

INSTRUCCION  
DE MUSICA SOBRE LA  
GUITARRA ESPAÑOLA,  
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,  
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS , VARIEDAD DE  
Sones , y Danças de Rasgueado , y Punteado , al estilo Español,  
Italiano , Francès , y Inglés.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION,  
sobre la parte muy esencial para la Guitarra , Arpa , y Organo , resumido  
en doze reglas , y exemplos los mas principales de Con-  
trapunto , y Composicion.

COMPRUEBADO POR EL LICENCIADO GASPAS SANZ , ARAGONÉS , NATURAL DE  
la Villa de Calanda , Bachiller en Teología por la Insigne Universidad de Salamanca.

CON LICENCIA : En Zaragoza , por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1697.

# ORPHÉNICA LYRA

**ELIGIO QUINTEIRO, tiple y tiorba**

**JUAN CARLOS DE MULDER, tiorba y guitarra barroca<sup>B</sup>**

**PEDRO ESTEVAN, percusión**

**JOSÉ MIGUEL MORENO, guitarra barroca<sup>A</sup> y dirección**

<sup>A</sup> Guitarra construida por Lourdes Uncilla y José Miguel Moreno en San Lorenzo de El Escorial (1999)

<sup>B</sup> Guitarra construida por Lourdes Uncilla en San Lorenzo de El Escorial (1990)

Tiple construido por Carlos González en París (1999)

Tiorba construida por Lourdes Uncilla y José Miguel Moreno en San Lorenzo de El Escorial (1997)



Grabación realizada en Sama de Langreo  
(Auditorio del Conservatorio de la Mancomunidad del Valle del Nalón),  
en abril de 2000

Toma de sonido, edición digital y producción: CARLOS CÉSTER  
Mastering: JOSÉ LUIS CRESPO

Edición de textos: PEDRO ELÍAS  
Diseño y maquetación: CARLOS CÉSTER

En la portada: Guitarra construida por Josephus Massague (1690-1764)  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Fotografía cedida por Ópera Tres Ediciones Musicales

Todos los textos y traducciones © 2000 GLOSSA MUSIC, S. L.

**GASPAR SANZ**  
**Instrucción de música sobre la guitarra española**  
**[Libro primero: Zaragoza, 1674. Libro segundo: Zaragoza, 1675]**

1	Canarios <sup>1</sup> (1675)	4:07
2	Marionas <sup>4</sup> (1675)	5:26
3	Zarabanda <sup>1</sup> (1675)	2:18
4	Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia <sup>1</sup> (1675)	1:37
5	La Cavallería de Nápoles con dos clarines <sup>1</sup> (1675)	2:05
6	La Esfachata de Nápoles <sup>1</sup> (1675)	1:08
7	Clarines y trompetas <sup>1</sup> (1675)	2:21
8	La Minina de Portugal <sup>3</sup> (1675)	1:24
9	Canción <sup>1</sup> (1675)	0:46
10	La Coquina francesa <sup>3</sup> (1675)	1:16
11	Torneo <sup>1</sup> (1674)	1:40
12	Batalla <sup>1</sup> (1674)	0:51
13	Espanoletas por otro punto <sup>4</sup> (1675)	3:15
14	Rujero <sup>1</sup> (1675)	0:58
15	Paradetas <sup>1</sup> (1675)	0:50
16	Las Hachas <sup>1</sup> (1675)	1:58

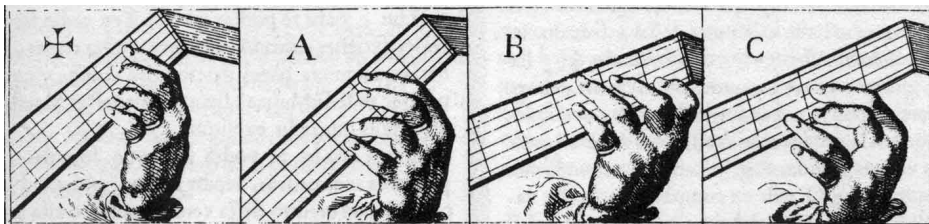
17	Mariçapalos <sup>3</sup> (1675)	3:45
18	Matachín <sup>1</sup> (1675)	1:38
19	Passacalles sobre la D con muchas diferencias <sup>4</sup> (1674)	4:10
20	Villanos <sup>1</sup> (1675)	2:20
21	Pavana por la D con partidas al aire español <sup>3</sup> (1675)	2:52
22	Canarios <sup>1</sup> (1675)	2:13
23	Espanioletas <sup>3</sup> (1675)	4:29
24	La Miñona de Cataluña <sup>1</sup> (1675)	1:10
25	La Garzona <sup>3</sup> (1675)	1:45
26	Jácaras <sup>2</sup> (1674)	2:03
27	Dos trompetas de la Reyna de Suecia <sup>1</sup> (1675)	0:57
28	Folías <sup>3</sup> (1675)	3:12
29	Lantururú <sup>1</sup> (1675)	1:38
30	Canarios <sup>1</sup> (1674)	3:15
31	Chacona <sup>4</sup> (1674)	5:15

<sup>1</sup> J. M. Moreno, guitarra barroca. E. Quinteiro, tiple. J. C. de Mulder, tiorba. P. Estevan, percusión

<sup>2</sup> J. M. Moreno, guitarra barroca. E. Quinteiro, tiple. J. C. de Mulder, guitarra barroca. P. Estevan, percusión.

<sup>3</sup> J. M. Moreno, guitarra barroca. E. Quinteiro, tiple. J. C. de Mulder, tiorba.

<sup>4</sup> J. M. Moreno, guitarra barroca. E. Quinteiro, tiorba.

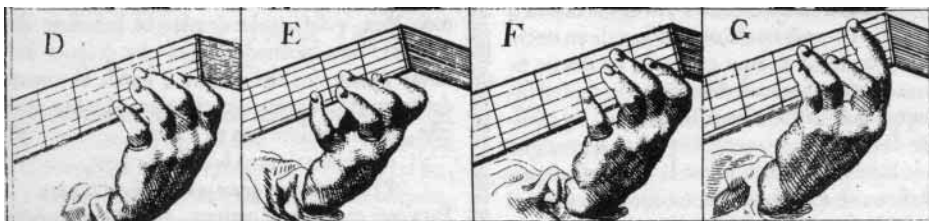


*Frescura, elegancia y profundidad es lo que nos ha legado Gaspar Sanz en su hermosa música, con melodías y ritmos que definen lo que fue el barroco en España. Después de un minucioso estudio de los orígenes y fuentes de las piezas incluidas en este CD, hemos optado por una versión fiel y alejada de los tan extendidos tópicos interpretativos, que vulgarizan y desvirtúan lo que ha sido sin duda uno de los momentos más extraordinarios de la creación española. Esta música es parte de nosotros y de nuestra historia, y esperamos que disfruten durante la escucha en la misma medida en que nosotros lo hacemos al interpretarla.*

JMM

*Innovative, elegant and profound are the terms we might use to describe the legacy left to us by the sublime music of Gaspar Sanz. Its melodies and rhythm perfectly define the Spanish Baroque. After meticulously investigating the source and origins of the pieces included on this CD, we have opted for a faithful rendering, far removed from the widespread interpretative clichés which vulgarise and disfigure that which was undoubtedly one of the most extraordinary moments in the annals of Spanish art. This music is a part of us and our history, and we hope you will enjoy listening to it as much as we do upon interpreting it.*

