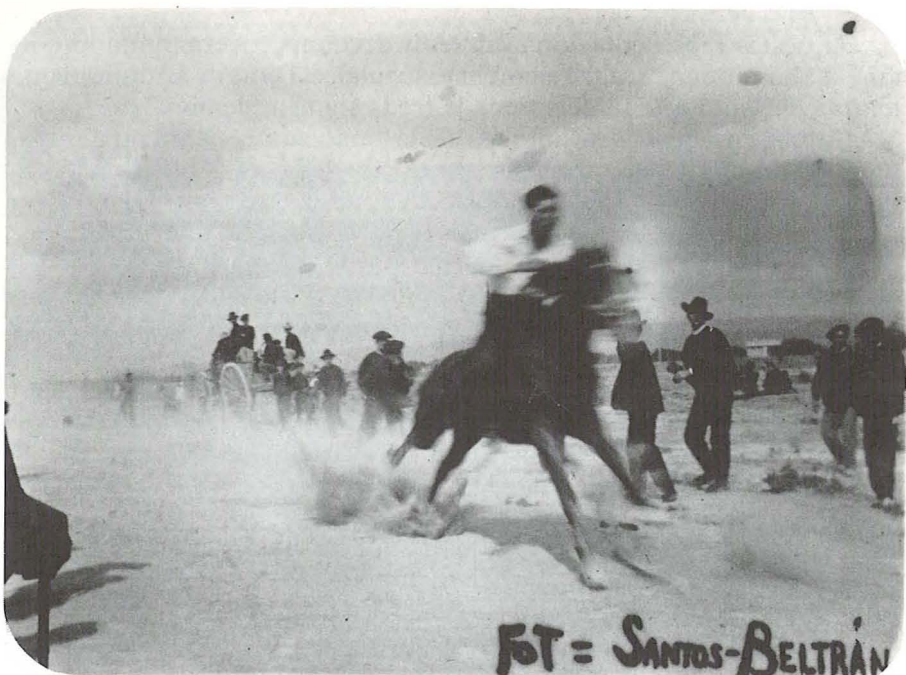
— Monferrer Guardiola, R. "Notas para la etnografía de Villafranca", "Hoja Parroquial" de novembre de 1976 a gener de 1977.

Finalment cal dir que les notes de premsa dels diaris i de les revistes locals ens donen, quan s'aproxima la celebració, materials molt importants per a fer un estudi seriós.

Hem deixat conscientment a banda els grans estudis foranis sobre el tema, especialment aquells que ens introdueixen en el ritu i el mite, per creure que una aportació de bibliografia general, a l'abast de tothom, sols pot fer-nos caure en el cercle viciós d'aportar textos coneguts.

LES CARRERES PER LA JOIA.

Tota la societat agrícola té en el culte a l'entorn del Sant Patró en general i en el de Sant Antoni en particular, un record molt especial cap als animals. A les nostres comarques, en les cavalleries, concret i determinat mitjà de tracció, es va concretar aqueixe culte a l'animal en dues manifestacions que, a l'hora de la veritat, significaven tant l'exaltació del millor exemplar com l'orgull del seu propietari. Es tracta de "les carreres per la joia" i el "tir i arrossegament". Mentre en la primera de



Carreres per la joia. Almassora, 1910 . (Arxiu R. Beltrán).

les proves es mesurava la velocitat i la categoria del genet, en les segons estava en joc la força, el nervi, la docilitat de la noble bèstia per obeir la veu del propietari en una situació límit.

“Les carreres per la joia” eren freqüents fins que la mecanització del camp va bandejar cavalls, rucs i matxos.

Enric Ribes Sangüesa, al seu llibre “Cuadros de Costums Castellonens” ens parla del que era a Castelló la **cursa**:

“En esta capital s’han fet corregudes d’animals, desde l’almacén de Gasset hasta’l portal de Sant Domingo o **la tancà**, desde el Portal del camí del mar hasta’l Ingenio y desde’l camí de la Costa, hasta la vía o pás a nivell. Esta **costum**...encara subsistís en les festes anuals del ravál de Sant Félix”.

Això era per l’any 1916, data de publicació del llibre.

El mateix Ribes, unes línies més avall ens dóna les condicions per a participar ja que “condició essencial es la de montar a pé, y cadascú es duenyo de portár el animal en cabeçó de lujo, de treball y de cuadra; riendes; ramalillos y ramál, bocáo o brida sancera y partida o de castíc, y serretó, pero per regla general els bóns corredors, no pòsen cap impedimenta y porten a tót galòp a les bèsties, com si foren salvatjes”. “En el

raval de Sant Félix tenen la **costum**...de montar descalços, sense mocador al cap y visten calçotéts blanchs y van en còs de camisa”.

Aquesta descripció ens pot servir de base per iniciar el que ha estat aquesta cerimònia al llarg del temps. Dels nostres personals records anem a oferir la narració del que era el matí o matins de “la carrera per la joia” a Almassora, allà pels anys cinquanta, quan encara se’n feien a “La Cossa”.

A l’hora determinada sortia de l’Ajuntament un seguici format per un empleat municipal que portava les joies —mocadors lligats a una roda que penjava d’un llarg pal⁺ després el dolçainer tocant allò del “tororí-tirorí-tiroraina, l’auelo dolçaina”, darrere els genets dalt dels cavalls i després la barreja de xiquets, curiosos, amics, interessats, desfeinats i espectadors.

El seguici travessava el poble fins arribar al Pla de la Cossa, fragment de la carretera de l’Alcora que anava des de les darreres cases fins quasi l’estació del **tren del Norte**.

Nosaltres, xiquets, no acabàvem d’entendre que allí es jugava l’honorabilitat, la paraula de més d’un almassorí, i aqueixe era el motiu que no entenguérem les discussions, els sorolls, els “tacos” i les grans alegries. Total, pensàvem, per un senzill mocador!.

Acabava amb la cursa de someres i rucs. Allí sí que hi havia risses, soroll viu sense agressivitats i molta llenya cap als pobres animals. Cal pensar que guanyar la joia amb una somera o un ruc es convertia en un capítol humorístic. ls homes de La Plana sempre han menyspreuat un home jove que no és capaç de tenir un cavall.

Aquest exemple es prou per determinar el que ha estat la “carrera per la joia”, per un senzill mocador que a la vesprada, quan era l’hora dels bous, el guanyador —o la **mussa** del guanyador—, lluien al coll, com símbol de l’orgull del llaurador.

Després, quan tornava el seguici cap a l’Ajuntament, ara sense les cavalleries, sols “la joia”, el dolçainer i la xicalla, la notícia corria pel poble: “Ha guanyat ...X”. Però nosaltres estàvem més atents a la música del dolçainer que a la dienda que des d’aquell moment corria pel poble.

ELS CAVALLETS.

La dansa, les danses amb cavallets, estan lligades a les manifestacions religioses del Corpus i després a les de les Festes Majors.

Si mirem els documents més antics que tenim al nostre abast, ja en 1662 els de Sorita van deixar els cavallets que tenien per a la seua festa

als de Bordón (Terol) per 12 sous. En 1668 han de posar-los "clavells a les cohes i paper colorat per a adobar-los". (Ejarque, "Història de la Balma").

El mateix Ejarque és qui ens dóna una data important, ja que en 1659 es representa a Sorita la "Presca de Pavia" i lògicament la cavalleria era en aquell moment base de tot moviment tàctic militar.

Gimeno Michavila, "Del Castellón viejo", ens parla dels de Castelló i —malgrat la deformació dels materials de Peníscola—, a l'estructura de la festa de l'Ermitana ens tornen a aparèixer.

Segons Crivillé i Bargalló en la seva participació a la "Historia de la Música Española" a la pàgina 201 del volum VII, dedicat al **folklore musical**, diu que es tracta d'una representació dansada de tipus històrico-religiós en quan proposa un simulacre de lluita entre turcs i genets espanyols.

Mentre Castelló conserva la dansa transmesa gràcies a l'Agrupació Folklorica el "Millars" i darrerament a la vàlua d'una persona com Pàquita Roca, Peníscola la treu potser deteriorada i a Sorita és sols un record.

ELS NANS I ELS GEGANTS.

Sembla que inicialment la funció dels nans era protegir la "dansa" o el moviment de gegants. Mentre uns eren elements quasi cecs i sense possibilitats de fer massa moviments, els altres, els nans, deixaven espais, protegien, creaven el soroll i trencaven aquell bocabadament que crea un gran i alt —mai no millor dit— personatge.

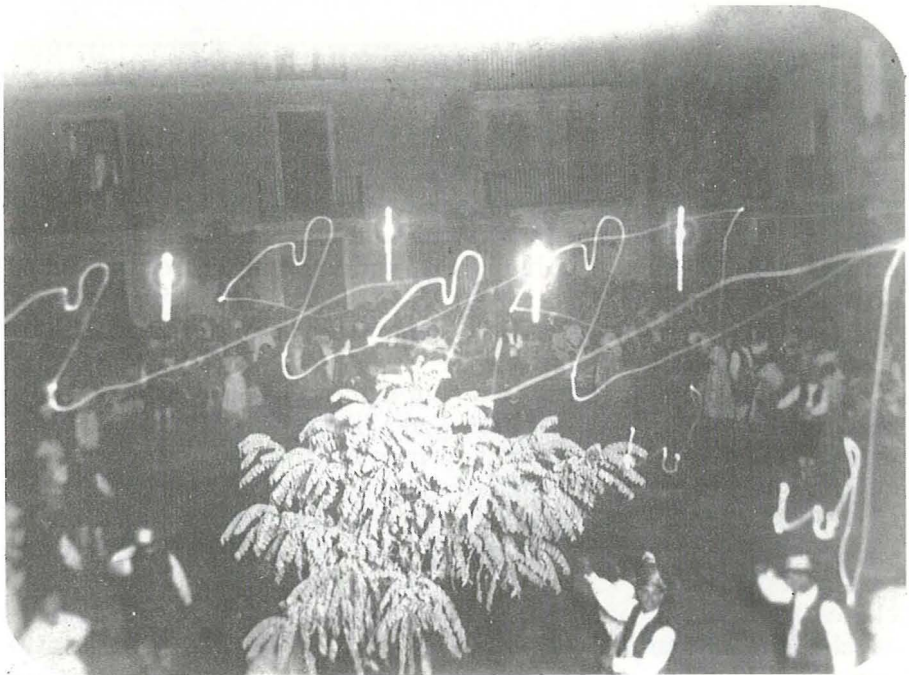
De nans ja no n'existeixen molts a les nostres comarques. Sols la processó del Corpus castellonenc els manté, des d'almenys el segle XVII.

Per aquells temps estan els gegants. Ja en 1669 l'Ajuntament de Castelló paga i lliura 10 sous "per les llistes que son menester per a aliar els jagants" (Gimeno Michavila, "Del viejo Castellón").

Malgrat no trobar nans, de gegants sí que hi ha dintre les nostres comarques. Encara els conserven Castelló, l'Alcora, Borriana, Soborg, Morella i hi ha referències certes sobre els de Benicarló i Sorita.

