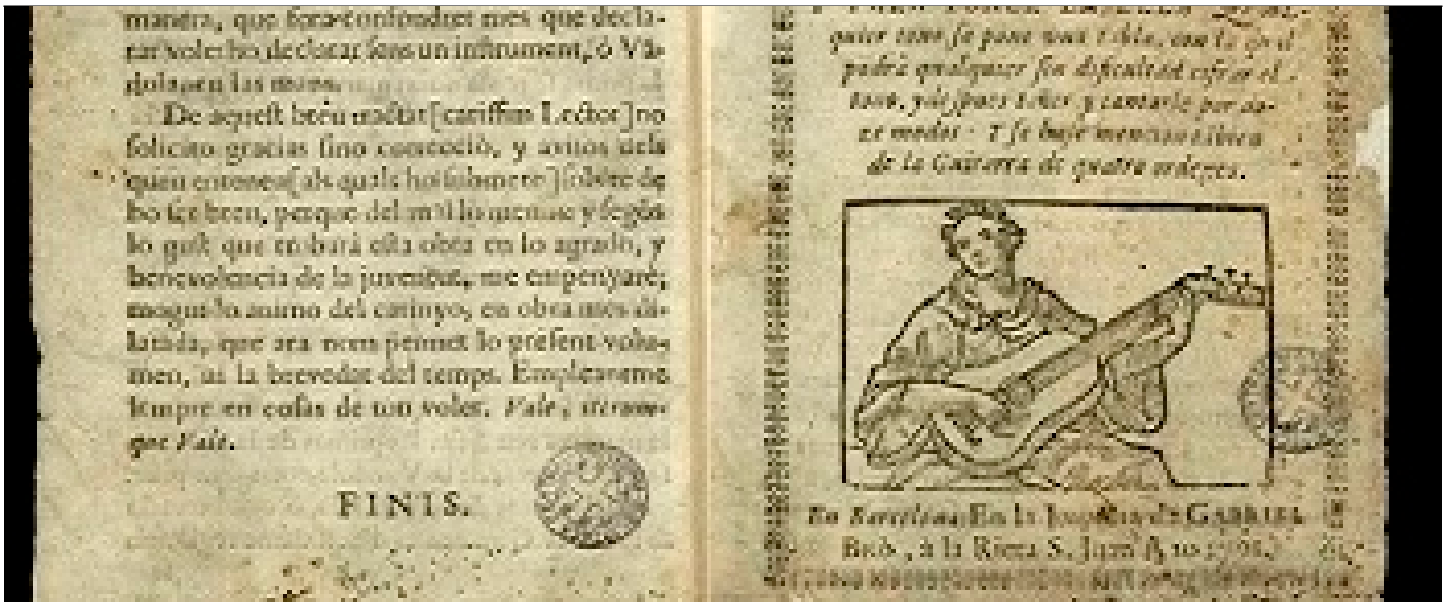

La guitarra, Amèrica i el fandango

Autor: Joan Casajuana
Data de publicació: 28-03-2019

Article d'En Joan Casajuana sobre la guitarra catalana, la revolució que va representar el ritme ternari en els gèneres musicals de finals del segle XV, l'important paper que hi jugà En Juan del Encina i tal vegada les músiques americanes.

Què en va ser dels indis que dugué Colom quan tornà del primer viatge d'América? Deia el cronista Fernández de Oviedo que van ser sis els que sobrevisqueren, d'entre deu, a la travessia de l'Atlàntic. Però, ¿ja no se'n va saber res més? On van residir? Van sobreviure gaires anys? O potser només mesos? Els mostrarien com a micos als convidats durant les festes reials? Els farien ballar les seves danses tribals a la cort?

Per aquell temps Juan del Encina havia entrat com a músic al servei del 2n Duc d'Alba, Don Fadrique Álvarez de Toledo, cosí de sang i persona de la màxima confiança del rei Ferran el Catòlic. Del Encina passà a dirigir els seus festejos i espectacles.