JMM



*Fraîcheur, élégance et profondeur; c'est là ce que Gaspar Sanz nous a légué de par sa musique, dont les mélodies et les rythmes définissent bien ce que fut le baroque en Espagne. Après une étude minutieuse des origines et des sources des œuvres incluses dans ce CD, nous avons opté pour une version fidèle et la plus éloignée possible des lieux communs de l'interprétation qui vulgarisent et fanent ce moment qui fut l'un des plus extraordinaires de la création espagnole. Cette musique fait partie de nous, de notre histoire, et nous espérons que son écoute vous procure le même plaisir que nous avons eu en l'interprétant.*

JMM

*Frische, Eleganz und Tiefe, das ist, was Gaspar Sanz uns mit seiner schönen Musik und mit Melodien und Rhythmen hinterlassen hat, die aufs Beste definieren, was den spanischen Barock ausgemacht hat. Nach eingehendem Studium der Quellen und der Entstehungsgeschichte der auf dieser CD vertretenen Stücke, haben wir uns für eine treue Version entschieden, die sich von jenen weit verbreiteten die Interpretation betreffenden Gemeinplätzen distanziert, welche gerade das gemein machen und seiner Besonderheit berauben, was ohne jeden Zweifel einer der herausragendsten Momente spanischen Kunstschaffens überhaupt gewesen ist. Diese Musik ist Teil von uns und unserer Geschichte und wir hoffen, dass der Genuss, diese Musik als Zuhörer zu erfahren, dem unsrigen, den wir als ihre Interpreten empfinden, vergleichbar ist.*

JMM

**El autor: Gaspar Sanz**

Pocos son los datos comprobados que conocemos acerca de la vida de Gaspar Sanz, y de éstos la mayoría resultan cuanto menos contradictorios, incluso los que el autor mismo nos proporciona. En cualquier caso, lo que parece seguro como él mismo afirma, es que era natural de la villa de Calanda de Ebro, en la provincia de Zaragoza, pudiéndose situar la fecha de su nacimiento en torno al año 1640. En los archivos parroquiales de Calanda no aparece sin embargo nadie inscrito con el nombre de Gaspar Sanz, si bien algunos de sus principales biógrafos (Félix de Latassa<sup>1</sup> y Luis García-Abrinés<sup>2</sup>) copian una partida de bautismo del citado archivo fechada el 4 de abril de 1640 de un tal Francisco Bartolomé Sanz y Celma. Existen serias dudas para afirmar rotundamente que éste sea nuestro músico, porque ¿cuál sería la razón de Sanz para cambiar sus nombres de Francisco y Bartolomé por el de Gaspar?, ¿sería acaso este último un apodo? Para añadir más incertidumbre, conocemos la existencia de un compositor de música sacra también llamado Francisco Sanz con obras suyas en los Archivos de la Catedral de Salamanca y del Monasterio de San Lorenzo del Escorial: ¿podría ser éste el bautizado en Calanda? De momento, no hay respuestas claras a estos interrogantes.

En cuanto a la fecha y lugar de su muerte, su primer

biógrafo Félix de Latassa da como segura la de 1710 en Madrid, dato no comprobado y de autenticidad dudosa según García-Abrinés, mientras que otros autores hablan de finales del siglo XVII o incluso de fechas en torno a 1721.

De su formación primera sabemos por Latassa que se le proporcionó «una educación útil en toda buena instrucción» ventajosa en los estudios de humanidades» cursados quizás en Zaragoza, a los que «siguió después la carrera literaria en la universidad de Salamanca y en ella recibió el grado de Bachiller en Teología», afirmando el estudioso que fue catedrático de música en ésta. Pero consultados por García-Abrinés tanto los libros de matriculados como de licenciados en Teología desde 1656 a 1666, el nombre de Gaspar Sanz no aparece inscrito, lo mismo que su supuesta cátedra, una vez revisada la lista de catedráticos de música desde 1652 a 1753.

Sin poder precisar fecha alguna y en medio de las lagunas de sus datos biográficos, encontramos a Sanz en Italia, tal y como él mismo nos cuenta en la dedicatoria de su libro a D. Juan de Austria, obra «que ya puse a los Pies de V. A., antes de pasar a Italia», viaje que Rodrigo de Zayas<sup>3</sup>, otro de sus biógrafos, sitúa entre 1669 y 1672. Allí, siempre según el propio Sanz, estudiaría con Cristóbal Carisani, maestro organista en la Capilla Real de Nápoles, y visitaría Roma, donde tuvo la oportunidad de conocer y admirar la obra de los más

afamados laudistas, tiorbistas y guitarristas del momento como Foscarini, Granata, Pellegrini, Kapsberger, Fardino y Francesco Corbetta, el mejor de todos a juicio de Sanz, a la vez que estudiaba la guitarra concretamente con Lelio Colista, «el Orfeo de estos tiempos» en palabras del aragonés, tan alabado al mismo tiempo por Athanasius Kircher en su *Misurgia Universalis*. Un bello manuscrito con música guitarrística fechado en 1730 y conservado en la Biblioteca Real de Bruselas, no es solamente una de las fuentes más importantes de la música de Colista, sino que contiene una hermosa antología de compositores franceses como François Le Coq, Robert de Visée, Nicolas Derosier, italianos como Giovanni Battista Granata y Francesco Corbetta, y, lo que aquí nos interesa, de los españoles Gaspar Sánchez, sin ninguna duda nuestro Gaspar Sanz, y el desconocido Miguel Pérez de Zabala.

No acaba aquí la relación que hace Sanz de sus maestros: de formación netamente española en lo que a lo humanístico se refiere, la musical del guitarrista aragonés, independientemente de lo que pudo y debió aprender en España, está muy influenciada por su viaje a Italia, a tenor de su aseveración de «haber recogido las mejores reglas de mis maestros en Roma y Nápoles, juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España», confesando además haber aprendido tanto en academias como con organistas como Horacio

Veneboli, maestro de capilla de San Pedro de Roma, o Pietro Ciano, organista de la república veneciana, y citando entre sus modelos españoles al guitarrista Juan Carlos Amat y a Mateo Romero, el famoso Maestro Capitán.

Sin pruebas que lo fundamenten, Rafael Mitjana, Adolfo Salazar e Higinio Anglés aseguraron que Sanz fue maestro de guitarra del Archiduque D. Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV y la célebre actriz María Calderón, «la Calderona». Sin embargo un cargo de esta importancia hubiera tenido obligatoriamente que figurar en la mismísima portada de la *Instrucción...* por la fama y prestigio obvios que podían dar a su autor. No es éste el caso, por lo que resulta muy difícil de entender y aún más de explicar por qué, caso de ser cierto, Sanz oculta una relación tan prestigiosa que únicamente le podría reportar beneficios.

Aparte de su faceta de compositor, conocemos otra de Sanz que añade un enorme atractivo a su personalidad, como es la de grabador de música. En los años de 1674, 1675 y posiblemente 1697 Sanz estuvo en Zaragoza, con toda seguridad preparando y grabando las planchas de cobre, algunas de ellas adornadas con bellas figuras de aves, para la publicación de su *Instrucción...*, tal y como figura en la parte inferior de todas y cada una de las láminas: *Gaspar Sanz inventor sculpsit* o bien *Gaspar Sanz invenit*. Sólo nos resta añadir, como último dato biográfico, la



postrera fecha relacionada con alguna actividad de Sanz, 1721, cuando aparecen unos versos suyos dedicados al traductor Francisco de la Torre en la versión española de éste de los epigramas del poeta inglés John Owen en el libro *Agudezas de Juan Owen, traducidas en verso castellano...* (Madrid 1721). La poliédrica personalidad del aragonés no parece detenerse en la música, como demuestran estos versos, ya que su nombre aún aparecerá ligado a diversas traducciones del italiano al español como *El hombre de letras* (Madrid 1678), o *Ecoss Sagrados* (Madrid 1681).