Per a un coneixement més ampli del conjunt de "nans i gegants" caldria veure el text que dedica Aureli Capmany dintre "El baile y la danza" pg. 372-377, publicat al volum II de "Folklore y costumbres de España". Encara que no ens done el fenòmen de l'aparició d'aquests elements mítics amb detall, presenta una visió de conjunt molt interessant.

Per altra banda cal dir aquí que és just i mereix un fort reconeixi-



Ball de plaça. Almassora. (Arxiu R. Beltrán).

ment per part de tots els valencians el que, malgrat la Real Ordre de 21 de Juny de 1780, almenys hi ha un bon grapat de pobles que, com diu Capmany "más celosos que otros en la defensa de sus tradiciones no cumplieron el mandato, y por esto los **gigantes** y **enanos** pasean libremente por algunas regiones de la península ibérica, precisamente en donde se conserva más firme la conciencia de las verdaderas libertades". (o.c. pg. 372).

LA BALMA, EL DIMONI I ELS ENDIMONIATS.

A les nostres comarques no hi existeixen massa dimonis, ni endimoniats, dintre el món de la cultura popular religiosa. Però si hi ha un lloc on aquests elements tenen un lloc determinat, és La Balma. El Santuari que està vora el riu Bergantes, allà dalt, més amunt de Morella, dintre el terme de Sorita.

L'existència mateixa del Santuari, documentat a les darreries del segle XIV, ens duu a considerar-lo dels més vells que hi són a les nostres terres.

El Santuari roquer està relacionat bibliogràficament i des de sem-

pre amb un ritu de dimonis que ens apareixen als textos d'Ejarque, Puerto i especialment a "Bolangera de Dimonis" de N'Angel Sánchez Gozalbo.

El **dimoni de la Balma**, trencant el ritme de la processó que puja del poble, no és sols una representació teatral, mistificada i estandaritzada, com poden ser-ho el dimonis que ens apareixen a les representacions de Sant Antoni. La Balma, igual que la santa Creu d'Argelita i d'altres llocs, presenten la figura de l'endemoniat dintre un context de processó.

Argelita va anar minvant fins desaparèixer, la Balma ha mantingut l'estructura, però no l'essència.

Fa poques setmanes, en tractar en "Cultura i Aula", suplement que publica el diari Mediterráneo, dimecres, la secció "Antologia Monumental" hi havia un document de primera mà sobre aquest tema: La desaparició dels **endimoniats** del context concret de la Balma. L'entrevistat contava com va desaparèixer: Un any, allà pels anys quaranta, el Caporal de la Guàrdia Civil va prohibir l'entrada del endimoniats a la part interior. Déu sap quines forces el van obligar a pendre aquesta iniciativa. Els endimoniats van haver de fer les seves ablucions fora de la capella. Deia el comunicant que a l'any següent, ja no hi van haver més d'endimoniats.

Pensem que la lluita entre l'Angel i el Dimoni a la Creu Coberta i tot el soroll que al llarg dels segles ha comportat la Balma, va perdre el seu més profund sentit per obra i gràcia d'una concreta situació política. La Balma havia passat l'Inquisició, però no va passar el "maquis", que tanta sang va fer córrer per aquells indrets aquells anys.

Ara, el Dimoni de la Balma n'és una caricatura, un personatge sempre perdedor, ja no se sent atracció en el camí cap a la virtut i missatger de curacions. Recita el seu parlament, crita, és vençut. Fa el que cal. Juga el seu paper teatral. Un paper teatral. Un paper ja buit.

De sempre sabia que, encara que vençut, aproximava a la Balma ànimes esperançades per trobar la seva salut. Allí al seu entorn, sempre hi havia gents de l'Aragó, de Catalunya, de la nostra Plana.

Ara sols és un personatge. Sembla que, malgrat haver passat quaranta anys d'absència, l'ambient segueix enyorant els endimoniats.

Ell, el dimoni, se sent un ritu buit del seu contingut de segles.

LA PROCESSÓ.

La processó és una manifestació religiosa pública i amb cert caràcter cívic o clerical, segons qui siga el promotor.



Balladors. Almassora, 1910. (Arxiu R. Beltrán).

Dintre les nostres terres les manifestacions d'aquest tipus, ja tenen dins el món ibèric representacions gràfiques. El món romà i el cristianisme continuen aquest ritu i quan al segle XIV-XV, la conquesta de Jaume I es fa viva, les manifestacions religioses comencen a ocupar llocs dintre el culte ciutadà.

Processons hi ha de varis tipus: **La claustral**, de vegades denominada menor, que consisteix en treure la imatge del temple i retornar-la, per un trajecte breu i ordinat. **La processó general** emprà un trajecte molt més ampli que corre els principals carrers de la vila i és l'exhaltació de l'advocació sobre el poble. **La processó de romeria o rogativa** que va i ve des d'una ermita o lloc sagrat i que ocupa un dia o dos. Finalment està **la processó d'advocacions localitzades a carrers o barris**, que van des d'una casa particular a l'església i tornen, i tenen especialment la veneració pública a una casa particular, la del clavari, (resos, goig, festa...).

Casdascuna d'aquestes processons té la seva manera pròpia de ralitzar-se, tant bàsicament religiosa (Misteris de Jesucrist, la verge, etc.) com la profana, i aquí caldria parlar del qué és el "porrat", l'abillament, les ofrenes, les característiques pròpies de festes oficials amb el seu protocol, i un llarg etc. que ens portaria a tot un estudi sociològic del comportament humà en funció de la qualitat i extensió urbana de la festa.

EL BALL.

La dansa és la manifestació primària del que un poble se sent. Una pluja a temps, una bona cacera, l'esperada collita, es converteixen en festa col·lectiva i en dansa, en moviment, en ritme compartit i amb caràcter ritual.

L'autoritat, mítica, religiosa, política, és qui en un primer moment inicia la dansa i a través d'ella rep el respecte que mereix.

Dansar entra dintre la mateixa essència de l'èsser col·lectiu del poble.

La pèrdua del seu caràcter iniciàtic, mític, propiciatori per a convertir-se en joc lúdic, la converteix en un element complementari i no essencial de la festa.

Quan un poble estructura la seva dansa, quan la fa amb mesura, diferenciada de la del veí, complexa, acaba allunyant-se de les arrels i convertint-la en un ritu del qual la major part de la col·lectivitat és passiva i necessita de l'especialista o "dansant".

En canvi quan el ritme torna a entrar en la col·lectivitat, sense el simbolisme que comporta ésser fita de les arrels, el poble es llança al gest, al bot, al plaer del moviment. Dansar, aleshores, és fer del cos un instrument mut al servei de la música, de l'aire que diu i llança la veu d'un vell instrument.

EL DOLÇAINER DE TALES

Diego Ramia i Arasa - Vicent P. Serra i Fortuño

EL DOLÇAINER

Prenguem la descripció que fa Vicente Boix:

“El dulzainero es un hombre delgado, nervioso, de mediana estatura, de mirada espresiva; habla con rapidez, con soltura, y es libre, franco y alegre en su conversación; no abandona nunca su chaqueta; no se afeita todos los días, pero se cree tan importante, como el primer violín, ó el primer oboe del gran teatro de la Scala. Su procedencia es de un taller; fue antes tamborilero, y con el tiempo empuñó el instrumento con que se honra... Cuando el dulzainero, hinchados y encendidos los carrillos arranca del instrumento esos sonidos que son menos ingratos y chillones, a fuerza de habilidad y de pulmón, el muchacho le acompaña con toques de diana, redoblado, de ataque, de marcha regular, de fagina y todos los demás que caben en la armonía de un tambor mayor; y así corren las calles de la capital y de los pueblos, seguidos siempre de una nube de chiquillos, desarrapados, grasientos, espeluznados, que se pegan a los músicos como las moscas a las uvas en el mercado...”

L'article, publicat en 1859, és llarg i no té quasi en quan a dades i detalls. Al mateix llibre, unes pàgines després Peregrín Garcia Cadena ens parla del **tabaler**.

Servesca aquest llarg paràgraf d'introducció a aquest món de la dolçaina a Tales i d'homenatge a tots aquells que abans i ara són causa i conseqüència de la pervivència d'aquest mite.

EL DOLÇAINER DE TALES, UN MITE DE CARN I OSSOS.

El dolçainer i el tabaletter —o tabaler—, darrers representants a les nostres terres del vell ofici de la joglaria, encara van pels nostres pobles, donen color a la festa i sembla que tenen per endavant temps per a seguir amb la seua tasca.

Es tracta d'una d'aqueixes pervivències que set segles de canvis socials no han aconseguit arraconar, malgrat haver-se realitzat, amb trencament de la vella concepció agrícola i patriarcal, el pas a la societat industrial. Aquesta, una vegada més, ha estat una prova de foc per al manteniment d'una activitat que ha sabut, segle rera segle, mantenir-se sempre surant.

Per una banda està la capacitat d'adaptació del dolçainer a les circumstàncies, a les modes, al temps concret en el qual viu. Ho fa amb una habilitat excepcionsl. Sols cal veure'l en cada actuació per a comprendre que es tracta d'un professional amb una experiència secular, amb un lloc, amb unes taules.

També perquè està íntimament lligat a unes manifestacions molt concretes: danses, albaes, processons, etc... que el fan tradició i necessitat. De vegades sols ell coneix els vells cerimonials, els mecanismes ocults que fan de l'ordre concret i determinat una continuació de les velles maneres de fer.

Per una altra banda perquè té, encara entre nosaltres, un lloc d'apreci, d'estima. És, ens ho confessem cada vegada que els oïm, signe viu de la memòria històrica, arrel i fita.

Dintre l'actual concepció de la música, els valencians tenim un lloc tant per a ell (amo de cercaviles, processons, danses i albaes), como per a la rondalla (senyora de la jota), com per a la banda de vent (acompanyant de batlles i regidors), com per a l'orquestra (no massa viva encara entre nosaltres ja que la banda ha envaït a les nostres terres, amb admiració universal, un camp que teòricament no li havia estat destinat).

Dintre l'escala dels **musics** —si tenim en compte la seua adscripció a una d'aquestes formacions—, el dolçainer és un cas a banda. Exerceix continuament de solista i de director, no sols del que interpreta, sinó, de vegades, de l'acte que amenitza. Té veu, i cridanera per cert, que avisa de perills a l'hora dels bous; té veu i vot a marcar el ritme de la dansa, i ajusta amb el seu introduir la processó tot un llarg i complex seguici.

Quan Mutaner escriu "**hi menam trompadors e tabaler e nafil e dolçaina**" (Crònica, 295) o remarca "**ab gran brugit de trompes e de tabals e de dolsaynes**" (Crònica, 297), inicia tota una quasi infinita sèrie de dades sobre la presència dels dolçainers, encara avui viva als nostres arxius. Noms i més noms, contractes i més contractes ens parlen de la

presència d'aquest personatge a les nostres festes.