Tot just feia pocs mesos, els darrers dies de Nadal de 1492, havia estrenat dues èglogues. Coincidint amb aquells anys del descobriment, per alguna raó va deixar més de banda el teatre i és posà a escriure cançons amb gran èxit. En un parell d'anys havia adquirit fama i reputació amb la seva nova música i els seus villancicos.

El Cancionero de Palacio, que recull el repertori de què gaudien a la casa reial fins al 1496, conté més de seixanta cançons seves d'entre unes 400. Algunes, amb notacions originals a quatre veus. També amb notacions per a guitarra i altres instruments, com ara flautes, pandereta i castanyoles. Destacaria el cèlebre Hoy Comamos i Bebamos, que duu un ritme a tres temps que jo crec que sense precedents.

Moltes d'aquestes cançons de ritme ternari esdevingueren en poc temps el corpus més genuí de la nostra música. Les «folies», «pasacalles», sarabandes, fandangos, xacones i gallardes ?totes a tres temps? foren els gèneres més

populars. També en altres corts europees.

La guitarra ?i en aquell temps també el llaüt i la viola de mà? era l'únic instrument (amb permís de la lira, l'arpa i l'orgue) que feia acords i donava l'harmonia. Era petita i transportable. Ja des dels temps dels trobadors, el llaüt n'era el seu precursor: era el que hi posava l'harmonia i el que ajudava a entonar i a donar el ritme.

La tradició incloïa notacions, xifres o tabulatures sobre com polsar-hi els dits. Les cançons de Juan del Encina i els que vingueren els segles XVI i XVII, els Milán, Narváez, Valderrábano, Mudarra, Espinel, Amat, Gaspar Sanz, Guerau, Murcia, Moretti, Fernando Sor, Aguado i tots els que em descuido deixaren un extens llegat de mètodes i una tradició guitarrística que fou sovint transmesa de pares a fills.

La «folia» espanyola gaudí d'una gran popularitat arreu: Lully, Corelli, Couperin, Vivaldi, J.S.Bach, Sallieri, Liszt, Rachmaninoff i centenars de músics van escriure i recrear-se extensament amb les seves variacions. Purcell, J.S.Bach i Haydn també havien escrit xacones. Händel, una sarabanda.

Grans músics del segle XVIII com Scarlatti, Bocherini i Moretti deixaren Itàlia i vingueren a viure a Madrid, a prop de la cort i de l'aristocràcia, fascinats per la música que s'hi coïa. I allà hi trobaren una bona font d'inspiració entre els fandangos i la música de carrer.

Amb la irrupció dels teclats, els clavecins i els pianofortes havien passat a ser l'estrella dels salons. Imitaven els vells ritmes del fandango, tradicionalment tocats amb la guitarra amb quatre acords i a ritme continu de tres temps. Ho podeu escoltar a Youtube mateix si hi cerqueu fandangos i Scarlatti. Hi reconeixereu el ritme i els acords de la vella «folia» espanyola i una tonada antiga i familiar que us recordarà el flamenc. Només hi falten les castanyoles!

El pare Antoni Soler, de Besalú, contemporani de Haydn, mestre de capella a l'Escorial amb Carles II, i el músic espanyol més reconegut del segle XVIII ?tot i que no gaire a Espanya?, també va escriure fandangos entre les seves sonates per clavicordi. Era música profana, amb un ritme titllat d'obscè pel caire més aviat sexual que transpiraven les seves reminiscències tribals.

El trobareu també a Youtube. El ritme ternari, a partir dels segles XVI i XVII va generar una gran tendència. Va derivar a altres gèneres ternaris com les jotes, les seguidilles i les muiñeiras. Totes de ritme ternari, com la gran majoria dels posteriors pals del flamenc: soleá, alegrías, bulerías o les sevillanas.

A finals del XIX i primers del XX, Pedrell, Albeniz, Granados, Falla i molts d'altres van seguir aquest ressò. Es van recrear en les seves arrels rítmiques, harmòniques i melòdiques i van escriure obres d'una gran bellesa i rellevància.

Avui, quan arribem al jazz i a la fusió de gèneres i quan aquests s'esplaien entre ritmes afro-hispano-americans, hi trobem també mesclats els accents, síncopes i hemioles de les buleries .