**El texto: la *Instrucción de música sobre la guitarra española***

Grandes fueron el éxito y difusión de la obra de Sanz desde el mismo momento de su primera edición en Zaragoza en 1674, no sólo debido a su elegante versatilidad, sino también por contener algunas de las piezas más conocidas del repertorio guitarrístico barroco hispano.

Que la *Instrucción de música...* fue un éxito editorial lo atestiguan la gran cantidad de reediciones que conoció: desde la edición príncipe de 1674 que contenía solamente el primer libro de los tres de versiones posteriores, ejemplar hoy propiedad de los herederos de Regino Sainz de la Maza, hasta la supuesta

y dudosa edición madrileña de 1791 señalada por Baltasar Saldoni, conocemos y conservamos en la actualidad ocho ejemplares. De éstos, seis se encuentran depositados en la Biblioteca Nacional en Madrid, otro en el Ayuntamiento de Calanda, y el primero de todos, como hemos dicho más arriba, en manos privadas. Las fechas de edición son de 1674 para la primera, las cinco siguientes tienen todas la de 1675 aunque es posible que alguna saliese a la luz en un momento posterior, y otras dos con fecha de 1697 que contienen ya los tres libros completos. Y aún podríamos añadir la posible edición citada de 1791, aunque no se conserve ningún ejemplar de esta hipotética versión.

Sanz vertebró la versión final de su obra en tres libros, el primero de los cuales se divide en dos tratados, que quieren ser un amplio resumen del amplio conocimiento de su autor, no sólo desde el punto de vista puramente técnico y solístico en el que Sanz habría de resaltar como un consumado ejecutante, sino también del de la presencia de la guitarra en el acompañamiento general, función fundamental de este instrumento en el repertorio seiscentesco y que en España tiene sus características propias, sin descuidar detalles tan aparentemente nimios como el mantenimiento del instrumento. Así, el *Libro Primero* contiene en su *Tratado Primero*, por ejemplo, reglas para encordar, entrestar, templar el instrumento o colocar las manos para formar los

acordes, junto a otras más precisas como las que prescriben el uso de arpeggios y ornamentos (mordentes, trinos, temblores, etc.) encabezadas por unas «advertencias generales para tañer de punteado». El arte de Sanz no es exclusivamente musical sino, como decíamos antes, tampoco le falta mérito en cuanto al grabado, pues en primorosas láminas explica mediante bellos dibujos las principales posiciones de los dedos de la mano izquierda que forman los acordes, siguiendo un ingenioso sistema para saber qué dedos pisan las cuerdas y cuáles no: «en muchos puntos hay dedos que no pisan cuerda alguna, y serán aquellos dedos que tengan un anillo». También trata Sanz en este primer tratado de la manera de transportar, del rasgueado, uno de los recursos idiomáticos más típicos de la guitarra barroca, así como se explyaya puntillosamente en la explicación de su método de tablatura según el «alfabeto simplificado», sistema difundido por Benedetto Sanseverino (1622), que el músico aragonés utiliza, y con él generalmente todos los compositores tanto italianos como españoles que editan tablaturas desde mediados del XVII, a diferencia de Francia y los países que adoptan la notación del país galo, como Alemania o Inglaterra.

El *Tratado Segundo* comienza con unos interesantísimos «Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra... resumidas en doce reglas y ejemplos... los más

esenciales para este efecto», es decir, un tratado de bajo continuo, aunque Sanz advierte que «esta materia es tan dificultosa, que para su explicación... pediría un tratado mayor», añadiendo con gran ingenio que «si no tuviese la estimación de camino real lo que te enseñare, por falta de dilación, admítelo por senda, pues muchas veces los atajos se aprecian, porque miran con más dirección al fin». Entre estas doce reglas, escrupulosamente seguidas por los intérpretes de la presente grabación, algunas nos enseñan a acompañar las cadencias y cláusulas finales del bajo, a entender qué notas se acompañan y cuáles se dejan sin acompañamiento, a tocar los «acompañamientos del bajo cuando camina de salto»... Y para concluir, el autor asegura que «éstas son las doce reglas mejores que entre infinitas hay en el contrapunto y composición... lo que faltare, lo suplirá la música práctica».

El *Libro Segundo* contiene doce folios de música para tañer de punteado, con algunas de las danzas más características de este periodo en España tales como folias, españolaes, canarios o marizápales, mientras que el *Libro Tercero* contiene «las diferencias más primorosas de pasacalles, que hasta ahora ha compuesto su autor... por los puntos y términos más extraños y sonoros de la guitarra», en diez folios de magníficos pasacalles que en el índice denomina *partidas* (variación o diferencia), y en algunas láminas *paseos*.

## Su música

Las composiciones de Gaspar Sanz podemos encuadrarlas en el período concreto de la música española en el que el canto monódico o solista con acompañamiento de bajo continuo está ya plenamente establecido, en contraste con la policoralidad de la primera mitad de siglo (se conocen estas composiciones con el nombre de *tonos* que, atendiendo a su texto, podían ser *a lo divino* si llevaban un texto sacro, o bien *a lo humano* si el texto era profano), llamando poderosamente la atención la escasez de obras puramente instrumentales conservadas de aquel período, pues fuera del órgano, la guitarra o el arpa, y marcando un fuerte contraste con relación a la música vocal, el repertorio conocido para otros instrumentos que no sean aquéllos, es prácticamente inexistente en el repertorio hispano del XVII.

En el caso concreto de la guitarra, las ediciones dedicadas a este instrumento durante el siglo XVII, si bien no son muy numerosas, sí que contienen una valiosísima aportación al conocimiento tanto teórico como técnico del uso de este instrumento en la vida musical hispana, suministrando datos fundamentales al saber general de su historia. Ineludibles son las aportaciones de Juan Carlos Amat en 1596 con tres reediciones de su obra en 1626, 1627 y probablemente en 1639, la de Nicolás Doizi de Velasco de 1640, la que

aquí nos ocupa de Gaspar Sanz con sus múltiples ediciones antes mencionadas, así como las de Lucas Ruiz de Ribayaz en 1677 y, cerrando la lista, la obra de Francisco Guerau publicada en 1694. Y aún podemos añadir la obra igualmente interesante de otros autores que, a diferencia de los anteriores que han perdurado gracias a sus ediciones, se ha conservado únicamente en manuscrito, como es el caso de músicos de la talla de Antonio de Santa Cruz, José Marín o el ya citado Miguel Pérez de Zabala, conservado en el manuscrito de la Biblioteca Real de Bruselas de 1730.

