



53 *Cumbees.*

Handwritten musical score for 'Cumbees'. The score is written on three systems of staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first two systems each consist of a treble clef staff and a bass clef staff. The third system consists of a single treble clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are two instances of the word 'Golpe' written below the first two systems, indicating a percussive effect. The notation includes various rhythmic markings and accidentals.

Cumbees - Santiago de Murcia

SANTIAGO DE MURCIA (1682-c.1737)
GASPAR SANZ (1640-1710)

1	Jácaras de la Costa (Murcia)	(3:50)	10	Gallardas (Murcia)	(3:55)
2	Canarios (Sanz)	(2:52)	11	Villanos (Murcia)	(1:56)
3	Folías Gallegas (Murcia)	(2:54)	12	Marizápalos (Sanz)	(4:05)
4	El Caballero (Murcia)	(2:12)	13	Los Imposibles (Murcia)	(3:23)
5	Cumbees (Murcia)	(3:49)	14	Tarantelas (Murcia)	(3:29)
6	Jácaras (homenaje a Gaspar Sanz)	(5:24)	15	La Jota (Murcia)	(2:37)
7	Baylad Caracoles (Murcia)	(3:10)	16	Marionas (Murcia)	(4:16)
8	El Amor (Murcia)	(3:56)	17	Fustamberg (Murcia)	(5:34)
9	Zarambeques (Murcia)	(2:33)			

Rafael Bonavita

Guitarra barroca: Peter Biffin, Australia 1995
A= 440 temperamento mesotónico /mean-tone

Dedicado a la abuela Alicia y a mis amigos.
Agradecimiento especial a Enrique Vidal, Gabriel Araújo, Michal Novák y Kaoru Togaki

UN PASEO POR EL “BARROCO PROHIBIDO”

RAFAEL BONAVITA

Las colecciones que nos legaron, hacia 1732, el guitarrista madrileño Santiago de Murcia¹ y, en 1674, el aragonés formado en Italia Gaspar Sanz, están conformadas en gran parte por lo que hoy llamaríamos “músicas del mundo”: ventanas abiertas entre culturas, caminos, al fin, para la tolerancia. Las Folías Gallegas que nos recuerdan a la música celta, la Fustamberg de origen germánico, la popular Jota, frenéticos Canarios, la luminosidad de Baylad Caracoles, la fuerza y melancolía de El Amor, o las diabólicas Jácaras que compuse a la manera de aquel baile prohibido... muestran a través de su energía y sus contrastes, el mosaico de influencias que el barroco español había recibido, sumado a los aires frescos que venían de las colonias americanas y africanas. Son melodías y ritmos que pertenecen a la música que la gente de un determinado lugar solicitaba para su regocijo, en situaciones de festejo y convivencia. Algunos son los sonidos que escucharon al nacer o que estaban de moda, y son también –como apuntan Liberman y Llerenas en su trabajo sobre el Son de México- la expresión de

identidades culturales, donde la improvisación y la espontaneidad del intérprete están presentes tanto en la música como en la poesía a la que algunas de las melodías están ligadas.

Durante los siglos XVII y XVIII, los conquistadores llevaron consigo a las colonias americanas géneros musicales provenientes de diferentes regiones, que los colonizados asimilaron de una u otra forma, interpretándolos desde una perspectiva cultural diferente. De esta síntesis surgieron nuevos y variados ritmos y estilos con características distintas de las de sus progenitores, y muchos de los elementos del actual folclore sudamericano surgen precisamente de este proceso de transformaciones culturales ocurrido durante el transcurso de la Colonia. Es interesante observar el estrecho parentesco existente, por ejemplo, entre Los Imposibles de Murcia o la versión de Marizápalos de Sanz, con la actual zamba del folclore uruguayo y argentino. Del mismo modo, el malambo que se baila hoy en el Río de la Plata acompañado con guitarras y bombo -inseparable del zapateado y las