Però què en va ser, de Juan del Encina, després de publicar-se el 1496 el cançoner del Palau Reial? Havia assolit un gran prestigi. Va entrar a la cort del príncep Joan. I tornava a escriure teatre quan el primogènit dels Reis Catòlics va morir sobtadament als 20 anys. Són conegudes les seves composicions dramàtiques per aquelles circumstàncies. Entre elles, Triste España sin ventura i A tal pérdida tan triste.

Però la sort se li havia girat en contra i tampoc aconseguí la disputada plaça de mestre de capella a la catedral de Salamanca. Llavors Juan del Encina se'n va anar a Roma i el 1500 entrà al servei del papa Roderic Borja. S'hi va establir. Va continuar amb el papa Juli II i després també com a cantant de capella del papa Lleó X. Allà va continuar la seva obra de teatre i va estar-s'hi uns 20 anys fins que va tornar a viure a Espanya.

¿Quina influència havien tingut aquells indis en la música de Juan del Encina?

La seva música va ser inusitadament genial? O va ser el resultat de l'observació i la influència d'aquells indis que veuria ballar i tocar a ritme de tres des del privilegi de la cort en tant en quant dissenyador de l'espectacle?

Si més no, hauria de rebre un impacte considerable per poc que hagués tractat amb aquells indis, que vestien plomes i que parlaven i es movien en un llenguatge primitiu. Precisament és el que transmet la seva música: vigor i animositat. Si escolteu la seva música i el ritme de les guitarres no quedareu indiferents. Aquest frescor rítmic a tres temps devia ser una novetat.

No van venir més indis nadius a Espanya fins a la torna del segon viatge de les Amèriques, uns tres anys després,

però per aquell temps el “mal” ja estava fet i corrien molts èxits populars de ritme ternari amb guitarres i panderetes, com ara Si habrá en este Baldrés o Amor con fortuna.

Els podem escoltar versionats a la xarxa, així com també Pedro bién te quiero, Levanta Pascual levanta, Romance del Conde Claros, o cançons posteriors d’altres autors, com Un sarao de la chacona (Juan Aranés). Aquest estil havia vingut per a quedar-se i va arrelar per sempre més.

M’he passat hores buscant ritmes ternaris precolombins que vinguessin del sud d’Espanya i no en trobo. Tret dels subsaharians, que no van influir en la islamització de la nostra Hispania, he buscat entre ritmes andalusins i berebers del Magreb, el hayt, el shikhat, el gnaoua i les danses sufís dels dervixos. I, tot i que alguns balls tenen elements ternaris, com el khamsa o la dansa barbari, no hi trobo cap rastre que mostri una evolució de ritmes pre-existents que anessin cap al nord, cap a la Península Ibèrica.

Les úniques excepcions que he trobat són la dansa del saltarello ?referida ja a la Toscana del S.XIV? i les jotes valencianes ?si existissin abans del descobriment?.

He de fer esment també a les danses baixes de Borgonya referides el segle XV, encara que jo crec que necessàriament serien de finals d’aquest segle. Sabem que a partir del 1493 l‘Emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, Maximilià I d’Àustria i els Reis Catòlics negociaren el casament dels seus fills Felip el Bell i Joana, i Margarida d’Àustria i el Príncep Joan, casant-los a finals del 96 i a primers del 97 respectivament.

O sigui que les dues famílies van tenir motius sobrats per trobar-se algun cop en alguna cort i festejar-ho. I el principal factòtum d’aquelles festes ja sabeu qui era:. Juan del Encina . Aquest dirigia les coses del teatre, l’escena, els protocols, els poemes, recitacions, la música i el ball. He de suposar que les celebracions de la descoberta del Nou Món inclourien alguna mostra dels indis.

Això donaria explicació, rítmicament parlant, a la similitud ternària que Les Basses Danses tenen amb la mètrica de la nostra música espanyola. I justificaria que els seus orígens vinguessin sota la influència de compartir aquelles celebracions a finals del segle XV.