Centrándonos en el caso concreto de la *Instrucción...* de Gaspar Sanz, lo primero que habríamos de precisar sería saber para quién pudo haber estado destinado este libro. Haciendo gala de esa versatilidad que antes mencionábamos, el espectro de dedicatarios que abarca es realmente amplio: en un primer momento, según el autor nos indica, «te podrá servir de sùmula y primeros rudimentos», es decir, podrán hacer uso de él aficionados y principiantes, «los que empiezan a tañer de punteado, los que empiezan a tañer de rasgueado y aprenden a danzar», pero pronto cambiará sus intenciones y con cierto aire retador enseguida propone ya «un Preludio y Fantasía con mucha variedad de falsas para los que se precian de aficionados, [una música] para soltar una y otra mano, y alguna novedad para los diestros». Hasta incluso pretenderá Sanz, haciendo gala de su formación

italiana, «dar luz» a los profesionales nacionales sobre aspectos dificultosos para ellos, pretendiendo aleccionarles en novedosas cuestiones de estilo como era por aquellos años en España «tañer las sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia». No sin cierto orgullo señala el autor que «en este mi tratado... hallarán formas de mayores quilates» pues en él «hay mucha doctrina».

Será útil para todos aquellos que deseen instrucción sobre «el arte de tocar sobre la parte» (bajo continuo), pero también lo es para «solfistas y cifristas», es decir, para aquellos que leen música escrita en pentagrama y en notación convencional, y para los que prefieren leer por tablatura o cifra. Es muy posible incluso que el libro de Sanz fuese de una gran utilidad tanto a los Maestros de Danza como a los músicos de teatro, a los primeros por la gran variedad de piezas que pone a disposición del curioso lector, repertorio ineludible para el baile, y para los segundos, los músicos de ambientes teatrales, por la necesidad que tenían éstos de contar con la mayor cantidad posible de pasacalles u otras piezas que pudiesen servir como preludios a los *tonos* y *sonadas* que sabemos que se interpretaban sistemáticamente en los espectáculos escénicos españoles del siglo XVII.

Pero si variado es el texto de Sanz en cuanto a posibles destinatarios, no lo es menos en cuanto a su contenido musical, un total de noventa y seis piezas

que se reparten a lo largo de los tres libros, con treinta y cinco géneros diferentes, compuestas en un estilo «vanguardista» lleno de novedosos arpeggios y campanelas<sup>4</sup> que son «el modo moderno con que ahora se compone... que parece haberle agotado a este instrumento las primores». Efectivamente, si antes decíamos que el rasgueado es uno de los recursos típicos y característicos de la guitarra barroca, otro sin duda fue el de las campanelas que tan solo la tiorba y la guitarra eran capaces de hacer sonar por su peculiar encordado.

Todo lo dicho hasta ahora nos da pie para señalar y poner de relieve una de las principales características de la música de Sanz, que no es otra que su melodismo natural. No es solamente Sanz el creador de brillantes y bellísimas melodías, sino que además se manifiesta plenamente integrado en aquella tendencia melódica que comenzaba a mostrar su creciente vitalidad desde mediados del siglo XVII con personalidades como Foscari, Santiago de Murcia o Campion, y que culminaría en la eclosión barroca de la primera mitad del siglo siguiente. Efectivamente, Gaspar Sanz propone un uso esencialmente melódico del instrumento, y ello lo atestigua tanto por la presencia de la campanela como parte fundamental de la composición, como por la proliferación de afinaciones o *scordaturas* más o menos experimentales, similares a las inventadas y usadas principalmente por la escuela italiana y en menor

medida por la francesa, pero no tan frecuentes en España, con las que se pueden potenciar y acentuar las cualidades melódicas del instrumento de la mejor manera.

Existe actualmente una tendencia entre los intérpretes (casi siempre los no españoles) hacia una cierta «folclorización» de la música barroca española. A nuestro entender no deja de ser un tópico muy manido, pues aunque algunas de las piezas de la *Instrucción...* que se escuchan en esta grabación como el *Lantururú*, *La Miñona de Cataluña* y otras puedan parecer efectivamente sacadas de un contexto folclórico, la inmensa mayoría del repertorio incluido por Sanz en su obra (canarios, españoletas, folías...) está constituido por piezas evidentemente muy populares en su época, pero que no por ello se han de considerar como folclore en sentido estricto; muy al contrario, son piezas que, independientemente de la popularidad y popularización de su época, están verdaderamente inmersas en un contexto «culto» que es del que realmente Sanz las extrae. Es más, no todas las piezas tienen carácter de danza, bien porque directamente no lo son como sería el caso de los preludios, fantasías, caprichos, fugas o sesquiálteras, bien porque lo han perdido por estar ya pasadas de moda en el momento que Sanz las aborda, como la pavana, el *saltarén* o *saltarello*, la gallarda o el *rugero*, que han sido incluidas en la colección por razones

puramente musicales, como podría ser, por ejemplo, su utilidad en *obstinatos* que sirven de base a improvisaciones. El mismo Sanz, con posible clarividencia y anticipación avisa que «también hay músicas cultas, que aunque muchos las oyen no las perciben sino discretos oídos..., y hay equívocos sonoros».

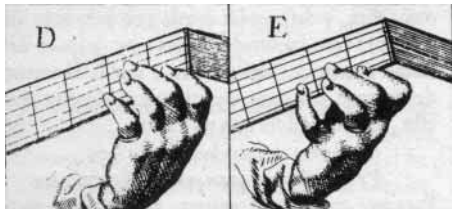
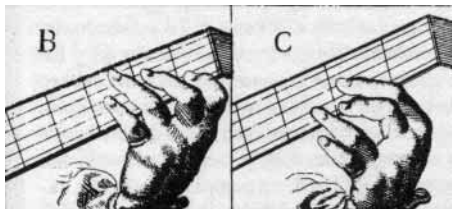
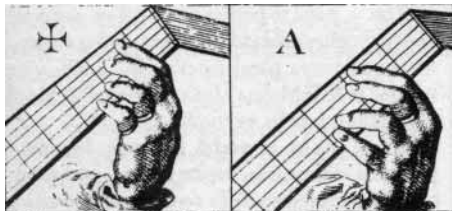
No nos queda sino señalar que la selección hecha por los intérpretes para este registro está sacada íntegramente de los libros primero y segundo, este último grabado aquí casi en su totalidad, y ofreciendo una muy completa panorámica del contenido de la *Instrucción...*, en la que están representados por un lado los géneros principales, es decir, aquéllos de una mayor elaboración por parte del autor como los canarios, jácaras, pasacalles, marionas, españoletas, etc., y por otro los menores del tipo de los descriptivos (*Torneo*, *Batalla*, *Clarines y trompetas*) o los simplemente esquemáticos como el *Rujero*, las *Hachas* o *La Miñona de Cataluña*, en una muy refinada y culta interpretación. Habitados a escuchar esta música con frecuencia de una manera demasiado somera como sería la realizada por un instrumento solo, la versión de este disco, que con su conjunto de instrumentos pulsados recrea de una manera mucho más rica este repertorio sin menoscabo de su valor histórico y musicológico, añade el valor de una tímbrica aparentemente infrecuente para el oído actual, pero

habitual en los días de Gaspar Sanz: el virtuosismo de la guitarra, la nobleza de la tiorba y la agilidad del continuo agudo del tiple apoyados los tres por el nervio de la percusión cuando el caso lo requiere, y aunados en una práctica que sólo por el profundo estudio de los músicos actuales se ha conseguido revitalizar después de siglos de olvido.

Sólo, y como colofón, nos resta añadir y hacer nuestras las palabras de Diego Xaraba y Bruna, el sobrino del excelso «Ciego de Daroca», incluidas en la aprobación del libro de Gaspar Sanz: «Todos pueden dar al compositor las gracias y aplauso merecido».