(1) La mayor parte de las obras de Murcia recogidas aquí pertenecen al llamado Códice Saldivar, cuya existencia tiene mucho de anecdótico. Una mañana de 1943, mientras participaba en el Congreso Mexicano de Historia en Guanajuato, Gabriel Saldivar y Silva fue a visitar la vecina ciudad de León. Durante su paseo, encontró una tienda de antigüedades, en la que se exponían variados objetos como porcelanas, tazas viejas, muñecas, estatuas de santos y llaves antiguas... El comercio era atendido por un joven de

dieciséis años, a quien el musicólogo preguntó si no tenía libros. El joven respondió afirmativamente, y le trajo un viejo manuscrito encuadrado en cuero rojo con numerosas piezas inéditas para guitarra barroca, aclarándole que costaba al menos la enorme suma de 150 o 200 pesos, pero que valdría la pena pagarlo. Saldivar lo adquirió de inmediato –consciente del precio relativamente modesto- y regresó en el autobús a Guanajuato, causando sensación en el congreso por el tesoro que acababa de descubrir.

boleadoras como aditivos rítmico y coreográfico-tiene su origen muy probablemente en canarios como los de Sanz.

Maurice Esses, en su brillante trabajo sobre las “Danzas y diferencias instrumentales en la música española de los siglos XVII y XVIII”, nos documenta exhaustivamente de cómo algunos diferenciaban las danzas de los bailes, argumentando que mientras en las primeras los meneos eran “honestos y mesurados”, en los segundos los movimientos se mostraban “lascivos y descompuestos”. El desafío de los músicos consistía básicamente en proveer a los bailarines de un marco sonoro variado y de suficiente duración como para satisfacer sus deseos y necesidades.

El Zarambeque, baile que fue llevado a México por los esclavos africanos, era definido en la época –por los blancos- como “tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros”. Una de las tantas letras vinculadas a este baile, citada por Craig Russel en su estudio sobre el manuscrito de Santiago de Murcia, dice:

El Zarambeque, que salta,
pica y brinca más que todos
los sones de la guitarra.
¡Zarambeque, teque, lindo Zarambeque!
¡Eh, eh, eh, eh!

También de origen africano, se cantaba y bailaba con la colaboración de instrumentos de percusión y cascabeles atados a los tobillos, el Paracumbé, relacionado con las Cumbees legadas por Murcia. Es en la tablatura de este baile donde encontramos por primera vez la indicación de

“golpe” en ciertos momentos, para acentuar el ritmo de la música:

Os ollos de miña dama ¡le, le, le!
saon negrilla de Guiné ¡le, le, le!
flecheros, sin ser tiranos ¡le, le, le!
negros, ni cautivos ser.
¡Paracumbé, Paracumbé!
¡Ay, Xesu, que me mata
de amores vocé! ¡Le, le, le!

En un entremés citado en el mismo libro de Russel, dos personajes dialogan respecto al zapateado del canario, procedente de las Islas Canarias: “...¿y qué han tenido que ver con el canario las heridas?” - “Todas duelen al darle puntadas, y el canario no es más que dar patadas”. De características diferentes, la Tarantela es un baile terapéutico originario del sur de Italia, destinado a la curación de la picadura de la tarántula. Moviéndose al son de los instrumentos, el paciente exorcizaba su mal.

Por otra parte, canciones tan hermosas como Marizápalos (tema popularizado en nuestros días gracias a la “Fantasia para un Gentilhombre” de Joaquín Rodrigo), que narra la historia de una dulce joven, sirvieron de inspiración –así en el siglo XVII como hoy- para improvisar y componer innumerables variaciones. De este modo procedió Gaspar Sanz, presentándonos la melodía de esta canción muy popular en la época, para luego crear variaciones, aprovechando las posibilidades de la guitarra barroca. Uno de los muchos textos anónimos del siglo XVII, nos la presenta así:

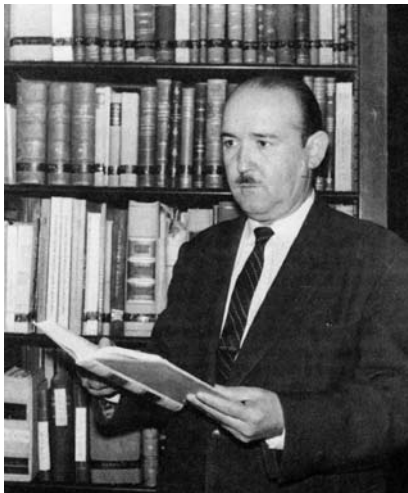
Marizápalos era muchacha
enamoradita de Pedro Martín,
por sobrina del cura estimada,

la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Mientras grababa este CD, tuve la misma sensación que cuando toco en casa o en conciertos: el placer de hacer una música que contiene a la vez el fresco encanto de lo popular y la elaboración de lo erudito, desarrollando ideas personales como lo hubiera hecho cualquier guitarrista barroco. Una exploración desde el presente, desde el lenguaje de la propia música, buscando acercarme a la esencia de cada melodía, de cada uno de estos ritmos tan antiguos como actuales. Mi intención como intérprete es viajar desde el manuscrito que leo hoy hacia el instante de creación artística que lo originó, siendo más tarde retratado en aquellas tablaturas para guitarra barroca.