Si hem de citar un text imprès, hem pensat que el del Dr. Ejarque, a la seua "Historia de Nuestra Señora de la Balma", ens aporta una sèrie d'elements bàsics i de fàcil anàlisi:

"...ya desde principios del siglo XVII no faltan (los juglares) en ninguna fiesta de la Balma por malo que sea el año. A las veces es un solo juglar; si el año es mejor, suelen ser dos que tocan **la gaita i el tamborinet**, agregándose a las veces un tercero, conocido con el nombre de **rebequer**, por tocar este antiguo instrumento, procedente de Asia, parecido a una guitarra. Otras veces son mencionados con los nombres de "juglars, ço es gaita (1), clarí i tabalet"; posteriormente, y ya iniciado el siglo XVIII, se habla **dels músics** que concurren además de los juglares o **dolsainers**. Su presencia en las fiestas era, después de todo, indispensable para la ejecución de las danzas que nunca dejan de organizarse a contar desde los primeros años del siglo XVII".

El document és complet. Ara sols ens mancaria, —però aquest no és el lloc—, relacionar les danses que encara avui segueixen necessitant **indispensablement** de la seua presència o d'aquelles que tenim constància que no han perdut la seua presència. Com mostra tindriem les de: Sorita, la Todolella, Morella, El Forcall, Benassal, Sant Mateu, Les Useres, Orpesa, algunes importantíssimes de Castelló, La Pobra Toronesa, Almassora...(2). Però si ens n'anem més enllà de la dansa: cercavilles, processons, dianes, curses per la joia, tocates de bous,... el llistat de pobles potser inclouria totes les comarques septentrionals poble per poble.

Obra minuciosa d'investigadors del nostre folklore que a més d'analitzar-lo i assolir-lo, el llance per a que estiga a l'abast de tothom, ens donarà el quadre definitiu. A més a més del gratificant interpretar, caldria una atenció a la comunicació etnològica del que coneixem, treballar i estimem. La tasca d'investigació de vells textos i d'adaptació de l'instrument als temps actuals caldria fer-la patent. Potser en açò estiga el nou esperit d'aquella vella **escola de Tales**, que ací intentem valoritzar.

Entre aquesta nova gent i aquell esfòrç hi ha hagut una gran llacuna. El clarinet, resultat de l'adaptació del vell instrument a les bandes de música del poble, ha estat en alguns llocs la natural substitució del dolçainer. Aquesta circumstància ha fet que, per emprar aquest instrument una tonalitat diferent a la de la dolçaina i que necessita la transposició, d'un interval de segona ascendent, marque moltes de les transcripcions que ens han arribat, especialment la concepció global que avui sembla estar de moda. Aquelles persones relacionades amb els vells dolçainers recorden que la frase "tot tancat és un **do**" ho empraven com element normal en la seua conversa.



Els germans José i Juan Ramos amb els seus tabaleters, Juan Badenes i José Ramos, en març de 1945.

Però no és aquest un treball teòric sobre la dolçaina, és un homenatge a una figura, un mite. Retrobem els papers.

LA DOLÇAINA I EL DOLÇAINER

Potser caldria que inicialment posàrem a l'abast de tothom la signifi-
ficació del mot **dolçaina**.

Per als valencians assoleix tres significats:

- Instrument musical.
- Dolçor, qualitat de dolç.
- Fal, òrgan masculí.

El joc intencional de cadascún dels tres, o de les segones lectures que hi puguen haver en funció del moment i de la intencionalitat, les hem bandejades conscientment. Cal que sigues tu, lector, qui faça, en alguns casos específics, la lectura personal.

El Refranyer.

Dolçaina o **gaita** és, dintre les nostres comarques, sinònim. Emprarem ambdós paraules sense distincions, (Veure nota 1).

El refraner ens diu:

— **Dolçaina pagada, roïn so** (DCVB, IV, 533): Treball pagat per endavant, es fa malament.

— **Anar de festa en festa, com el dolçainer** (DCVB, IV, 533): Ésser amic de la festa, del comboi.

— **Pare dolçainer, fill tabaler** (DCVB, IV, 533): En castellà diríem “De tal palo tal astilla”.

— **En casa del dolçainer, tots són balladors** (DCVB, IV, 533): Vin-dria a significar que els defectes dels pares es reflexen en els fills.

— **Donar-ne en tabal i dolçaina** (a Almassora): Molestar, fastigue-jar amb insistència.

— **Anar una persona amb tabal i dolçaina** pel poble, (a Almas-sora): Ésser motiu de comentari per a tothom.

— **Tocar la dolçaina:** a) Xuclar-se el dit.

b) Passar-se el temps xiquets menuts to-cant-se el fal (pop. “tocant-se la xufa”).

— **Parèixer un dolçainer** (a Almassora): Passar-se el dia en cantu-ral·les o, senzillament, cantant.

— **No em vingues en dolçaines!** (a La Plana): No et laments, no em vingues amb contes.

— **Fer la del dolçainer** (a Almassora): Anar de poble en poble, o de projecte en projecte, i no comprometre’s.

— **Ja hi ha prou de dolçaina!** (a Almassora) Ho deien quan enmig d’un treball es feia un moment d’esplai i calia tallar-lo per a recomençar la tasca.

— **Portar un pet com un dolçainer** (a La Plana): Estar molt begut.

— **Dolsainer i torero, no pots ser-ho** (a La Plana): No es pot orde-nar la festa i viure-la a fons.

— **Ésser més vell que un dolçainer** (a Nules): Tenir molta ex-periència.

En quant al cançoner hi ha els textos següents:

En una rinya de gossos
un frare pergué el capot,
la dolçaina el dolçainer
i un xiquelo el trompello.

(Ribes, Cant., 37)

Tens cara de figa seca
i nassos de fument,
i morros de dolçainer
i orelles com dos ventalls.

(Ribes, Cant., 55)

La novia salió de Andilla,
el novio salió de Osset;
la dolçaina de canales,
i el tabal de Sacañet.

(S.G.-CI, II, 24,b)

A TALES, DOLÇAINERS

Gonzalo Puerto (3) diu: "Los (dulzaineros) de mayor celebridad fueron los **dolçainers de Tales**, agrupación familiar fundada en este pueblo por Salvador Montoliu Serrano, modesto aficionado que, a pesar de carecer de conocimientos técnicos, llegó a eclipsar a los demás **dolçainers** de su tiempo, llegando a ser famoso por su peculiar, entusiasta e inspirada manera de tocar la **dolçaina**".

Salvador Montoliu inicia, sense adonar-se'n, tot un procés de complexa anàlisi: El combregar d'un poble amb una professió, la seua.

Mentre al seu entorn i a la resta de les comarques els pobles prenen el que hom anomena **ofici típic** del canvi del món agrícola a l'industrial (Artana-sarriers, La Vall d'Uixó-espardenyers, Eslida-taponers,...) o conserven com distintiu habilitats artesanals (Borriol-pedrapiques o paredadors) o es perden entre l'ampli panorama sense determinant, Tales assoleix una capitalitat, un element que el fa distint: "**A Tales, dolçainers**".

Hi existeixen dos elements que ens donen la força d'aquesta afirmació:

a) Per una banda els talencs no tenen malnom, són... **dolçainers**, mentre els pobles de l'entorn tenen el seu nom determinant (**culecos, lobos, rabosas, xurros**, etc.).

b) Hi existeix tota una sèrie de cançons populars que documenten aquest fet:

En Tales són dolçainers,
i en Artana són sarieros,
en Borriol pedrapiquers,
i en Onda són taulelleros.

(a l'Alcora, S.G.-S., V.29)

En Tales són dolçainers,
en Artana són sarieros,
en Ribesalbes ollers,
i en Onda són taulelleros.

(DCVB, IV, 533)

En Artana són sarieros,
en la Vall espardenyers,
en Eslida taponeros,
i en Tales són dolçainers.

(a Aín, S.G.-S, VI,11)

En València estan les roses,
i en Castelló els rosers,
en Onda les xiques guapes
i en Tales els dolçainers.

(a Onda)

Per a dolçainers en Tales,
per a espavilats en Onda,
per a banys la Vilavella,
i per a bovós l'Alcora.

(DCVB, IV,533)

En Xilxes tots són brosseros,
en la Vall espardenyers,
en Artana tots sarieros,
i en Tales tots dolçainers.

(Ribes, Cant.,72)

La mostra no és, ni molt menys, exhaustiva. Tenim la completa seguretat de que de còbols com aquestes n'existeixen moltes més. Ser-vesquen les presents de mostra d'una tradició documentada amb varietat de cites per a posar-les com testimoni.

“EL DOLÇAINER DE TALES”

Poc podia pensar Salvador Montoliu que el que sols era una afeció arribara a convertir-se en un mite, en una personificació.

Conceptes abstractes com “l'esparver”, “la rabosa” o “el llop”, mítics per l'atemporeïtat de la seua presència i actuació, anaven a permetre-li entrar en el tancat místic de la seua eternitat.

Mai no sabrem com es va produir aquesta simbiosi, però el que sí és cert és que ens apareix una figura, **el dolçainer de Tales**, que va més enllà del nom i de la presència.

Hi ha, a les nostres comarques, sense que hi existesquen prece-



Els Montoliu en una postal que empraven a principis de segle per a promocionar-se. Podem veure l'uniforme que sempre portaven, ple de galons.

dents, l'aparició d'un mite, personatge abstracte, d'una figura impersonal, que representa una manera de fer, d'entendre i resoldre metodològicament un problema... un fill d'una estructura.

La memòria col·lectiva documenta aquest personatge:

La majeta de l'Hostal
ja pot llavar les escales,
perquè vindrà a tocar
el dolçainer de Tales.

(a Benassal)

(L'Hostal és una masada d'Ares del Mestre).

Recollit a Ludiente (Alt Millars), hi existeix el següent acudit:

— El dulzainero de Tales se ha muerto y no lo pueden enterar...

— ...

— Tenia la xufletica fuera, i no se la podían bajar.

En Cirat, el més vell i estimat conservador de les més pures essències, recorda el **"baile del dulzainero de Tales"**.

"Cuando venia el dulzainero de Tales, se presentaba aquí mucha gente. Estaba la plaza llena. Los mozos, como no sabían bailar bien lo que tocaba, levantaban los brazos y daban botes y botes. La plaza estava a reventar. Era como si todos se volvieran locos..."

Són tres documents que ens presenten **"el dolçainer de Tales"** amb perspectives ben diferents, però que ens indiquen clarament que la seua figura assoleix una dimensió més enllà del que una persona pot aconseguir.

Potser l'ascensió que l'ofici pren al segle XIX (4) coincidint amb l'època de trencament de les estructures rurals i l'ascensió d'un "personatge" com pot ser-ho Vicent Montoliu —fill i continuador fins la perfecció de la tasca de Salvador Montoliu—, s'entren, com sempre sol succeir en els mites, en el seu lloc i el seu moment històric.

L'ESCOLA DE TALES

Ricard Blasco (5) defineix ben clarament aqueixa línia familiar, pròpia dels dolçainers, i ens estableix tota una genealogia dels iniciadors de l'escola. Ens arriba a dir que "en su repertorio incluían melodías de obras sinfónicas, fragmentos de ópera y canciones en boga,

acompañándose por una flauta para dar mayor extensión y dulzura a sus fermatas”.