#### JESÚS SÁNCHEZ

1. Félix de Latassa: Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses (Pamplona 1800).
2. Luis García-Abrínés: Edición facsímil de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza 1979).
3. Rodrigo de Zayas: Edición facsímil de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Sevilla 1985).
4. Nota del editor. La campanela consiste en articular, repartir, una melodía en dos o más cuerdas, siendo una (generalmente la prima) al aire, mientras la otra (la segunda, y a veces la tercera) son pisadas en posición alta. Las diferentes tensiones de las cuerdas, y la prolongación de algunas de las notas de la melodía producen un efecto de pedal que puede recordar el sonido de unas campanillas.



Laberinto En la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisierdes

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	
<sup>2</sup> M	<sup>2</sup> M	<sup>2</sup> N	<sup>2</sup> N	<sup>2</sup> &	<sup>2</sup> &	<sup>3</sup> P	<sup>3</sup> G	<sup>3</sup> K	<sup>3</sup> H	<sup>3</sup> M	<sup>3</sup> M	<sup>3</sup> N	<sup>3</sup> N	<sup>3</sup> &	<sup>3</sup> &	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> N
<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> &	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G
<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> &	<sup>7</sup> &	<sup>7</sup> P	<sup>7</sup> G	<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> &	<sup>7</sup> &	<sup>7</sup> P	<sup>7</sup> G	<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M

Dedicado al Ser.<sup>mo</sup> Señor Don Iuan de Austria.

Compuesto por el Lic.<sup>do</sup> Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoza.

Año 1674

Abecedario Italiano.

⊗	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	&	&
<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 4	<sup>2</sup> 1	<sup>2</sup> 1	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 1	<sup>2</sup> 3	<sup>2</sup> 4	<sup>2</sup> 4
<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 4	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 4	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 2
<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 2	<sup>3</sup> 4	<sup>3</sup> 4	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1	<sup>3</sup> 1

Demonstracion desta obra en dos Passacalles

C
A
I
C
H
M
G
H
N
&
M
N

O
I
E
K
M
G
K
N
M
M
N

*Incentor* *sub pñt* *Prima* *Prima* *torro*

Laberinto 2º, de las falsas y puntos mas extraños y difíciles q̄ tiene la Guitarra: Ses

Otras falsas de 7.ª

Gaffar Sanz Inuentor sculpfit.

2.

tomo . I .



# SERENISSIMO SEÑOR.



VIENDO de dar a la Estampa esta Instrucción de Musica sobre la Guitarra Española, con el Laberinto, que ya puse a los Pies de V. A. antes de passar a Italia, tuve por mejor el publicarlo debaxo proteccion tan Soberana, para que ilustrado con tanto honor, pueda con menor riesgo manifestarse: Y si manuscrito ya tuvo la dicha del agrado de V. A. me puedo asegurar, que aora no lo despreciará V. A. en la Estampa, por los deseos rendidos con que le acompaña mi voluntad. Solo suplico a V. A. reciba el grande afecto con que le ofrezco este pequeño volumen, hasta que mas adelante, imprimiendo mayores Obras, como espero, dedique de nuevo mi persona, y habilidad a los Pies de V. A. Cuya vida prospere el Cielo los años que los criados de V. A. necesitamos, y la Monarquia ha menester.

Serenissimo Señor,

Besa los Pies de V. Alteza,

*El Licenciado Gaspar Sanz.*

### The author: Gaspar Sanz

We know very little for sure about the life of Gaspar Sanz, and most of the documents we do have prove disconcertingly contradictory, including those that the author himself has provided us with. However, what does seem certain, as he himself declares, is that he was born in the area of Calanda de Ebro, in the province of Saragossa, placing his date of birth in about the year 1640. In the church archives at Calanda there is no mention of any Gaspar Sanz, yet some of his main biographers, Félix de Latassa<sup>1</sup> and Luis García-Abrinés<sup>2</sup>, copy a birth certificate from the above mentioned archive dated on 4th of April of 1640 of one Francisco Bartolomé Sanz y Celma. However, there are many serious doubts as to whether this is really our musician, because why should the names Francisco and Bartolomé be changed to Gaspar? Could the latter be a nickname? To add even more uncertainty, we also know about the existence of a composer of sacred music who was called Francisco Sanz some of whose works are preserved at the Archives of Salamanca Cathedral and at the Monastery in San Lorenzo de El Escorial; could this have been the individual who was baptized in Calanda? At the present time there are no clear answers to these questions.

Regarding the date and place of his death, his first biographer, Félix de Latassa, with complete confidence

cites 1710 in Madrid, a fact that is uncorroborated and the authenticity of which, according to García-Abrinés, is questionable, while other authors speak about the end of the 17th century or even some time around 1721.

We know about his training from Latassa who describes him as having «an education useful in worthwhile instruction and excellent in the study of the Humanities», probably given to him in Saragossa, which he followed by «continuing afterwards with studies of Literature at the University of Salamanca where he attained the grade of Bachelor in Theology»; the author emphasizes the fact that he became professor of music there. But García-Abrinés, having consulted both the student registry as well as the list of Theology graduates from 1656 to 1666, could find no mention of the name Gaspar Sanz, and likewise his supposed professorship, having revised the list of professors from 1652 to 1753.

Though one cannot, in the midst of such a lack of biographical facts, reveal many exact dates, we do encounter Sanz in Italy, information provided by the author himself in the dedicatory inscription addressed to Juan de Austria of his book which «I placed at his Highness' feet, before going on to Italy», a voyage which Rodrigo de Zayas<sup>3</sup>, another of his biographers, situates somewhere between 1669 and 1672. It was there that, once again according to Sanz, he would study with Cristóbal Carisani, master organist at the Chapel Royal

of Naples, and would visit Rome, where he have the opportunity to get to know and admire the work of the most renowned lutenists, theorbists and guitarists of the day, such as Foscarini, Granata, Pellegrini, Kapsberger, Fardino and Francesco Corbetta, who in Sanz's opinion was the greatest of all, while also taking guitar lessons with none less than Lelio Colista, «the Orpheus of those days» in Sanz's own words, who was held in equally high esteem by Athanasius Kircher in his *Misurgia Universalis*. A fine manuscript of guitar music from 1730, kept today at the Royal Library in Brussels, is not only one of the most important sources of Colista's music, it also contains a beautiful anthology of works by the Frenchmen, François Le Coq, Robert de Viseé, Nicolas Derosier, by the Italians Giovanni Battista Granata and Francesco Corbetta, and, what interests us most here, by the Spanish composers Gaspar Sánchez, who is certainly our Gaspar Sanz, and the unidentified Miguel Pérez de Zabala.

Sanz's account about his teachers does not end there: enjoying a largely Spanish humanistic education, his musical training was eminently Italian in keeping with his assertion that «I have gathered the best rules of my teachers in Rome and Naples, together with those of the finest Chapel masters of Spain», and he learnt a great deal in Academies as well as from organists such as Horacio Veneboli, Chapel master at Saint Peter's in Rome, and Pietro Ciano, organist of the Venice

Republic. Among the Spanish musicians he mentions are Juan Carlos Amat and Mateo Romero, the renowned «Maestro Capitán».

Without any proof to back their claims, Rafael Mitjana, Adolfo Salazar and Higinio Anglés declare that Sanz was professor of guitar for the Archduke Juan José de Austria, Felipe IV's illegitimate son with the celebrated actress María Calderón, «la Calderona». However, a post of this magnitude would have surely been mentioned on the cover of the *Instrucción...* because of the obvious fame and prestige that it would bring the author. But, this is not the case, and consequently it is extremely hard to understand, and even harder to explain why, if their claims are true, Sanz chooses to conceal such a prestigious relationship which could only have brought him profits.