Es ésta una recopilación de música esencialmente popular. Barroca por pertenecer al período que hoy denominamos como tal, pero excluida de ese Barroco “oficial”, el de los salones y teatros, el de los libros, el de la Academia...Rescatada de las calles y las plazas y absorbida por los autores que trabajaron para las élites, pero que supieron combinar las sutilezas aristocráticas con la cercanía de la cultura oral. Cultura condenada al ostracismo por una Historia escrita, aunque, por fortuna, permeable a los sonidos y ritmos “prohibidos” que subían de los patios, de los puertos, de los caminos. Una música que hoy nos hace soñar.

Rafael Bonavita



Gabriel Saldivar y Silva

A STROLL THROUGH THE “FORBIDDEN BAROQUE”

RAFAEL BONAVITA

The collections bequeathed to us by the Madrid guitarist Santiago de Murcia¹ around 1732 and the Italian trained Aragonese player Gaspar Sanz in 1674, are largely made up of what we would nowadays refer to as “world music”: open windows between cultures, pathways towards tolerance. The *Folias Gallegas* which remind us of Celtic music, the *Fustamberg* of Germanic origin, the popular *Jota*, the frantic *Canarios*, the luminosity of *Baylad Caracoles*, the melancholy force of *El Amor*, and the diabolical *Jácaras* which I myself composed in the style of what was then a forbidden dance, show, in their energy and contrasts, the mosaic of influences which reached the shores of the Spanish Baroque, also wafted by fresh breezes arriving from the American and African colonies. They are the tunes and rhythms of music solicited by particular people in particular places for their delight, during festivities and moments of collective merriment. Some are sounds heard at birth or music in vogue at the time or compositions which were also – as Liberman and Llerenas point out in their work on the Sound of Mexico – the expression of cultural identities wherein improvi-

sation and the spontaneity of the performer were as much present in the music as in the poetry to which some of the melodies are attached.

During the 17th and 18th centuries, the “conquistadores” took with them to the American colonies musical styles of many different regions, which the indigenous peoples assimilated, each in their own way, interpreting them from a very different cultural perspective. From this synthesis arose new and varied rhythms and styles with characteristics very different from their predecessors; many of the elements of South American folklore do in fact come from this process of cultural transformation that took place during the colonial era. It is interesting to observe the close relationship that exists, for example, between *Los Impossibles* by Murcia or the version of *Marizápalos* by Sanz, and the modern *zamba* of Uruguayan and Argentinian folklore. Similarly, the “malambo”, still danced today in Río de la Plata, accompanied by guitars and bass drum – an inseparable rhythmic and choreographic companion to the “zapateado” and the “boleadoras” – most likely has its origin in canarios such as those by Sanz.

(1) The majority of the works by Murcia represented here belong to the so called *Código Saldivar*. A curious anecdote recounts its discovery: One morning in 1943, while participating in the Mexican Congress of History in Guanajuato, Gabriel Saldivar y Silva went to visit the neighbouring city of León. As he was looking around, he came across an antiques shop displaying a variety of objects: porcelain, old crockery, dolls, statues of saints and old keys. The shop was attended by a sixteen-year-old boy whom the musicologist

asked if they had any books. The youth replied that they did and promptly produced an old manuscript bound in red leather containing numerous unpublished works for baroque guitar, pointing out that the huge sum of 150 or 200 pesos it cost was worth paying. Saldivar snapped it up – aware of its relatively modest price – and returned by bus to Guanajuato, causing a sensation at the Congress with his newly-discovered treasure.

Maurice Esses, in his brilliant work on “Dances and instrumental variations in Spanish music of the 17th and 18th centuries”, provides us with exhaustive documentation on how some people differentiated between *danzas* and *bailes*, arguing that while in the former the movements were “decent and restrained”, in the latter they were “lascivious and uncontrolled”. The challenge for musicians consisted basically of providing dancers with a varied palette of sound of sufficient duration to satisfy their desires and needs.