Però la vella línia dels Montoliu transcendeix l'àmbit familiar i artesanal del domini de l'instrument.

Hi ha, almenys així ens ho demostren els documents, un moment en que el concepte tancat de dinastia, d'ofici familiar, s'obri i es llança cap a fora.

La documentació amb la qual comptem, transcripció de la mà de Pedro Ramos, ens fa dubtar, per la seua complexitat —que després analitzarem— de que no hi haja una tradició oral, experiència contrastada, que ell és capaç de fixar per escrit.

Som conscients que les escoles i els mètodes poques vegades són obra aïllada d'un individu.

El que és cert és que Tales, per obra i gràcia d'una tasca de persones que saben sobreixir en un ofici senzill, es converteix en fita i lloc de treball de professionals que allí troben mestres.

Dir **Escola de Tales** no ha estat una afirmació gratuïta. Hi existeixen indicis racionals suficients per a substentar-la. Valguen aquests pel moment:

— **Un marc de relació:** A més a més dels documents etnològics aportats abans, caldria dir que, pel moment, no hem trobat malnom per als habitants de Tales. Per a tots sembla que la paraula “dolçainers” els determina. Aquesta afirmació i també les dades darrerament aportades per M.^a Pilar Orrios (6) sobre la música a Benicarló en la que ens apareix el concepte “dulzainas de Tales”, adoben l'existència d'un punt de confluència comú.

— **Els aprenents:** Tota escola necessita dels elements docents i dels discents, —professors i alumnes—, en una relació familiar de la qual ens parla Ricard Blasco (7). Tota escola és una estructura oberta que intenta transmetre coneixements, dinamitzar el seu entorn a través d'un aprenentatge.

Els dolçainers de Tales comencen, és natural, essent un nucli familiar tancat com tants altres, però hi existeix un moment en el qual l'experiència familiar, patrimoni exclusiu, s'obri. Es trenquen els motlles tradicionals. Vells dolçainers ja morts, però encara en el record popular, reben la seua imprompta de Tales: Portolés, “Rovell”, “El Negre”, “Piou”... tota una sèrie de velles figures que posen als seus respectius pobles i comarques la manera de fer de Tales.

Si fem cas del que ens ha arribat per transmissió oral, l'aprenentatge era dur. Tenia una relació directa amb la vella metodologia gremial medieval, conservada fins fa pocs decennis en algunes professions.

L'aprenent, si era de fora, entrava de vailet, per a guanyar-se la vida,

en casa d'un dolçainer o d'alguna persona relacionada amb l'ofici. Allí permaneixia uns anys, fins que arribava a assolir els necessaris coneixements per a ésser considerat **dolçainer**.

Al llarg d'aquest temps treballava els seus coneixements i, si era de cas, acompanyava els **dolçainers de Tales** com tabaleter, segona veu o executant d'alguna de les senzilles melodies que composaven l'ampli i complex repertori.

Aquest dur i intensiu contacte creava amistats i afectes que es conservaven més enllà del temps. La carta de Pedro Ramos a José Ripollés "Piou" (8) és a la vegada un missatge a un amic i a un dolçainer.

— **Els fons musicals:** Mentre per a d'altres llocs la transmissió oral és un fenomen natural, la gent lligada a Tales fixa i transmet en notació normalitzada el que és el seu patrimoni. Tant el patrimoni que José Ripollés guarda, i que li havia estat proporcionat pel seu amic Pedro Ramos, com els diversos cançoners dels Montoliu que hi existeixen, ens parlen d'un desig de no deixar a la memòria els coneixements. Frases com "si binieras a Barcelona te llevarás los papeles y la Flauta y te repararás un poco lo que tu i yo tocabamos y traerás un pedacito de caña de Godella para probarla" (9), fragment d'una excepcional carta d'un dolçainer sense cames que espera una pròtesi, ens documenten l'existència d'aquests fons, part dels quals vam publicar (10) i ara, ampliat i adaptat, tornem a posar a l'abast dels interessats.

— Finalment, i amb un tractament específic per l'interés que hi té, constatem l'existència de tot un **disseny curricular** per a aprendre l'art de la dolçaina.

UN DISSENY CURRICULAR

Si l'**Escola de Tales** comença amb Salvador Montoliu, "modesto aficionado —en paraules de Ricard Blasco (11)— que, a pesar de carecer de conocimientos técnicos llegó a eclipsar a los demás **dolçainers** de su tiempo" i continua en el seu fill Vicent Montoliu, "extraordinario concertista de **dolçaina**, probablemente el único de tal nombre", ens encontrem davant les bases tradicionals que havien constituït les tècniques d'aprenentatge: la transmissió familiar.

Un nét de Salvador, també Vicent, serà dolçainer.

Però dintre de tota aquesta tradició familiar, de l'aparició dels aprenents, de la formació d'una sèrie de corpus de materials, ens ha aparegut un conjunt d'exercicis que suposen des d'un punt de vista didàctic una seriosa formulació d'**ítems** graduats tant des del punt del coneixement de la teoria de la música, com de les dificultats mecàniques que el



José Ramos en el Pregó de 1945.

propi instrument —la dolçaina— presenta. Mètode que estaria més relacionat amb el que porten les alemanes “Musicschulen”, que els nostres conservatois. Tot un disseny que pretendeix fer de la música un joc per a potenciar la interpretació, deixant a banda aquells elements teòrics que no han d'emprar-se per a fer realitat el goigs de fer la música.

Cal que posem dues notes inicials:

— El mètode té com a complement i part essencial tots els materials del cançoner, que són a l'hora de la veritat l'objectiu final a assolir.

— La tonalitat bàsica i elemental de l'instrument és la natural, ja que consideren que el tancament total dels forats és el **Do**.

Festes aquestes advertències podem passar a analitzar exercici per exercici el joc dels ítems que el componen (12).

Exercici n.º 1. Comença amb la reiteració del so més agut de la dolçaina en l'octava baixa —Si—, i procura la mecanització del joc de tancar forats de dos en dos a partir de l'obertura total. Prepara després el tancament de totes les obertures amb una nota llarga, la qual cosa permet al novell executant preparar l'articulació per a aconseguir el so més greu (el més difícil en aquest nivell de l'aprenentatge).

Exercici n.º 2. Es tracta d'una pràctica d'interval·ls de tercers suc-

cessives que, des del so més greu, van fins la tercera nota de la segona octava. Comença a emprar-se seriosament la pressió labial per a aconseguir passar d'una a l'altra octava.

Exercici n.º 3. Intenta refermar la mecànica del pas d'octava.

Exercici n.º 4. Es tracta d'un exercici d'arpegis a on es conjuguen els corresponents a l'acord perfecte, Do major i Re menor. Suposa, dintre el mètode, el final d'un **primer cicle**, una introducció lògica a la interpretació musical emprant l'escala major diatònica natural.

Exercici n.º 5. Inicia el treball en el camp de les alteracions i per a fer-ho empra un exercici d'interval·ls de tercera en la tonalitat de Fa major. Aquest canvi obligarà sistemàticament a emprar una nota alterada en el quart grau de l'escala. Com que la variant respecte a la mecanització és senzilla, s'intenta una assumpció de la nova varietat tonal. Quant a les notes altes, sempre tan difícils, cal arribar fins el 4t grau de la segona octava.

Exercici n.º 6*. Segueix amb la tonalitat de Fa. L'exercici incideix en la pràctica d'arpegis que desenvolupen els acords de Fa major i Do 7.^a. Aquest forcen arribar fins el 5è i 6è grau de la 2.^a octava. Inclou a la vegada interval·ls d'8^a, el que suposa un domini de la pressió labial per a poder-los aconseguir (inici del 5è compas).

Exercici n.º 7*. Continua amb la pràctica de les dificultats treballades a l'exercici anterior. Sembla ésser el final d'un **segon cicle** en l'aprenentatge.

Exercici n.º 8*. El teòricament **tercer cicle o nivell** inclouria el domini de les tonalitats amb dues alteracions en l'armadura (Si b major). En aquest primer exercici es faria a base de successions diatòniques de sons, la qual cosa representa una dificultat per a les dues mans i un domini labial per al pas d'octava.

Exercici n.º 9*. L'assoliment de la nova tonalitat pressuposa el domini dels arpegis, cosa que amb aquest exercici s'intenta mecanitzar.

Exercici n.º 10*. Dintre el domini de la tonalitat de Si b major, accentua en aquest exercici el domini de l'instrument. Es tracta, senzillament, de fer possible el so més agut de la **dolçaina**, (compàs 10). Amb aquest exercici es tanca el procés d'aprenentatge mecànic de les estructures bàsiques (tonalitats i mecanització) (13).

Exercici n.º 11. Amb ell s'inicia tot un nou grup d'objectius, seria el que podríem anomenar **nivell de perfeccionament**. Assolit el domini mecànic cal buscar uns altres objectius: la velocitat i la possibilitat d'adaptar qualsevol melodia. En aquest exercici, i a base d'emprar grups successius de quatre semicorxeres, s'aconsegueix un augment de la velocitat i un domini dels arpegiats.

Exercici n.º 12. La utilització de figures de semicorxeres, una altra

vegada, suponen dues coses: domini de la velocitat i neteja de l'execució. En aquest exercici es basarà l'objectiu en modulacions melòdiques ascendents i descendents amb notes per grans conjunts.

Exercici n.º 13. Suposa el domini total de l'instrument. Per aconseguir-ho presenta dues variacions simptomàtiques: Canvi de l'armadura (retorna el Do major), cosa que obliga a emprar totes les possibilitats de l'instrument, i afegeix un semitò cromàtic ascendent sobre el so més greu de la dolçaina (única alteració accidental emprada en tot el mètode). Quant al desenvolupament de l'exercici conjuga els intervals de tercera amb un domini dels llavis per passar a l'octava superior. Respecte a la velocitat es tracta d'un exercici de semicorxeres. Per totes aquestes coses és, sens dubte, una avaluació de tots els coneixements que un bon dolçainer havia de posseir.

Els Estudis. Sembla que respecte als estudis no hem pogut recollir més que alguna mostra. Indubtablement suposen una mostra de que no es tractava d'un mètode accidental. El temps, els investigadors ens podran dir si aquestes dues mostres són úniques o realment formaven part de tot un conjunt lligat a la didàctica de l'ensenyament d'aquest instrument.

En resum, el mètode estaria format per tres cicles bàsics i un de perfeccionament.

Els tres primers suposarien adquisició de coneixements i el darrer la iniciació al virtuosisme. Un resum podria ésser:

Cicle 1.er (Ex. 1 a 4).

Objectius:

Assolir el domini de la tonalitat natural.

Dominar els sons més baixos de l'instrument, els intervals de tercera i els arpegis.

Treballar el pas d'octava a base de pressió labial.

Cicle 2n. (Ex. 5 a 7).

Objectius:

Assolir el domini de la tonalitat de Fa major.

Dominar l'instrument fins el 6è grau de la segona escala, i els intervals d'octava.