Asides from his facet as a composer, we know about another aspect of Sanz's professional career which adds an enormous appeal to his personality: that of a music engraver. In the years 1674, 1675 and possibly 1697 Sanz was in Saragossa, almost certainly preparing and engraving the copper plates, some of them adorned with marvellous illustrations of birds, for his *Instruction of Music for Spanish Guitar*, as appears at the bottom of the plates: *Gaspar Sanz inventor sculpsit* or *Gaspar Sanz invenit*. All that remains to add are a few last biographical details, such as the last date related with Sanz's career, 1721, when a few lines by our author

dedicated to Francisco de la Torre appear in the latter's Spanish translation of the English poet John Owen's epigrams, as published in the book *Juan Owen's Witticisms, translated into Spanish verse...* (Madrid 1721). The multifaceted personality of our man from Aragon was not limited to music, as we can judge from these lines, and furthermore, his name was connected with Spanish translations of Italian works such as *The Man of Letters* (Madrid 1678), and *Sacred Echoes* (Madrid 1681).

**The text: the *Instruction of Music for Spanish Guitar***

From the very first edition in Saragossa in 1674, Sanz's publication became a great, and widely circulated, success, due to both its adaptability, and to the fact that it contained some of the best known pieces of Spanish baroque guitar repertory.

The publishing success of *Instruction of Music...* is reflected by the large number of reprints of it that were run: from the first edition in 1674 which only contained the first book of the three that were included in later editions, a copy of which is owned by the Regino Sainz de la Maza Estate, to the dubious Madrid edition of 1791, identified by Baltasar Saldoni, of which there are eight surviving copies that we know about. Of these, six are preserved at the Biblioteca Nacional in Madrid, one at the Calanda Town Hall, and the other, as we

mentioned earlier is privately owned. The dates of publication are 1674, for the first edition, the five subsequent editions are all dated in 1675 though it is not unlikely that some of them have been published somewhat later, and the other two, which contain all three books unabridged, are from 1697. We could also add to this list the possible edition of 1791 mentioned earlier, though no copy of this hypothetical late printing has turned up so far.

Sanz structured the final version of his work into three books, the first of which is separated into two treatises, which aim to reflect the author's vast well of knowledge, not just from a viewpoint of technique and solo playing –in which Sanz must have been a consummate performer– but also in the context of guitar accompaniment in general, one of the basic roles of this instrument in 16th century repertory and one which had a particular character in Spain, not to mention such seemingly trivial minutiae such as instrument maintenance. Thus in the *First Treatise* of the *First Book* there are, for example, rules for stringing, fretting, tuning the instrument and concerning how the hands should be placed to make chords, together with even more precise instructions prescribing the use of arpeggios and ornaments (mordents, trills, tremolos, etc.) headed by some «general warnings about plucking styles». Sanz's art is not exclusively musical and, as we said beforehand, his illustrations and engravings are

worthy of praise, as in exquisite plates he explains with fine drawings the main positions of the fingers of the left hand in forming the chords, following an ingenious system to identify which fingers should press the strings and which should not: «in many points (chords) there are fingers which do not press any string at all, and those fingers will be the ones that wear a ring». In this first treatise Sanz also tackles the way to convey, the strumming, one of the most idiomatic devices typical of baroque guitar playing, as well as giving a point by point explanation of his tablature method based on the «simplified alphabet», system popularized by Benedetto Sanseverino (1622), similarly adopted by most of his Spanish and Italian contemporaries who printed in tablature since the middle of the 17th century, in contrast to France and the other countries that employed the French system of notation, such as Germany and England.

The *Second Treatise* starts with some fascinating «Documents and general advice for accompanying the part on the guitar... summarized in twelve rules and examples... the most essential for this effect», in other words, a treatise about basso continuo, though Sanz points out that «this material is so complicated, that to explain it... would need a longer treatise», adding with great inventiveness «Though it not be a true path what I am going to teach you, because of its short distance, call it at least a track, because the shortcuts can be

discerned often leading to the end». Among these twelve rules –which have been strictly adhered to in the present recording– we can find a number that help us to accompany the cadence, and final clauses of the bass, to tell which notes can be accompanied and which should be left unaccompanied, to play «accompaniments on the bass when it walks springingly», etc... The author ends by saying: «These are the best twelve rules of the countless ones to be found in counterpoint and composition... what is missing, will be found in practice».

*Second Book*: Contains twelve pages of music for plucking, with some of the most characteristic dances of the period in Spain, such as *folías*, *españolitas*, *canarios*, *marizápalos*, while the *Third Book*, according to its author, «contains the major differences of *pasacalles* that have been composed so far by the author... in the most strange and harmonious points and terms of the guitar», that is, ten pages of magnificent *pasacalles* that are referred to in the index as «departures» (variations or differences) and in some plates are called «outings».

### His music

Gaspar Sanz's compositions belong to a time in the history of Spanish music when monodic song (a soloist accompanied by continuo) was already fully established

(in contrast to the polychorality of the first half of the century). In Spain these compositions were known as *tonos* which according to their texts could be a *lo divino* (sacred text) or a *lo humano* (secular text). At the same time, it was also a period in which there was a striking shortage of purely instrumental works. Apart from works for organ, guitar or harp, the repertory was extremely limited, displaying a marked contrast in relation to vocal music.

As regards the situation for guitar, the publications dealing with this instrument in the 17th century, though they are not very numerous, contain a valuable contribution to our knowledge, both theoretical and practical, about its use in a musical context, providing fundamental information about its history in general. These publications were: Juan Carlos Amat in 1596, which had three reprints in 1626, 1627 and probably in 1639, Nicolás Doizi de Velasco in 1640, Gaspar Sanz with the eight editions mentioned earlier, Lucas Ruiz de Ribayaz in 1677 and completing the list Francisco Guerau in 1694. We also have manuscript copies of other works by authors such as Antonio de Santa Cruz, José Marin or the previously mentioned Miguel Pérez de Zabala.

Turning now to the *Instruction...*, let us firstly try to answer the question: who is this book aimed at? The emphasis placed on adaptability that we mentioned earlier and the ground it covers is impressively broad.

At first, the author tells us that in his opinion it might «prove useful for summary and elementary rudiments», that is, for enthusiasts and beginners, «for those who are starting out in the plucking technique, for those who are beginning to play strumming and learn dances». But he soon changes his tune and with a certain note of challenge says: «Prelude and Fantasia with a variety of false notes for those who pride themselves as enthusiasts, to release one or the other hand, with some novelties for proficient players». He also attempts to «construct» Spanish professionals, taking advantage of his Italian training, in complicated facets of musical art, instructing them in terms of style about how «to play chromatic violin sonatas that come from Italy». He asserts rather proudly that «in this my treatise... they will find forms with more karats as there is lots to be learned».

He underlines that it will be useful for all those wishing to receive instruction about «The art of playing on the part» (basso continuo); for *sollistas* and *cifristas*, for those who are able to read staved music, or for those who only read cipher (a special notation system for instruments of pressed strings). It is really quite likely that Sanz's book was also invaluable to dance masters and theatre musicians. The first of these, because of the broad variety that he provided, because in all likelihood we have to imagine that part of this repertory was actually used for dance and was not simply based

on dance themes. For the latter, due to the demand for a great amount of *pasacalles* that would be used as preludes to the *tonos* and *sonadas* which we know were performed on stage.