The Zarambeque, a dance taken to Mexico by African slaves, was defined in its time – by white men – as “highly joyful and boisterous strumming and dancing, very common among the negroes”. One of the many lyrics associated with this dance, quoted by Craig Russell in his study of Santiago de Murcia’s manuscript, goes as follows:

The Zarambeque that leaps,
and jumps and spurs on more than
all the other tunes for the guitar-
Listen, Mr. Mayor,
to the ditty.
Eh, eh, eh eh!
For it is such a rich dance
that comes from the Indies
Eh, eh, eh eh!

Also of African origin was the custom of singing and dancing the Paracumbé, a descendant of the Cumbees handed down to us by Murcia, to the rhythm of percussion instruments and bells tied to the ankles. It is in the tablature of this dance where we first find the indication “tap” at certain moments to accentuate the rhythm of the music:

The eyes of my gal, le le le!
are black from Guinea, le le le!
archers, but not tyrants, le le le!
black, without being captive.
Everyone: Le le le!
Comedic Hero: Paracumbé, Paracumbé!
Ay, Jesus, but I’m dying of
love for you! Le le le!

In a theatrical interlude quoted in Russell’s book, two characters converse about the “foot stomping” of the *canario*, a dance originating in the Canary Islands: “...So what have the wounds to do with the *canario*?” “They are painful indeed when stitched, and the *canario* consists of nothing more than kicking.” Possessing very different characteristics, the *Tarantella* is a therapeutic dance from the south of Italy, held to cure the bite of the tarantula. Whirling to the sound of the instruments, the patient purged himself of his malady.

On the other hand, beautiful songs such as *Marizápalos* (a melody made popular in our times thanks to the “*Fantasia para un Gentilhombre*” by Joaquín Rodrigo), which tells the story of a sweet young maid, were the source of inspiration – in the 17th century as well as today – for the improvisation and composition of innumerable variations. Gaspar Sanz followed just such a procedure, giving us a full statement of the melody of this highly popular song of the time, which he then subjected to a series of variations designed to show off the possibilities of the baroque guitar. One of many anonymous 17th century texts refers to it in these terms:

Marizápalos was a young girl,
head-over heels in love with Pedro Martín;
she was the niece of the esteemed priest,
the jewel of the village, the flower of
Madrid.

As I recorded this CD, I had the same sensation as when I play at home or in concert: the pleasure of making music which contains at once the fresh charm of popular music and the elaborateness of serious music, of embellishing with my own ideas as would any baroque guitarist of the time, exploring from the present, from the very language of the music a way to approach the essence of each melody, of each of these still contemporary ancient rhythms. My aim as a performer is to journey from the manuscript I read today back to the moment of artistic creation which brought it into being, before it was later set down in tablature for baroque guitar.

This is a collection of essentially popular music, baroque because it belonged to the period we nowadays refer to as such, but excluded from the “official” Baroque, the Baroque of salons and theatres, of books and academies; rescued from the streets and squares and assimilated by composers employed by the elite who were able, nonetheless, to combine aristocratic subtleties with the immediacy of oral tradition, a culture condemned to ostracism by written History though, fortunately, not impervious to the “forbidden” sounds and rhythms which rose from courtyards, ports and highways. Music that still makes us dream.

Rafael Bonavita
Translation: Walter Leonard

Marizapalos.

8

tomo. 2

Gaspar Sanz Invenit

Marizápalos - Gaspar Sanz

UNE PROMENADE PAR LE “BAROQUE INTERDIT”

RAFAEL BONAVITA

Les collections que nous léguèrent, vers 1732, le guitariste madrilène Santiago de Murcia et, en 1674, l'aragonais formé en Italie Gaspar Sanz, sont conformes en grande partie à ce que l'on appellerait aujourd'hui “musiques du monde”: fenêtres ouvertes entre cultures, chemins, enfin, pour la tolérance. Les Folías Gallegas qui nous rappellent la musique celte, la Fustamberg d'origine germanique, la populaire Jota, frénétiques Canarios, la luminosité de Baylad Caracoles, la force et mélancolie de El Amor, ou les diaboliques Jácaras composées à la manière de cette danse interdite... montrent au travers de leur énergie et de leurs contrastes, la mosaïque d'influences que le baroque espagnol avait reçu, en plus des airs frais qui venaient des colonies américaines et africaines. Ce sont des mélodies et des rythmes qui appartiennent à la musique que les personnes d'un lieu déterminé demandaient pour leur plaisir, lors de fêtes et de convivence. Certains sont les sons qu'on écoutait à la naissance ou qui étaient à la mode, et sont aussi —comme le soulignent