Juan del Encina és considerat el patriarca del teatre espanyol. La música espanyola va irradiar frescor i novetat a l’Europa renaixentista i aquells nous ritmes ternaris van fer-se populars arreu, renovant gèneres i influint en tradicions: com les danses baixes, les tarantel·les, els minuets, i, molt més tard, el vals.

Avui, quan sento els ritmes nadius d’Amèrica, el joropo, la xacarera, la saya, el huayno, la cueca, la zamacueca, etc, en ells em sembla reconèixer-hi fàcilment l’origen ternari dels nostres ritmes, que és el prevalent en el folklore dels nadius americans.

Si observo el moviment del seu braç tocant el guiro, (raca raca raca...), el mimetitzo i el trasllado projectant-lo al braç del guitarrista, estaré reproduint talment el mateix moviment que el rasgueig de la guitarra (raca, raca, raca). Vull recordar que la guitarra, fins aleshores només es tocava polsant-hi les cordes i el rasgueig encara no estava descrit enlloc. Si aquells indis no van endur-se un guiro cap a Espanya, potser el deurien fabricar aquí!

Els ritmes binaris semblen més aviat adients per expressar la voluntat d’anar a algun lloc amb les dues cames: “un, dos, un, dos”; per anar caminant seguint el pas. D’aquí el ritme binari de les marxes, on s’arriba a expressar una voluntat fins i tot marcial del grup. Tanmateix, si pensem en una dansa per estar-se en un lloc una estona i invocar-hi una festa o cantar a l’amor, és natural que no la pensem binària, sinó més aviat circular, rodona i ternària.

Durant el llarg procés de civilització, sota les primeres lleis de convivència, la propietat privada, el tabú de l’incest i les regles i coercions del civisme, la vida en societat aniria perdent la vivor i l’espontaneïtat d’un paradís terrenal que anava esvaint-se lentament i, amb ell, els ritus més atàvics, els càntics més antics. I els balls tribals ternaris perdrien presència i vigor, per acabar diluint-se en una societat cada cop més constrenyida en un llenguatge cada cop més racional i binari.

És per això que crec que l’encontre amb els indis del Nou Món deuria haver impactat en aquells músics, sacsejant el seu sentit rítmic i despertant el renaixement del ritme ternari, possiblement oblidat en el passat. La coincidència entre el descobriment del Nou Món i el sorgiment d’aquella nova música no em sembla una casualitat.

L’hispanisme en general atribueix l’origen de la seva música als colons espanyols, malgrat aquests muntessin les seves guitarres i cançons sobre alguns dels propis ritmes dels aborígens. Tot i que el Diccionario de autoridades de la

Real Academia, el 1732 ja recollia que el fandango havia estat introduït a Espanya “pels que havien estat al regne de les índies”, el tòpic i la creença popular diuen que, tant la música espanyola com la guitarra, vénen de l'Al-Àndalus i de la cultura islàmica.

Una cosa és la presència latent del mode frigi en l’àmbit melòdic andalusí, i una altra de molt diferent va ser l’aparició de ritmes ternaris amb guitarra i percussió a la cort, coincidint amb la vinguda del Nou Món.

En Josep Prats, en el darrer simposi d’Arenys de Munt, el del 2018, va explicar-nos que el músic i tractadista flamenc Johannes Tinctoris, qui serví a la cort de Nàpols des del 1472, afirmava que la guitarra l’havien inventat els catalans. Josep Prats també ens mostrà referències de luthiers antics i pintures de dones tocant el llaüt, relacionant-ho amb les corts de Pere III de Catalunya i el príncep Joan a finals del segle XIV.

Joan I va acollir l’art i els trobadors occitans, i l’ús de la guitarra deuria expandir-se cap a les successives corts dels Trastámara a Nàpols, València i Castella, i, des d’allà, Juan del Encina, d’on fora que vingués, amb el seu talent i amb la instrumentalització de la guitarra, va saber captar un exotisme insòlit i refrescant, sorgit d’algun descobriment prou màgic com per a inspirar la creació d’un nou estil i marcar una nova època.

Joan Casajuana