Assolir el pas d'octava per pressió labial.

Cicle 3r. (Ex. 8 a 10).

Objectius:

Assolir el domini de la tonalitat de Si b major.

Dominar la total realització musical de la dolçaina.

Perfeccionament (Ext. 11 a 13).

Objectius:

Velocitat i neteja en l'execució.

Ús habitual de les semicorxeres.

Canvis de tonalitat.

Virtuosisme.

Potser semblaria que aquest mètode (sols 13 exercicis) és curt, però caldria dir que, pràctica habitual no indicada amb concreció, era la interpretació de les melodies del normal repertori (dianes, processons, marxes, cercaviles, polques, massurques, pas-dobles, etc.) que feien el camí més amè i l'assumpció dels ítems més fàcil.

Sobre l'origen d'aquest mètode no tenim dades concretes però cal retre homenatge a la figura de Pedro Ramos, **dolçainer de Tales**, un dels darrers d'aquesta titulació, per haver-lo tramés, seguint el més pur mètode de transmissió dels coneixements i de projecció.



José Ramos "Palanques" i Juan Badenes en setembre de 1946.

ELS HOMES DE TALES

Potser caldria canviar la cobla i dir:
"en Tales tots tabaleters",

o "tabalers", perquè encara que és **el poble dels dolçainers**, aquest ofici sols era per a qui tenia facultats i **escola**, en canvi qualsevol talenc era coneixedor intuitiu del ritme i del fer sonar un tabal. Eren els obrers, sempre mal pagats i al servei exclusiu i despòtic del seu senyor: **el dolçainer**.

Ja des d'antic qui rebia el contracte era el dolçainer, i si hi havia més diners es pagava el tabaleter. Era la música la que realment importava.

Els tabaleters de Tales eren quasi sempre joves. Les obligacions de la terra, el poc sou, la lligada al **senyor**, els feien deixar a poc a poc el seu treball, i eren substituïts per un altre jove i un altre i un altre.

El seu aprenentatge era dur, continuat, insistent. Jugaven les il·lusions juvenils, les possibilitats de veure altres llocs, el guany d'unes poques perres —poques perquè el dolçainer sempre se'n duia la millor tallada— i especialment, i això cal no oblidar-ho, l'afecció.

Començaven practicant amb dos pals i una pedra de marés per a fer braços i ritme. Després hores i hores de tabal —porxo amunt i avall— per a aconseguir seguretat... i sempre sota la presència real o psicològica del dolçainer.

Fins que no estava madur no sabia quin era el conjunt real amb la dolçaina. Es feia en la foscor, en el treball dur i continuat.

Un dia, un dia qualsevol, li arribava el seu moment. Calia fer tres, cinc, set o dotze hores a peu per arribar a un poble obert a la festa i demostrar, demostrar-se i demostrar-li al **dolçainer** que amb ell calia comptar... encara que sols es tingueren tretze o catorze anys. La prova de foc era dura, els ritmes endimoniats i ell havia d'estar tot el temps fent sonar el parxe, atent al que decidira el dolçainer, que entrava quan volia i canviava de ritme al seu gust.

Si tenia qualitats i el dolçainer volia, després d'uns anys, cap als divuit, començava a treballar la flauta, instrument que servia de base de digitació per a aconseguir tocar finalment la dolçaina.

TALES, UN MÓN DE MÚSICS

A principis de segle —i potser més abans encara—, Tales era un poble de músics. Hi van haver dues bandes de música enfrontades totalment amb més de quaranta músics cadascuna, en un poble d'uns mil habitants.

Era normal trobar, allà quan el sol comença a pondre's a la porta de casa un bombardino fent els seus exercicis i a pocs metres un clarinet o uns saxo o una trompeta... o un **dolçainer**. Hi existia un ambient musical amb connotacions d'agresivitats molts fortes.

En un de tants intents de fer una unió dels dos conjunts es va veure inclòs Pedro Ramos, al qual li van donar la direcció de la banda mixta, però va haver-hi a la fi de deixar-ho perquè es va trobar director d'una de les dues faccions.

Tales, musicalment és terrible. Tots són músics, fills de músics o néts de músics. Persones amb oïda. Un marc que cap conjunt desitjaria per a estrenar.

Els vells hereus dels dolçainers ja no hi són. Sols resta com fita i senyora Teresa Montoliu, filla de "Mengos" i "Palanques", hereva física i moral d'una doble línia de genis.

EL DOLÇAINER DE TALES

Malgrat el que hem vist abans mai no ha existit el personatge del **dolçainer de Tales**. Ha estat un mite, una manera de fer sonar la dolçaina.

Inicialment —i això és el que consta en una preciosa i romàntica llegenda— un home desconegut arribà a Tales. Va passar uns dies en una de tantes cases de la població i, a l'hora de voler pagar, res no li van demanar. Ell, en compensació per aquest gest va ensenyar el fill de la casa, Salvador Montoliu Serrano, —geni iniciador de l'**Escola de Tales**— els seus secrets.

Aquest inici legendari cregut pel mateix poble ens adoba un procés d'assumpció mítica del seu origen transcendent. Ens trobem, de sobte, amb el mite en el mateix inici documentat de l'existència de dolçainers a Tales.

A partir d'aquest Salvador Montoliu Serrano, del qual hem parlat a la nota 11, comença la gran dualitat de la família del dolçainers de Tales: Els **Mengos** i els **Palanques**.

Salvador i el seu fill, del mateix nom, van ensenyar a tocar la dolçaina a la resta dels fills (del matrimoni van nàixer quatre filles i tres fills) i també als nebots (els Palanques).

Però tota aquesta línia genealògica que després veurem i que devem a l'amabilitat de M.^a Teresa Badenes Ramos, encara que important i necessària cal que tinga una introducció: Què, còm i quan tocava un dolçainer de Tales, o el que és el mateix: Còm desenvolupava el seu ofici.

Testimonis referits als Montoliu (els **Mengos**) no en tenim directes, però pel que respecta als Ramos, sí.

Hi ha vàries coses que interessa aclarir respecte al dolçainer:

— Mai no improvisaven. Quan oïen una melodia la transcrivien per a la dolçaina (“realitzaven una adaptació per als set forats”).

— Tots els seus assaigs els feien amb flauta, que ells mateixos es fabricaven.

— Portaven sempre damunt, en una bossa, ambdós instruments que, quan calia, alternaven.

— Eren, generalment, gent que coneixia la música.

— Tenien consciència del seu ésser dolçainers i responsabilitat de cara a la seua professió.

— Eren, malgrat ésser un ofici de caps de setmana i temporer, uns veritables professionals. Per a ells cada actuació era un concert.

Aquestes connotacions, malgrat el que hom puga pensar, venen a compte del següent:

— L’ofici de dolçainer no era pas fàcil. Calia, any rera anys, conservar el prestigi i augmentar-lo.

— Al mateix Tales hi va arribar a haver onze dolçainers a l’hora, que afegits a la resta dels que hi havia a les comarques a on ells anaven dóna un cens important.

— Era, i ho sabia i ho explotava, un espectacle, puix que a més de presidir el vell ritual, oferia —ara amb la flauta— les novetats darreres en quant a ritmes i melodies.

— Materialment necessitaven mantenir una família sense fer altra cosa que estar al servei de qui ho demanara.

En resum podríem dir que el dolçainer de Tales es basava en cinc aspectes:

— Respecte a la tradició en els actes tradicionals.

— Introducció de nous ritmes en el ball. En molts pobles el “ball agarrat” l’introdueix o el conrea la seua presència.

— Una tècnica brillant i pròpia que “és la que va matar” —re-bentar— els dolçainers de Tales, segons es diu al poble.

— Una seriosa formació musical que els permetia transportar a la seua limitació instrumental materials de molt diversa procedència (òperes, valsos, música del moment,...) en porques hores.

— La consciència que eren de Tales... (i aquí caldria pensar si el que pesava era el manteniment del mite o el què dirien).

El que sí que és cert és que molts són els que comencen i potser sols en siguen dos els que tenen prestigi. Potser caldria pensar que hi ha un Josep Ramos Prades, “Palanques”, darrer dolçainer de Tales del qual

no coneixen cap cosa. La vídua guarda encara, junt amb el record, un material que potser ens donara el darrer esforç de Tales.

Sincerament crec que mai ni sabrem què era aquell home que es sabia mite, encara que intentem cercar-lo. Hores i hores de foscúria i hores i hores de protagonisme. Enmig el llegó i el treball al bancal. Una sèrie d'adaptacions de la personalitat a unes situacions totalment antagonistes. Perquè a Tales el **famós dolçainer era una persona com una altra. Ni més ni menys.**

UN ESBORRANY GENEALÒGIC

Maria Teresa Badenes Ramos, filla d'un dels tabaleters de Josep "Palanques", va intentar treballar una genealogia de les dues famílies. Va estar un treball de camp que mereix, que tinga una difusió.

Heus aquí el resultat de la seua investigació:

ELS MONTOLIU

Si deixem a banda el que hem dit abans i fem un resum general respecte a aquesta família, ens trobem amb els següents dolçainers:

1.^a generació:

Salvador Montoliu Serrano.

2.^a generació:

1. Salvador Montoliu Ramos, del qual ja n'hem parlat abans.

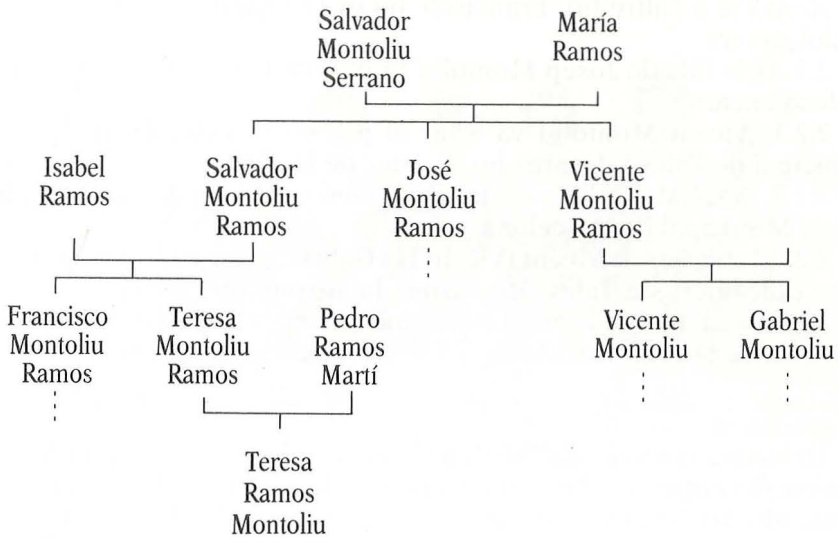
2. Josep Montoliu Ramos. Va deixar prompte aquest ofici perquè tenia moltes obligacions. Va ésser membre de la Banda Municipal de València, com a clarinet.