Liberman y Llerenas dans leur travail sur le Son du Mexique— l'expression d'identités culturelles, dans lesquelles l'improvisation et la spontanéité de l'interprète sont présentes autant dans la musique que dans la poésie auxquelles certaines mélodies sont liées.

Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, les conquérants apportèrent avec eux aux colonies américaines des genres musicaux provenant de différentes régions, que les colonisés assimilèrent d'une forme ou d'une autre, en les interprétant d'une perspective musicale différente. De cette synthèse, apparemment de nouveaux et variés rythmes et styles avec des caractéristiques différentes de celles de leurs ancêtres, et de nombreux éléments du folklore actuel sud-américain, proviennent précisément de ce processus de transformations culturelles qui se passa pendant la colonisation. Il est intéressant d'observer l'étroite parenté existante, par exemple, entre Los Imposibles de Murcia et la version de Marizápalos de Sanz, avec l'actuelle zamba du folklore uruguayen et argen-

(1) La grande partie des oeuvres de Murcia recueillies ici appartiennent au dénommé Códice Saldivar, dont l'existence tient beaucoup de l'anecdote. Un matin de 1943, alors qu'il participait au Congrès Mexicain de l'Histoire à Guanajuato, Gabriel Saldivar y Silva alla visiter la ville voisine de León. Pendant sa promenade, il trouva un magasin d'antiquités, dans laquelle s'exposait des objets divers comme des porcelaines, vieilles tasses, poupées, statues de saints et des clés antiques... La boutique était tenue par un jeune de seize ans, auquel le musicien

demanda s'il avait des livres. Le jeune lui répondit par l'affirmative, et lui porta un vieux manuscrit relié en cuir rouge avec beaucoup de pièces inédites pour guitare baroque, lui disant qu'il coûtait au moins l'énorme somme de 150 ou 200 pesos, mais que ça valait la peine de les payer. Saldivar l'acquiesça sur le champs —conscient du prix relativement modeste— et retourna en autobus à Guanajuato, en faisant sensation au congrès pour le trésor qu'il venait de découvrir.

tin. De la même façon, le malambo qui se danse aujourd'hui sur le Río de la Plata accompagné de guitares et bombo — inséparable du zapateado et des boleadoras comme additifs rythmiques et chorégraphiques— prend son origine très probablement dans des canarios comme ceux de Sanz.

Maurice Esques, dans son brillant travail sur les "Danses et différences instrumentales dans la musique espagnole des XVII^e et XVIII^e siècles", nous documente de façon exhaustive sur la façon avec laquelle certains différenciaient les danses des bals, argumentant que si dans les premières les mouvements étaient "honnêtes et mesurés", dans les deuxièmes, les mouvements ils se montraient "lascifs et décomposés". Le défi des musiciens consistait basiquement à fournir aux danseurs un cadre sonore carié et de durée suffisante pour satisfaire leurs désirs et nécessités.

Le Zarambeque, bal qui fut porté au Mexique par les esclaves africains, était défini à l'époque —par les blancs— comme "musique et danse très allègre et agitée, qui est très fréquente chez les noirs". Un des nombreux textes liés à ce bal, cité par Craig Russel dans son étude sur le manuscrit de Santiago de Murcia, dit:

Le Zarambeque, qui saute,
pique et bondit plus que tous
les sons de la guitare.
¡Zarambeque, teque, beau Zarambeque!
¡Eh, eh, eh, eh!

Egalement d'origine africaine, on chantait et dansait avec la collaboration d'instruments de percussion et avec des grelots attachés aux chevilles, le Paracumbé, que l'on peut mettre en relation avec

les Cumbees de Murcia. C'est dans la tablature de ce bal que l'on trouve pour la première fois l'indication de "coup" par endroits, afin d'accentuer le rythme de la musique:

Les yeux de la jeune fille ¡le, le, le!
sont des négrillons de Guinée ¡le , le,le!
guerriers, sans être tyrans ¡le, le, le!
nègres, sans être prisonniers.
¡Paracumbé, Paracumbé!
Ah, Jésus, qui me tue
de voix amoureuses! ¡Le, le, le!