And if Sanz's target audience was varied, so too was the musical content he offered in it. A total of ninety six pieces divided into three books, in thirty five different genres, composed in a «vanguardistic» style in their use of arpeggios and *campanelas*<sup>4</sup> that «is the modern way for composing today... which seems to have exhausted this instrument of its delights». In fact, if we mentioned earlier that «strumming» was a typical and unique device pertaining to the baroque guitar, another one was, of course, the *campanelas* (only the theorbo and the guitar can effectuate this sound effect because of their special stringing, the knowledge of which is widespread).

This leads us to point out one of the major characteristics of Sanz's music: its melodism. He was both a creator of lovely melodies and the continuator of a trend which began to find its true form in the mid 17th century, culminating at the middle of the following one (from Foscarini to Murcia or Campion). Thus, an essentially melodic usage of the instrument, reveals the existence of both *campanela* as a fundamental part of the composition, as well as the proliferation of more or less experimental tuning styles (scordatura, invented and used mainly by the Italian school and to a lesser

degree by the French one, and rarely by the Spanish one) which allow the melodic qualities of the instrument to be brought to the foreground. Sanz confers his compositive style the logical evolution of the «mixed style» of which he was part.

Currently there is a move towards a certain «folkization» of Spanish baroque music. As far as I can see this is somewhat superficial, because although part of the pieces from *The Instruction...* that can be heard on this recording such as *Lantururú* and *La Miñona de Cataluña*, etc... do appear to have been taken from a folk context, the great majority of pieces included by Sanz: *canarios*, *españolita*, *folías*, etc., works that were clearly very popular at the time, are not really folk ones at all, in fact, to the contrary, it was from a cultivated and select context that Sanz took them. Furthermore, some of the pieces have lost any dance qualities, others simply never had them, such as the prelude, the fantasia, the capriccio, the fugue or the *sesquialter*, and others that were *unfashionable*, for example: the pavane, the gambol or the *saltarello*, *rugero* or the galliard, and were included for musical reasons only (as *obstinatos* for improvisation, for instance). As Sanz says: «There are also cultivated musics, which though they are heard by many are discerned only by few, and there are mistaken sounds».

Lastly, it is worth pointing out that the selection made for this recording is taken entirely from the first

and second books; the latter being included almost completely. Thereby presenting a broad picture of the contents of the *Instrucción...* in which the foremost styles are represented, or better, ones that were often heavily reworked by the author, such as *jácaras*, *canarios*, *pasacalles*, *marionas*, *españolotas*, etc. and lesser ones such as the descriptive *Torneo*, *Batalla*, *Clarines y trompetas* (tournaments, battles, bugles and trumpets), etc., or sketchy ones like *Rujero*, *Hachas*, *La Miñona de Cataluña*, etc., in excellent, refined performances. We are overaccustomed to hear these pieces played in a frugal fashion often by a solo instrument. The version on this CD, played by a group of stringed instruments recreates in a much more resourceful manner this repertory without any detriment to its historical and musicological correctness. It adds a timbric texture seemingly unusual to today's ears, but which in Gaspar Sanz's day was frequently heard: the virtuosity of the guitar, the nobility of the theorbo and the agility of the high continuo of the *tiplé* supported all three by energetic percussion when required, and based on a practice that only the profound research carried out by contemporary musicians has been able to bring to life after centuries of neglect.

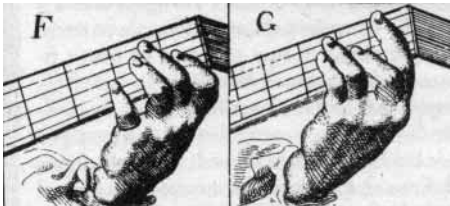
Lastly, we would like to borrow the words of Diego Xaraba y Bruna, nephew of the excellent «Blindman of Daroca», endorsed by Sanz in his book and make them

our own: «Everyone shall give the composer the thanks and applause he deserves».

JESÚS SÁNCHEZ

Translated by Tom Skipp

1. Félix de Latassa: Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses (Pamplona 1800).
2. Luis García-Abrínés: Facsimile edition of the *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Saragossa 1979)
3. Rodrigo de Zayas: Facsimile edition of the *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Seville 1985)
4. Editor's note. The *campanela* is a device that consists of dividing a melody between two or more strings, one of which (generally the first) is uncovered, while the other (the second, and sometimes the third) is pressed in high position. The different tensions applied thus to the strings, combined with some of the notes of the melody being sustained, produce an echo effect that is reminiscent of the sound of bells ringing.







### L'auteur: Gaspar Sanz

Les informations concernant la vie de Gaspar Sanz sont assez rares et, qui plus est, généralement contradictoires, y compris celles qui proviennent du propre compositeur. Il semble en tout cas assez certain que Sanz, suivant ses propres dires, soit né à Calanda de Ebro, dans la province de Saragosse vers 1640. Bien qu'aucun Gaspar Sanz n'apparaisse inscrit dans les archives de la paroisse de Calanda, certains de ses principaux biographes, Félix de Latassa<sup>1</sup> et Luis García-Abrinés<sup>2</sup>, y copièrent un acte de baptême daté du 4 avril 1640, au nom de Francisco Bartolomé Sanz y Celma. Il est cependant fort douteux d'affirmer sans ambages qu'il s'agit là de notre musicien, car quelles raisons auraient pu pousser Sanz à changer ses prénoms, Francisco y Bartolomé, pour celui de Gaspar? Ou s'agit-il d'un surnom? Nous pourrions aussi augmenter le nombre des questions sans réponses en signalant l'existence d'un compositeur de musique sacrée portant aussi le nom de Francisco Sanz et dont certaines de ses œuvres sont recueillies dans les archives de la cathédrale de Salamanque et du Monastère de Saint Laurent de l'Escorial. S'agit-il du Sanz qui fut baptisé à Calanda? Il n'existe pour le moment aucune réponse claire à ces questions.

Sanz serait mort, suivant l'affirmation de son premier biographe Félix de Latassa, à Madrid en 1710,

date et lieu qui n'ont pas pu être prouvés et dont l'authenticité est fortement contestée par García-Abrinés, tandis que d'autres auteurs proposent des dates allant de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au premier quart du XVIII<sup>e</sup>, vers 1721.

Suivant Latassa, Sanz aurait reçu «une éducation utile à toute bonne instruction et particulièrement pour l'étude des humanités». Une période estudiantine, probablement à Saragosse, aurait précédé «... sa carrière littéraire à l'Université de Salamanque où il reçut le diplôme de bachelier en théologie»; toujours suivant le biographe, le musicien aurait été chargé de la chaire de musique dans cette même institution. Mais García-Abrinés, après avoir consulté les listes des diplômes de doctorats tout aussi bien que ceux de licences en Théologie de 1656 à 1666, ne trouva aucune trace de Gaspar Sanz; son nom n'apparaît pas non plus en relation avec cette chaire, une fois révisée la liste des professeurs de musique entre 1652 et 1753.