3. Vicent (I) Montoliu Ramos, Es qui realment pot anomenar-se el **dolçainer de Tales**. A causa de les seues barbes era conegut com "el pelut del Mengo". Fou qui trencà les barreres que separaven Tales de la resta del País Valencià. Junt amb els seus fills actuà el Palau Real de Madrid davant el rei Alfons XIII, encara no coronat, i la Reina regent.

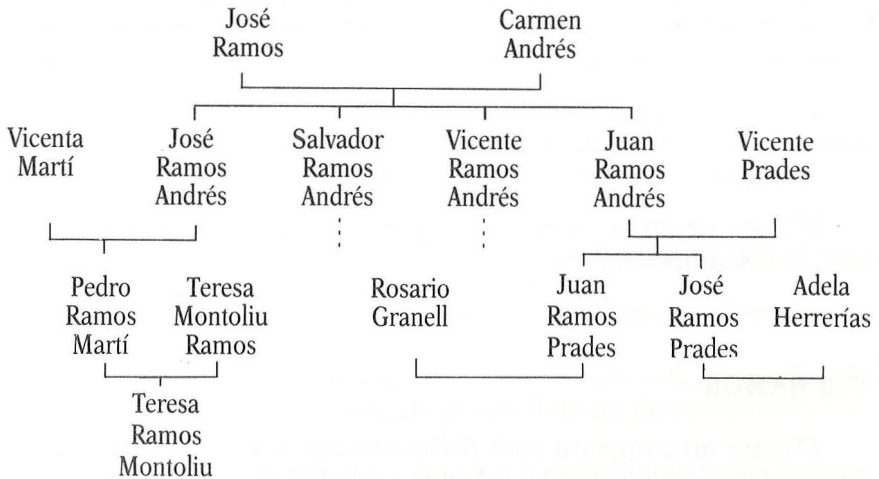
3.^a generació:

2.1 Dels fills de Salvador sols la filla, Teresa, va seguir dintre la línia, sinó pel que respecta al coneixement de l'instrument, sí pel seu

ELS MONTOLIU (MENGOS)



ELS RAMOS (PALANQUES)



(*) Segons confessa M.^a Teresa Badenes Ramos, aquesta genealogia, en la qual sols s'ha seguit la línia masculina, és incompleta i està subjecta a revisió.

matrimoni amb **Pedro Ramos Martí**, “el tío Peret”, màxim representant de la dolçaina per part dels **Palanques**.

Respecte a l'altre fill, Francisco, no es va seguir cap relació amb els dolçainers.

2.2 Dels fills de Josep Montoliu hi ha una informació minvada i confosa encara.

2.2.1. Vicent Montoliu va estar el primer director de la Banda Municipal de Tales i després ho va estar de la d'Aín.

2.2.2. XXX Montoliu va estar de professor solista de clarinet a la Banda Municipal de Barcelona.

3.2 Els hereus de Vicent (Vicent II i Gabriel), són amb son pare els grans dolçainers de Tales. Hi existeix la suspita que en un moment determinat, a l'inici de l'actual segle, marxen cap a Sogorb i allí es perd la notícia de la seua vinculació a Tales per part dels hereus.

4.^a generació:

Hi ha un gran buit. Els “Mengos” han mort com a dolçainers. Sols i perenne fita entre nosaltres, Teresa Ramos Montoliu. Amb ella, xiqueta mimada de la història, ja que suposa el retrobament de **Mengos i Palanques**, acaba el vell mite dels **dolçainers de Tales**.

... generació:

Diuen els músics valencians i catalans que el saber fer música de la vella Escola de Tales no ha mort. Ha canviat de mètode, línia i ambient... Vicent Montoliu, cec, famós, i com sempre ho han estat els **Mengos**, mestre de mestres segueis viu...

El vell Salvador Montoliu Serrano se'n riu... posar li haja costat generacions fer realitat el que li havian dit el foraster:

“els teus fills seran rics... tocant aquest instrument”.

El jazz encara no estava de moda ni ho estaria a Espanya fins moltíssims decennis després.

ELS RAMOS

Mentre no comptem amb dades exactes mai no sabrem quan els **Palanques** accedeixen a la dolçaina i a l'ofici de dolçainers.

De sobte ens n'apareixen quatre, Josep, Salvador, Vicent i Joan, tots fills del matrimoni d'un Josep Ramos amb Carme Andrés.

Mentre per a la nostra mentalitat una generació té vint-i-alguns



José Ramos amb el grup de danses de Secció Femenina al Bartolo en maig de 1952.

anys, famílies i famílies es renovaven als setze o dèssset anys amb una nova generació.

Caldria comptar, cosa amb la qual no comptem, amb els socarrats "Quinqui Libri".

Sabem que els "Palanques" eren nebots dels "Mengos". Aquest concepte és, si es tracta de tradició, equívoc, ja que mai no s'especifica en quin grau.

Serien el Josep i la Maria (casada amb Salvador Montoliu) o la Isabel (casada amb el Salvador Montoliu fill) germans?, però quina? o es tracta d'una més llunyana relació familiar?.

El que sí és cert és que la família Ramos, "els Palanques", entren de sobte i en ple dintre del món de la dolçaina.

Mentre els "Mengos", els seus parents, inicien el mite, ells, els "Palanques", sense els honors reals, tenen el deure de veure acabar-se la vella escola.

Generacionalment no hi existeix una primera i inicial entrada pròpia. Són els "nebots" dels Montoliu, segons ens diu la tradició popular.

Poca és la informació complementària que hi ha dels Ramos, si fem

excepció de les dues grans fites, Pedro Ramos Martí i Josep Ramos Prades.

1. Hi existeix un aprenentatge per part dels quatre germans Ramos i que els dona el seu oncle Salvador Montoliu. Dels quatre germans, sols en destacarem dos, Josep i Joan.

2.^a Generació:

2.1 **Pedro Ramos**, “el tio Peret”. Fill de Josep Ramos Andrés i de Vicenta Martí, acompanya des de molt jove el seu pare. Va tocar alguna que altra vegada la dolçaina amb el vell Salvador Montoliu Serrano. Va ésser un músic vocacional. Tocava l’harmonium, el piano, el tabal, els ferrets, la flauta i la dolçaina. Va estar director de la banda de música de Tales, quan van intentar unir els dos conjunts musicals que hi existien, i com no ho va aconseguir, va tornar, lliure, el seu ofici. Potser va estar, per les circumstàncies que després apuntarem, l’únic **“dolçainer professional”** que hi existí en tota la història de Tales.

Es va casar amb Teresa Montoliu Ramos, néta del vell Salvador Montoliu Serrano, cosa —diuen— que no li va desagradar al vell patriarca de la dolçaina talenca.

La figura de Pedro Ramos és la senyera dintre l’escola de Tales, perquè va saber, després d’haver-li tallat les dues cames el tren, continuar la seua tasca, ara dalt d’una somereta, de poble en poble quan els compromissos li ho demanaven.

Amb dues cames de goma, recolzat sobre el gaiato, seguia fent sonar l’harmonium, la dolçaina o la flauta pels pobles.

Potser haja estat aquest Pedro Ramos qui tinga sobre la seua figura la darrera mítica imatge.

La seua mort, als 65 anys, durant la guerra civil, va trencar la possibilitat de continuació del mite, que el seu cosí, Josep Ramos Prades, ja sol, no va poder mantenir molts anys més, acabada la confrontació.

2.2. Josep Ramos Prades, “el tio Palanques” o “Palanques”. A ell li correspon cloure tota una escola i un mite. Fill de Joan Ramos Andreu (un d’aquells nebots de Salvador) i de Vicenta Prades, mor el 26 de novembre de 1958, rebentat —aixó diuen els seus tabaleters— pel treball.

Ha de viure tot el període de la postguerra i s’inclou dintre les activitats de la Secció Femenina. Amb aquesta organització corre part d’Europa mostrant les danses que la província de Castelló ofereix. Per una altra banda amb José García va fent un recull de melodies i danses, material que mai no ha estat publicat i que ha desaparegut dels arxius provincials.

La seua presència, passat el conflicte, va seguir la vella tradició i va

estar un element bàsic en la recuperació de molts del materials que hi existeixen en el folklore de molts pobles.

L'esforç al qual es va haver de sotmetre, setmana a setmana, des de Sant Antoni fins finals de setembre, va acabar —això diuen— amb la seua salut.

Respecte de la seua obra, tant pel què respecta a materials tradicionals, com composicions pròpies, és dipositària la seua vídua.

LA MORT DEL DOLÇAINER DE TALES

Malgrat l'afirmació que els mites mai moren, aquest homes que generació rera generació van fer possible que hi existira un element d'abstracció per a definir-los, van marxar sense successió.

Les dues famílies, generació rera generació, ja havien anat perdent dolçainers per uns i altres motius. Però el que fou causa directa va estar que les línies que havien pres l'ofici no van tenir fills. Els darrers dolçainers, com si es tractara d'un fat maligne, sols van tenir filles que, —i una altra vegada el fat—, no es van casar amb els joves que feien d'aprenents. Potser aleshores hi haguera sortit una altra escola hereva.

Així fou com amb **el tio Palanques** va acabar segle i mig de tradició, mite, ofici i llegenda.

Fa sols unes pàgines hem transcrit una dita procedent de Ludiente que potser caldria era reprendre i canviar de resposta:

- El dulzainero de Tales se ha muerto
- y no lo pueden enterrar...
- ...

La història mítica mai no es soterra, passa a formar part d'una altra vida, la de les arrels d'un poble.

NOTES

- 1) A la zona de "Els Ports" la paraula emprada de sempre per denominar la dolçaina és "gaita" i "gaitero" el dolçainer. Fins fa pocs anys desconeixien el sinònim emprat pertot arreu del país. Sembla que es tracta que el contacte amb els dolçainers estava més amb els aragonesos que amb els de Tales i la zona de la costa. Quant a l'accepció "xulai" que hom ha donat per a la zona de Morella, com a variant, no hem trobat fins ara cap testimoni, ni oral ni escrit, que ens el faça recolzar.
- 2) Transcripcions d'aquests materials podeu trobar-los publicats als llibres següents:
 - Puerto, G., **Danzas procesionales de Morella y el Maestrazgo**. Castelló, 1956 (Hi existeix una segona edició facsímil de 1980).
 - Olmos, R. **Cançones y danzas de Morella y Peñíscola**. C.M.F. V. Tomo II, núm 7-8. València, 1951.
 - Olmos, R., **Cançones y danzas de Morella, Forcall, Todolella, Castell de Cabres**. C.M.F.V. Tomo II, núm. 9. València, 1951.
 - Blasco, Juan A., **Método de dulzaina**. València, 1981.
 - Hidalgo Montoya, Juan., **Cancionero de Valencia y Murcia**. Madrid, 1979.
 - Serra, V. i Ramia, D. **La Dolçaina, cançoner de la dolçaina a la província de Castelló. Escola de Tales - I**. Castelló, 1983.