Dans un intermède cité dans le premier livre de Russel, deux personnages dialoguent sur le zapateado du canario, qui provient des îles Canari: "... et qu'on eut à voir les blessures avec le canari?"—" Toutes font mal quand on donne de la pointe, et le canari ne consiste en rien d'autre que de tirer des coups de pied". De caractéristiques différentes, la Tarantela est un bal thérapeutique originaire du sud de l'Italie, destiné à la guérison de la pique de la tarentule. En se bougenat au son des instruments, le patient exorcise son mal.

D'autre part, des chansons aussi charmantes comme Marizápalos (thème popularisé de nos jours grâce à la "Fantasía para un Gentilhomme" de Joaquín Rodrigo), qui raconte l'histoire d'une douce jeune fille, servent d'inspiration —autant au XVIII^e siècle qu'aujourd'hui— pour improviser et composer d'innombrables variations. Gaspar Sanz agit de cette façon, en nous présentant la mélodie de cette chanson très populaire à l'époque, pour créer ensuite des variations, en profitant des qualités de la guitare baroque. Un

des nombreux textes anonymes du XVII^e siècle, nous la présente ainsi:

Marizápalos était une jeune fille
amoureuse de Pedro Martín,
estimée par la nièce du curé,
la gloire du village, la fleur de Madrid.

Rafael Bonavita
Traduction: Olivier Foures

Alors que j'enregistrais ce CD, j'eus la même sensation que quand je joue chez moi ou en concert: le plaisir de faire une musique qui contient à la fois le frais enchantement du populaire et l'élaboration de l'érudit, développant des idées personnelles comme l'aurait fait n'importe quel guitariste baroque. Une exploration depuis le présent, depuis le langage de la musique même, en cherchant de me rapprocher de l'essence de chaque mélodie, de chacun de ces rythmes aussi anciens qu'actuels. Mon intention en tant qu'interprète est de voyager à partir du manuscrit que je lis aujourd'hui jusqu'à l'instant de création artistique qui l'origina, étant plus tard reproduit dans ces tablatures pour guitare baroque.

Il s'agit d'un recueil de musique essentiellement populaire. Baroque pour appartenir à la période que nous appelons aujourd'hui comme telle, mais exclut de ce baroque "officiel", celui des salons et théâtres, celui des livres, celui de l'Académie... Sauvée des rues et des places et absorbée par les auteurs qui travaillèrent pour les élites, mais qui surent combiner les subtilités aristocratiques avec la promiscuité de la culture orale. Culture condamné à l'ostracisme par une Histoire écrite, même si, par bonheur, perméable aux sons et rythmes "interdits" qui montaient des patios, des ports, des chemins. Une musique qui aujourd'hui nous fait rêver.



禁断のバロック音楽逍遙

ラファエル・ボナビタ

マドリードのギタリスト、サンティアゴ・デ・ムルシア(注1)による1732年ごろの作品や、スペインのアラゴン州出身でイタリアに学んだガスパール・サンスによる1674年の作品で構成されたこのコレクションのほとんどは、今の時代で言えば「ワールド・ミュージック」と呼ばれるジャンルです。異なる文化にオープンで、お互いに認め合うための道を開いたのですから。

このアルバムに含まれる、(Folías Gallegas)はケルト・ミュージックを思い起させ、(Fustamberg)はゲルマン民族に起源を持ち、(La Jota)はポピュラーなスペインの民俗音楽です。(Canarios)は熱狂的で、(Baylad Caracoles)は光に満ち溢れ、(El Amor)は力強さと哀愁を感じさせ、当時の禁断の踊りにインスピレーションを受けて僕が作曲した(Jácaras)は悪魔的な魅力を放つでしょう。これらの曲は、アメリカ大陸やアフリカ大陸の植民地から流れてきた新しい風がスペインのバロック音楽にもたらした様々な影響を映し出すモザイクのように、エネルギーやコントラストを織りなしています。それらはいろいろな土地での慶事や祭り、結婚などの際に人々が楽しんだ旋律やリズムなのです。