Quant a la discografia, sempre molt més oblidada, podeu oir algunes d'aquestes peces a:

- Colla de dolçainers de Castelló, **Els nostres pobles** (cassette) Madrid, 1984.
- **Cants d'estil** València, 1986 (Inclou el "ball rodat" de Vistabella) (cassette).
- Arcude., **Danzas de Castellón**, volums I i II. Madrid, 1981. (té versions en disc i cassette).
- Gojos a Sant Vicent Ferrer y a la Sagrada Familia. La Vall d'Uixó, 1986.
- **Tallers de Música Popular Valenciana** (a cura de Vicent Torrent) Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, València, 1985-86.
- Blasco, Joan, **La dolçaina**. València, 1979.
- Alimara, varis discs i cassetes.
- Grup l'Antina. **Oropesa**. Madrid, 1982.
- Grup El Millars. **Navidad, 79**, (tres discs o cassetes). Barcelona, 1979.
- **Canta i balla**. València, 1977.

La relació és, som conscients, molt incompleta. Hem deixat a banda les versions per a rondalla o banda, i aquelles que no inclouen música pròpia de dolçaina. Es una llàstima (encara hi som a temps) que les nostres biblioteques bandegen aquest tipus de documentació, la sonora, i es dediquen —potser relíquia d'una manera de fer passada—, a veure en el paper imprés l'únic document vàlid.

- 3) G.E.R.V., IV, 52, article **dolçainer** signat per R.B.L. (Ricard Blasco i Laguna), i Gonzalo Puerto, **El dulzainero, viva expresión del festejo popular**, "Mediterráneo" del 9-3-59.
- 4) Ibid.
- 5) Ibid.
- 6) "La música en Benicarló". Butlletí del C.E.M. n.º 16.
- 7) o.c.
- 8) Publicada per nosaltres en "**La Dolçaina**" vide bibliografia. Respecte a José Ripollés Climent "Piou", veure una breu nota bibliografica que hi vaig publicar a "**Castellfort 83**".

- 9) Vide nota anterior.
- 10) V. Serra i D. Ramia, "**La Dolçaina**". Vide bibliografia.
- 11) o.c. IV, 52.
- 12) El conjunt total dels exercicis i estudis va estar publicat, seguint fidelment la transcripció original de Pedro Ramos a "**La Dolçaina**" (vide bibliografia). En aquest treball fem sempre referència a aquella publicació.
- 13) Caldria esmenar en tots els exercicis amb el compàs que emprà Pedro Ramos i convertir el 2/4 de l'original en un 6/8, ja que es tracta de constants successives de grups de tres corxeres (tresillos).

BIBLIOGRAFIA

- BADENES RAMOS, M^a Teresa, **Notes sobre els dolçainers de Tales**. Treball inèdit.
- BOIX, VICENTE, **El dulzainero**, article recollit en *Los valencianos pintados por sí mismos*, València, 1.859.
- BOUCHÉ PERIS, HENRI, **Fuego, demonios y santos**, en *Estudis Castellonencs*, núm. 1, Castello, 1.983.
- CAPMANY, AURELI, **El baile y la danza**, dintre *Folklore y costumbres de España*, Volum III, Barcelona, 1.931.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, JOSEF, **Historia de la Música Española**, Vol. III, **El folklore musical**, Madrid, 1.983.
- CULTURA I AULA. **Antologia monumental**. Suplement de *Mediterraneo*, diari de Castelló. Entrevista de Carlos Laguna a Domingo Martí Jordà, el 28-V-86, sobre l'ermitori de la Balma.
- DICCIONARI CATALÀ-VALENCIÀ-BALEAR. Obra iniciada per A. M. ALCOVER i redactada per F. DE B. MOLL, amb la col.laboració de M. SANCHIS GUARNER i A. MOLL MARQUÉS. Palma de Mallorca, 1.930-1.962.
- EJARQUE, RAMON, **Historia de nuestra señora de la Balma**, Tortosa, 1.934.
- FERRER LLUCH, M. **Benicarló en las loas de San Antonio**, dins *Cepa i rails de Benicarló*, 1.979.
- GARCIA CADENA, PEREGRIN, **El tamborilero (tabaler)**, en *Los valencianos pintados por sí mismos*. València, 1.859.
- GARGALLO VALLS, JOSE, **La santantonada de La Jana**, Castelló, 86.
- GIMENO MICHAVILA, VICENTE, **Del viejo Castellón**, Castelló, 1.926.
- GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA, especialment l'article «dolçainer», a cura de R. BLASCO LAGUNA. València, 1.973.
- MESEGUER FOLCH, VICENTE, **La fiesta y función de San Antonio en Canet lo Roig**. Castelló, 1.983.
- MONFERRER GUARDIOLA, RAFAEL, **Notas para la etnología de Villafranca**, en *Hoja Parroquial* de novembre de 1.976 a gener de 1.977.
- PUERTO MEZQUITA, GONZALO, **Danzas procesionales de Morella y del Maestrazgo**, Castelló, 1.956.
- PUERTO MEZQUITA, GONZALO: **El dulzainero, viva expresión del festejo popular**, *Mediterraneo*, 9-III-59.
- RIBES SANGÜESA, ENRICH, **Cuadros de costúms castellanénchs en aditament de tipos...de la terra**. Castelló, 1.916.
- RIBÉS SANGÜESA, FRANCISCO, **Cantares populares de la provincia de Castellón**. Castelló, 1.902.
- SANCHEZ GOZALBO, ÀNGEL, **Bolanger de dimonis**, Castelló.
- SANCHIS GUARNER, MANUEL, **Els pobles valencians parlen els uns des altres**. volum I. València, 1.963. (Hi existeix tota una nova edició, ampliada, de 1.982-83.
- SERA FORTUÑO, VICENT i RAMIA ARASA, DIEGO, **La Dolçaina, Escola de Tales I**. Castelló, 1.983.

La bibliografia sobre la dolçaina és llarga i ampla. Hi existeixen documents pertot arreu. Cal esmentar, especialment el treball de M^a PILAR ORRIOS, encara no sortit d'impremta i que al Butlletí del «Centro de Estudios del Maestrazgo» ens donarà una nova aportació. A ella, a tots els qui van treballar per mantenir la figura del **Dolçainer de Tales**, i a tots quants ho faran, donem gràcies. Mite o home cal que els conreem.

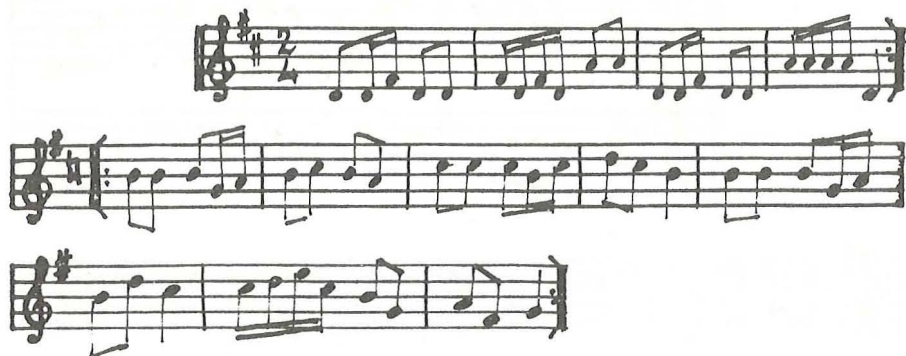
TEXTOS MUSICALS

Transcripció i revisió a cura de Diego Ramia i Arasa

Diana n.º 1

The musical score for "Diana n.º 1" is presented in five systems, each consisting of two staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features first and second endings, marked with "1ª" and "2ª" above the staff. The fourth system continues the piece, and the fifth system concludes with a final cadence, also marked with "1ª" and "2ª" above the staff. The piece ends with a double bar line.

Diana n.º 2



Musical score for Diana n.º 2, consisting of three staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a final cadence.

Diana n.º 3



Musical score for Diana n.º 3, consisting of five staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff features a first ending (1^a) and a second ending (2^a) marked above the notes. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence.

Diana n.º 4

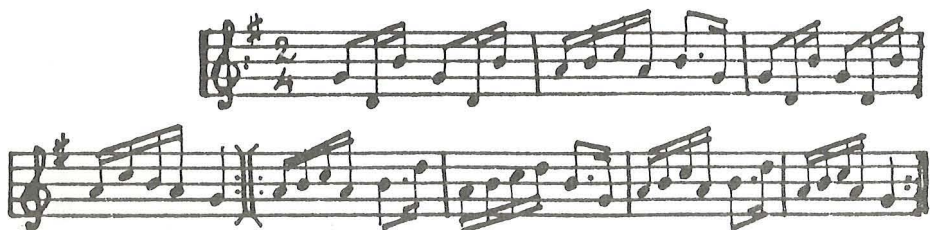
De la. a. com 2º i segueix a TRIO

Diana n.º 6



Musical score for Diana n.º 6, consisting of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff includes first (1ª) and second (2ª) endings, with a triplet of eighth notes. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes with a first (1ª) and second (2ª) ending, ending with a double bar line.

Diana n.º 7



Musical score for Diana n.º 7, consisting of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

Diana n.º 8

The musical score for "Diana n.º 8" consists of six staves of music in G major (one sharp). The notation includes various ornaments and markings:

- Staff 1:** Begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Staff 2:** Continues the melody with a first ending bracket: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Staff 3:** Continues the melody with a first ending bracket: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). A first ending bracket labeled "1ª" spans the final two notes.
- Staff 4:** Continues the melody with a second ending bracket labeled "2ª": G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Staff 5:** Continues the melody with a triplet marking: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Staff 6:** Continues the melody with a triplet marking: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C." (Da Capo).

Anunci de festa (Sorita)

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Several musical ornaments are used, including triplets (marked with a '3') and accents (marked with a 'N'). The score features first and second endings (labeled 1^a and 2^a) and concludes with a double bar line and a repeat sign. A signature and the name 'Mania' are visible at the bottom right of the page.

Carreres de Cavalls

A musical score for the piece "Carreres de Cavalls". The score is written on four staves, all in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff also continues the melody, featuring some slurs and accents. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line.

Dansa de Nanos (Vila-real)

ad libitum

a tempo

The musical score is written in a single system with six staves. The first staff begins with the tempo marking 'ad libitum'. The key signature is one sharp (F#). The first two staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The third staff starts with the tempo marking 'a tempo' and includes a time signature change to 6/8. The remaining four staves continue the melodic development of the piece, ending with a double bar line.

Dansa de Nanos (Castelló)

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the next two measures. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The third staff features a first ending bracket labeled '1^a, 2^a, 3^a' and a second ending bracket labeled '4^a'. The fourth, fifth, and sixth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and rests.

Dansa de Cavallets (Castelló)

The image displays a musical score for the piece "Dansa de Cavallets (Castelló)". The score is written on four staves, all using a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and the time signature 6/8. The second staff includes a first ending bracket labeled "1^a" at the end. The third staff contains a double bar line with a fermata over the first measure, followed by the continuation of the melody. The fourth staff concludes the piece with a final double bar line.

Marxa n.º 1

The musical score for "Marxa n.º 1" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The second staff continues the melody with more triplet markings. The third staff shows a repeat sign at the beginning. The fourth staff includes a triplet marking and a final measure with a double bar line and a sharp sign (F#) above it. The fifth staff continues the melody. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and the instruction "DC a FI" below it.