(注1) ここに取り上げられたムルシアの作品の多くはコディセ・サルディバル (サルディバル写本) と呼ばれる書物から引用されている。この写本の存在については多くの逸話が存在する。1943年のある朝、グアナフアトで開催されるメキシコ歴史会議に出席していた音楽評論家、ガブリエル・サルディバルとシルビアは近郊の街、レオンを訪れた。このレオンの街を散策中、陶器や古いティーカップ、人形、聖人の像や古い鍵などを集めたアンティークショップを見つけた。この店の店番をしていたのは若い16歳の青年で、サルディバルは青年になにか書籍は

ある音楽は新しく生まれたばかりであったり、また当時の流行だった音であったり、そしてリバーマンやジェレナスがソン・デ・メヒコ(メキシコのfolklore)についての研究で示しているように、文化的アイデンティティを示すための表現などで聞かれる音でもあるのです。そしてそこには即興や演奏者がごく自然に加える音などが音楽やメロディに乗せて唄われる詩などに表現されているのです。

17世紀から18世紀にかけて、新大陸の征服者たちは様々な地方の音楽もアメリカの植民地に持ち込みました。そして植民地の人々は、異なる文化の視点でそれらの音楽を演奏・表現し、彼らなりの方法で自分たちに同化させました。その結果として、元の音楽とは別の性質を持った、新しく幅の広いリズムが生まれることとなったのです。そして現在の南米の多くのfolkloreもまさしく、この植民地時代に起こった文化の変遷の過程から生まれてきたものなのです。たとえばムルシアの(Los Impossibles)やサンスが作曲した(Marizápalos)のバージョンと、現在のウルグアイやアルゼンチンのfolkloreであるサンバ(Zamba)に非常に高い相関関係があることを見てみると、とても興味深い

ないかと尋ねた。この青年は「あります」と答え、バロック・ギターのための未発表の多くの曲が記された赤い革で装丁されたマヌスクリプト(手稿本)を彼に手渡した。そしてこの本が少なく見積もっても150から200ペソという非常に高額の品であるが、それに見合う品であることをあらかじめ断った。サルディバルは即座にそれを購入し(その価格は価値からすると値打ちものだと理解していた)、グアナフアトへバスで戻った。そしてその会議では発見されたばかりの宝物が大きな話題となったのだった。

でしょう。同じような例に、リオ・デ・ラ・プラタで踊られている民族舞踊のマランボがあります。これはギターとボンボの伴奏で踊る際に足を踏み鳴らすサバテアードとポーラ(ガウチョが牛追いに使う縄の先に玉のついた道具)が、振り付けでも、リズムを刻む上でも大きな役割を果たします。そしてこれはおそらく非常に高い確率でサンスなどの手による(Canarios)がオリジナルとなっているはずなのです。

モーリス・エッセスの非常に優れた著書に『17世紀と18世紀のスペイン音楽における楽器の多様性と舞踊』があります。ここで彼はダンスと踊りをどのように差別化するかを非常に詳しく述べています。その理論によるとダンスでは体の動かし方が「控えめに慎み深い」のに対し、踊りの場合にはその動きは「淫靡さと乱れた」ものになるのです。ミュージシャンたちの勝負どころは、踊り手たちの必要性や欲求を十分満たすだけのバリエーションに富んだ音と演奏時間の長さを与えることにあったのです。

アフリカの奴隷たちによってメキシコに持ち込まれた踊り「サランベケ(Zarambeque)」は当時(白人たちにとっては)「黒人たちの間でよく踊られる非常ににぎやかで楽しい音とダンス」として認識されていました。この踊りに関連する多くの詩の中に、サンティアゴ・デ・ムルシアのマヌクリプト(手稿本)を研究するクレイグ・ラッセルが次のように引用しています。

サランベケは飛び跳ねるんだ
 どのギターの音よりもはじけて飛ぶ。
 サランベケ、テク、素敵なサランベケ
 エイ、エイ、エイ!

同じようにアフリカに起源を持ち、パーカッションと足首に縛り付けた鈴の音で唄い、踊られる「バラクンベ(Paracumbé)」はムルシアが作曲した「クンベエス

(Cumbées)」に関係しています。音楽のリズムにアクセントを与えるために「たたく」という動作を示している初めての記述がこの踊りのタブラチュアに見られます。

俺の彼女の目はレ、レ、レ!
 それはギネアの黒い目さレ、レ、レ!
 投げかける視線は荒っぽくはないけれどレ、レ、レ!
 黒くて捕らえられないんだ
 バラクンベ、バラクンベ!
 ああ、神様、彼女を愛するあまり
 俺は死にそうさレ、レ、レ!

前述のラッセルの同じ著作の中に、カナリア諸島の人であることを指す言葉である「カナリオ(Canarios)」のサバテアード(足で踏み鳴らす音)について、ある2人が交わしている会話が取り上げられています。「カナリオ(カナリア人)は怪我とどう関係していたのかい?」「怪我はつま先蹴りをしても痛い。それでも、カナリオは思いっきり足を踏み鳴らすんだよ。また違った角度から見ると、「タランテラ(Tarantella)」は南イタリアに起源を持つセラピーの要素を持った踊りで、タランチュラに刺されたときの治療法として用いられていました。楽器の音に合わせて体を動かすことで患者はその悪の力を悪魔払いしたのです。

一方でマリサパロス(Marizápalos)(この曲はホアキン・ロドリゴの『ある紳士のための幻想曲』によって今日の僕たちの時代においても非常にポピュラーな曲となっています)に代表されるような美しい歌があります。これらは17世紀の当時も今と同じように、優しい若い女性にインスピレーションを受けて、この女性の物語が限りないほど即興され、作曲され、語られているのです。そして、ガスパール・サンスは当時非常にポピュラーであったこの歌のメロディにバロック・ギターの可能性を引き出すような編曲を

加え、この曲を今の僕たちに与えてくれています。17世紀の無名作家による詩の一説にはこうあります。

マリサパロスは美しい女の子だったよ
ベドロ・マルティンに恋をしていて
尊敬される神父さんの姪っ子で
村の看板娘、マドリードの華

僕はこのCDを録音している間、自分の家で、もしくはコンサートで演奏しているのと同じような感覚に浸っていました。それは人を惹きつける新鮮な魅力にあふれ、深い造詣によって作りこまれた丁寧さを同時に持ち合わせる音楽を作り出すことの喜びで、バロック・ギター奏者なら誰でも持ちうる、アーティストとしての創作をすることで得ることができる喜びでもあるのです。それは今の時代から、そして僕自身の音楽性から、旋律のエッセンスとの、今にも通じるほどの古いリズムとのひとつひとつによる深いふれあいを求めての探検でもありました。僕が演奏者として表現しようとしたのは、今日読

むことのできる自筆の楽譜から、それがバロック・ギターのタブラチュアに刻まれるよりもっと前の、その作品が生まれた時の芸術的クリエイションの場に瞬時に旅することです。

このアルバムは基本的にはポピュラー音楽のコンピレーションです。その時代の呼び方からバロックのジャンルに含められますが、いわゆるサロンや劇場、アカデミーで表現されるような、「公式」にバロックと呼ばれるものを含んでいません。これは、貴族やエリートと呼ばれる人たちのために働いている作曲家たちが通りや広場から拾いあげ、貴族的な繊細さと口語的文化の庶民性をうまく掛け合わせることに成功している音楽なのです。このような音楽文化は歴史の流れでは孤立する運命にあったものです。しかし、幸運なことにこの「禁断」の音楽やリズムは、人々が生活する家々の中庭や、港や、街道にあふれていったのです。そしてそれは、今の時代において僕たちに夢を見させてくれる音楽なのです。

ラファエル・ボナビタ
(訳：東垣 薫)

Translation: Kaoru Togaki



Rafael Bonavita en Enchiriadis

EN 2008



ANGELO MICHELLE BARTOLOTTI
Suites
Rafael Bonavita, guitarra barroca

EN 2011



PEDRO RUIMONTE
Parnaso Español
MUSICA FICTA Raúl Mallavibarrena

EN 2013



CANCIONERO DE TURÍN
Romances y Villancicos del Siglo de Oro
MUSICA FICTA Raúl Mallavibarrena

EN 2014



FRANCISCO GUERRERO
Villanescas I
MUSICA FICTA
ENSEMBLE FONTEGARA
Raúl Mallavibarrena



enchiriadis

EN 2015

Grabado en Madrid en septiembre de 2005

Toma de sonido y edición digital: Gabriel Araújo

Fotografías: Michal Novák

Productor: Raúl Mallavibarrena

Diseño: idis diseño

Made in Austria. Sony DADC

©&© ENCHIRIADIS

www.enchiriadis.com