Marxa n.º 2

The musical score for 'Marxa n.º 2' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with quarter notes A4, G4, F#4, and E4. The second staff continues the melody with quarter notes D4, C4, B3, and A3, followed by quarter notes G3, F#3, E3, and D3, and ends with a double bar line and repeat dots. The third staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), and continues with quarter notes G4, F#4, E4, and D4. The fourth staff continues with quarter notes C4, B3, A3, and G3, followed by quarter notes F#3, E3, D3, and C3. The fifth staff features a triplet of eighth notes (B3, A3, G3), followed by a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3), and continues with quarter notes C3, B2, A2, and G2. The sixth staff continues with quarter notes F#2, E2, D2, and C2, followed by quarter notes B1, A1, and G1, and ends with a double bar line and repeat dots.

Cercavila n.º 2

Musical score for Cercavila n.º 2, consisting of four staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The second staff includes first and second endings, marked with '1ª' and '2ª' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Cercavila n.º 4

Musical score for Cercavila n.º 4, consisting of five staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The second and third staves include first and second endings, marked with '1ª' and '2ª' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Cercavila n.º 5

The first system of musical notation consists of two staves in treble clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The music begins with a repeat sign. The upper staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

The second system continues the two-staff notation. It features a repeat sign and concludes with a first ending bracket labeled "1ª" over the final two measures.

The third system continues the two-staff notation with a repeat sign and a final double bar line.

The fourth system continues the two-staff notation. It includes a first ending bracket labeled "1ª" and a second ending bracket labeled "2ª" over the final two measures.

Processó n.º 1

The image displays a musical score for a piece titled "Processó n.º 1". The score is written on five staves, all using a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and the time signature "6/8". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final quarter note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a measure with a fermata over a quarter note, followed by eighth notes. The fourth staff continues the melodic line with eighth notes and a final quarter note. The fifth staff concludes the piece with a few final notes and a double bar line.

Processó n.º 2

The first system of musical notation consists of two staves. Both staves are in the treble clef and have a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music begins with a treble clef and a sharp sign. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

The second system continues the piece with two staves. The notation remains in the treble clef with a key signature of one sharp. The melodic line in the upper staff features a series of eighth notes, some with slurs, and the lower staff continues with a steady accompaniment.

The third system of musical notation also consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with some notes beamed together, and the lower staff provides a consistent accompaniment. The key signature and time signature are maintained.

The fourth system of musical notation is the final system on the page, consisting of two staves. It concludes the piece with a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a whole note chord.

1.^{er} toc. de bous

ad libitum i redoblant tabal

trun

2.ⁿ toc de bous

ad libitum amb tabal redoblant

trun

3.^r toc de bous

ad libitum, redoblant tabal.

trun

Simfonia n.º 2

allegro

andante

1º 2º

allegro

Bolero n.º 2

The musical score for Bolero n.º 2 is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, followed by a half note E5-F#5, and then a quarter note G5. The third staff features a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4-B4, and then a quarter note C5. The fourth staff begins with a double bar line, followed by a quarter note D5, a half note E5-F#5, and then a quarter note G5. The fifth staff continues the melody with a quarter note A5, followed by a half note B5-C6, and then a quarter note D6. The sixth staff concludes the piece with a quarter note E6, followed by a half note F#6-G7, and then a quarter note A7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *1^o* and *2^o*.

La Mitja Volta

The musical score for "La Mitja Volta" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the next four measures (G, A, B, A) and a second ending bracket over the next two measures (G, A). The second staff continues the melody with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. It then features a first ending bracket over a quarter note G and a quarter note A, followed by a second ending bracket over a quarter note G and a quarter note A. The third staff continues with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The fourth staff continues with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The fifth staff concludes the piece with a first ending bracket over a quarter note G and a quarter note A, followed by a second ending bracket over a quarter note G and a quarter note A, ending with a double bar line.

Jota n.º 4

The musical score for "Jota n.º 4" consists of six staves of music, all written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

Jota n.º 7

Musical score for Jota n.º 7, featuring a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score consists of eight staves of music. The first staff shows the beginning of the piece with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff begins with a triplet of eighth notes. The third staff contains a double bar line followed by a series of triplets. The fourth staff continues with triplets and a double bar line. The fifth staff shows a triplet and a double bar line. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has a double bar line. The eighth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Xotis n.º 1

The musical score for "Xotis n.º 1" consists of eight staves of music, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring numerous triplets and first/second endings.

- Staff 1:** Begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Continues the melodic line with more eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Introduces first and second endings, marked "1ª" and "2ª" respectively, over a series of eighth notes.
- Staff 4:** Features a melodic line with eighth notes and a first ending marked "1ª".
- Staff 5:** Contains a first ending marked "1ª", a second ending marked "2ª", and several triplet markings over eighth notes.
- Staff 6:** Dominated by a continuous pattern of triplets over eighth notes.
- Staff 7:** Continues the triplet pattern from the previous staff.
- Staff 8:** Concludes with a first ending marked "1ª", a second ending marked "2ª", and a final triplet.

Xotis n.º 2

The musical score for "Xotis n.º 2" consists of five staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a series of eighth notes. The second staff continues the melodic line. The third staff features a first ending bracket labeled "1ª" over the final two measures. The fourth staff includes a second ending bracket labeled "2ª" over the first two measures, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (D major). The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Polca n.º 1

The musical score for "Polca n.º 1" consists of eight staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. A repeat sign is present at the beginning of the fifth staff. The piece concludes with a double bar line and the instruction "DC a F!" written below the final staff.

Polca n.º 2

The musical score for "Polca n.º 2" consists of five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present in the third staff, with a first ending bracket above it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the fifth staff. The text "Rc. a Fl." is written below the final staff.

Massurca n.º 1

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff includes a triplet of eighth notes and a first ending bracket labeled '1º' over a quarter note, followed by a second ending bracket labeled '2º' over a quarter note. The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a double bar line with a repeat sign, a key signature change to two sharps (D major), and a 4/4 time signature. The sixth and seventh staves continue the melody in D major. The score concludes with a double bar line and repeat sign.

D.C. a Fl.

Massurca n.º 2

The musical score for "Massurca n.º 2" is presented in five systems, each consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (indicated by a '3' above the notes) are used in the first, second, and third systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Vals n.º 1

The musical score for "Vals n.º 1" consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are repeat signs with first and second endings indicated by "1ª" and "2ª". The piece concludes with a double bar line and the instruction "DC 3 FI".

Vals n.º 2

Handwritten musical score for 'Vals n.º 2'. The score consists of five staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and a repeat sign with first and second endings. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign with first and second endings. The fourth and fifth staves complete the piece with a final double bar line.

Vals n.º 4

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs with first and second endings. A dynamic marking 'F1' is present above the fourth staff, and 'D-cafi' is written below the eighth staff.

Vals n.º 5

The musical score for "Vals n.º 5" is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with a slur over the first four notes. The third staff continues the melody with a slur over the first four notes. The fourth staff continues the melody with a slur over the first four notes. The fifth staff continues the melody with a slur over the first four notes. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat signs, and includes first and second endings marked "1º" and "2º".

Vals n.º 12

The musical score for "Vals n.º 12" is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff features a first ending bracket labeled "1^a" and a second ending bracket labeled "2^a". The fourth staff includes a sharp sign (#) on the second line. The fifth and sixth staves continue the melodic line with various note values and rests. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Havanera n.º 1

Musical score for Havanera n.º 1, consisting of five staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score features several triplet markings (3) and first/second ending brackets (1ª, 2ª). The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff includes first and second endings. The third and fourth staves contain multiple triplet markings. The fifth staff concludes the piece with a double bar line.

Havanera n.º 2

Musical score for Havanera n.º 2, consisting of four staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes triplet markings (3) and first/second ending brackets (1ª, 2ª). The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note. The second staff features first and second endings. The third and fourth staves contain multiple triplet markings. The fourth staff concludes with a double bar line.

Havanera n.º 3

The musical score for "Havanera n.º 3" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a first ending bracket labeled "1ª" and a second ending bracket labeled "2ª". The third, fourth, and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and end with a double bar line.

Albades de l'Horta

The image displays a musical score for a piece titled "Albades de l'Horta". The score is written on ten staves, all using a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a fermata over a note, and some measures with a 3/4 time signature change. The piece concludes with a double bar line.

Exercicis

n° 1

Musical score for exercise n° 1, written in 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

n° 2

Musical score for exercise n° 2, written in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

n° 3

Musical score for exercise n° 3, written in 3/8 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

n.º 4

Exercise n.º 4 is written in treble clef with a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes with triplets indicated by a '3' below the notes. The second staff continues this pattern, ending with a quarter note. The third staff concludes the exercise with a final triplet of eighth notes followed by a double bar line.

n.º 5

Exercise n.º 5 is written in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first staff features a series of eighth notes. The second and third staves continue the melodic line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff ends with a quarter note followed by a triplet of eighth notes.

n.º 6

Exercise n.º 6 is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains eighth notes with triplets marked by a '3'. The second staff continues the exercise, featuring a quintuplet of eighth notes marked with a '5' above the notes, followed by more eighth notes with triplets.

n^o 7

Exercise n. 7 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains five measures of eighth-note triplets. The second staff continues with another five measures of eighth-note triplets. The third staff concludes with two measures: the first contains a triplet of eighth notes, and the second contains a whole note.

n^o 8

Exercise n. 8 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains five measures of eighth-note triplets. The second staff continues with another five measures of eighth-note triplets. The third staff concludes with two measures: the first contains a triplet of eighth notes, and the second contains a whole note.

n^o 9

Exercise n. 9 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains five measures: the first two are eighth-note triplets, the third is a quintuplet of eighth notes, and the last two are eighth-note triplets. The second staff continues with five measures of eighth-note triplets, ending with a whole note.

n.º 10

Exercise n.º 10 consists of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The first two staves feature eighth-note triplets, with the number '3' written above each group. The third staff concludes with a quarter rest and a final quarter note.

n.º 11

Exercise n.º 11 consists of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns, primarily eighth-note pairs and groups of four eighth notes.

n.º 12

Exercise n.º 12 consists of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns, primarily eighth-note pairs and groups of four eighth notes.

n° 13

The image shows a handwritten musical score for exercise n° 13. It consists of four staves of music, all written in treble clef and common time (C). The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with some slurs. The third staff continues the melody, featuring a key signature change to one sharp (F#) and some slurs. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

El dolçainer de Tales és, dins
la nostra cultura popular un personatge
molt especial. Ell presideix la festa
en tots els nostres pobles.

Parlar d'ell és parlar de tot el món
que hi ha, quasi poble per poble,
del que hi és tradició i vida.

Recuperar aquest mite
ha estat intenció inicial de tota aquesta tasca
que ens hem proposat i que fem realitat
a través d'aquest llibre, del disc complementari
i del gran espectacle que "Xarxa Teatre" ha muntat
per a retornar-lo
a les places i carrers dels nostres pobles.