Sans pouvoir préciser aucune date, et au milieu de ces lacunes biographiques, nous retrouvons Sanz en Italie, comme lui-même nous le relate dans la dédicace de son œuvre à Don Juan d'Autriche «... un livre que j'ai déjà offert aux Pieds de V. A. avant d'aller en Italie», un voyage qu'un autre de ses biographes, Rodrigo de Zayas<sup>3</sup>, situe entre 1669 et 1672. C'est en Italie que Gaspar Sanz déclare avoir étudié avec Cristobal Carisani, maître organiste à la Chapelle

Royale de Naples; le compositeur nous apprend aussi qu'il visita Rome, où il eut l'opportunité de connaître et d'admirer l'œuvre des plus célèbres luthistes, théoristes et guitaristes de l'époque, comme Foscari, Granata, Pellegrini, Kapsberger, Fardino et Francesco Corbetta, le meilleur de tous suivant Sanz. C'est aussi à Rome qu'il étudia la guitare, concrètement avec Lelio Colista, qu'il surnomma «l'Orphée de son époque», et dont les louanges furent aussi chantées par Athanasius Kircher dans son *Misurgia Universalis*. Le beau recueil manuscrit de musique pour guitare datant de l'année 1730 et conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, n'est pas seulement l'une des sources les plus importantes de la musique de Colista; il contient aussi une magnifique anthologie d'œuvres de musiciens français, François Le Coq, Robert de Visée, Nicolas Derosier, ainsi que de musiciens italiens, Giovanni Battista Granata et Francesco Corbetta, et ce qui nous intéresse ici, de musiciens espagnols comme Gaspar Sánchez, Gaspar Sanz évidemment, et Miguel Pérez de Zabala, un auteur qui n'a pas encore été identifié.

Les informations de Gaspar Sanz à propos de ses maîtres ne se terminent pas de sitôt: nettement espagnol de par sa formation humaniste, le guitariste aragonais, indépendamment de ce qu'il aurait pu et du apprendre en Espagne, fut un musicien, très influencé par son séjour en Italie: «j'ai recueilli les meilleures règles de mes maîtres à Rome et à Naples, avec quelques

autres règles enseignées par les meilleurs maîtres de chapelle d'Espagne»; Sanz reconnaissait aussi avoir appris à des sources différentes, soit en fréquentant des académies, soit auprès de divers organistes comme Horacio Veneboli, maître de chapelle de Saint Pierre de Rome, ou Pietro Ciano, organiste de la République de Venise, non sans oublier de citer entre ses modèles espagnols le guitariste Juan Carlos Amat, et Mateo Romero, le fameux «Maestro Capitán».

Sans disposer de preuves définitives, Rafael Mitjana, Adolfo Salazar et Higinio Anglés assurèrent que Gaspar Sanz fut le maître de guitare de l'archiduc Don Juan José d'Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la célèbre actrice Maria Calderón, «la Calderona». Une charge d'une telle importance aurait du obligatoirement figurer sur la couverture de *l'Instruction...* pour la renommée et le prestige dont aurait évidemment bénéficié l'auteur. L'absence de cette mention pose donc un problème malaisé à résoudre: il est difficile de comprendre, et encore plus d'expliquer pour quelle raison Sanz aurait caché une relation, au cas où elle existait réellement, si prestigieuse qu'elle ne pouvait que lui être favorable.

Compositeur, Sanz était aussi graveur de musique, activité qui augmente encore l'éclat de sa personnalité. Vers 1674, 1675 et probablement 1697, Sanz se trouvait à Saragosse où, très vraisemblablement, il devait préparer la gravure des planches de cuivre, certaines

ornées de belles silhouettes d'oiseaux, qui allaient servir à la publication de son *Instruction de musique concernant la guitare espagnole*; nous pouvons le constater en lisant en bas de chacune des feuilles des phrases comme *Gaspar Sanz inventor sculpsit* ou *Gaspar Sanz invenit*. Il ne nous reste plus qu'à ajouter comme ultime donnée biographique, une date ultérieure relative à l'une des activités de Sanz: en 1721, le livre *Agudezas de Juan Owen, traducidas en verso castellano* (Madrid, 1721) comportait des vers du compositeur dédiés à Francisco de la Torre qui avait réalisé la traduction de ces épigrammes du poète anglais John Owen. La personnalité multiple de l'Aragonais semble dépasser les limites de la musique, puisque son nom apparaît plus tard dans diverses traductions de l'italien à l'espagnol, comme *El hombre de letras* (Madrid 1678) ou *Ecos Sagrados* (Madrid 1681).

**Le texte: *L'Instruction de musique concernant la guitare espagnole***

Bénéficiant d'une ample diffusion, le livre de Sanz connut un grand succès dès sa première édition (Saragosse, 1674), ce qui peut s'expliquer par l'élégante versatilité du recueil mais aussi par le choix des œuvres qui comptaient parmi les plus connues du répertoire de la guitare baroque hispanique.

Le succès initial de *L'Instruction...* fut confirmé

par le grand nombre de ses rééditions: depuis l'édition princeps de 1674 –les héritiers de Regino Sainz de la Maza en possèdent un exemplaire– qui ne contenait que le premier des trois livres inclus dans les versions ultérieures, jusqu'à la douteuse édition madrilène de 1791 signalée par Baltasar Saldoni, nous connaissons et conservons huit livres. Six d'entre eux sont déposés à la Bibliothèque Nationale de Madrid, un septième à la Mairie de Calanda et le huitième, nous venons de l'indiquer, fait partie d'une collection privée. Les dates d'édition sont 1674 pour la première, 1675 pour les cinq suivantes –bien qu'il ne soit pas impossible que l'une d'entre elles ait été publiée plus tard– et 1697 pour les deux recueils contenant les trois livres complets. Nous pourrions aussi ajouter l'hypothétique version tardive de 1791, déjà citée, bien que l'on n'en conserve aucun exemplaire.

La structure adoptée par Sanz pour la version finale de son œuvre consiste en trois livres: le premier, divisé en deux traités, se présente comme un ample résumé de la vaste connaissance de son auteur, non seulement d'un point de vue purement technique et concernant l'interprète soliste –domaine où Sanz brilla avec tant d'éclat– mais encore parce qu'il situe la guitare parmi les instruments chargés de l'accompagnement, l'une de ses fonctions fondamentales dans le répertoire du XVII<sup>e</sup> siècle, et ayant en Espagne des caractéristiques propres. Ces deux traités ne négligent pas pour autant

certaines détails apparemment minimes comme peuvent l'être les indications relatives au maintien et à la conservation de l'instrument. Ainsi, le *Premier Livre* contient, dans son *Premier Traité* par exemple, des règles concernant les cordes et la façon de situer les touches, la manière d'accorder l'instrument, celle de poser les mains en formant des accords; d'autres règles plus précises, relatives à l'usage des arpegges et des ornements (pincés, trilles, tremblements, etc.), sont précédées par des «avertissements généraux pour jouer en notes pincées». L'art de Sanz, comme nous le disions plus haut, n'est donc pas exclusivement musical: nous pouvons apprécier son art de graveur lorsqu'il nous explique au moyens de beaux graphismes les principales positions que les doigts de la main gauche doivent adopter pour former les accords. Sanz emploie un ingénieux système pour signaler quels sont les doigts qui doivent appuyer sur les cordes: «dans de nombreux cas certains doigts ne doivent toucher aucune corde; ce sont ceux qui portent une bague». Dans cette méthode, plusieurs autres sujets sont traités: la façon de transposer, le *rasgueado* [accord rapidement arpeggé], l'un des recours idiomatiques les plus typiques de la guitare baroque. Sanz s'explique aussi longuement sur sa tablature réalisée d'après «l'alphabet simplifié»: ce système, diffusé par Benedetto Sanseverino (1622), fut utilisé par le musicien aragonais ainsi que par la plupart des compositeurs italiens et espagnols qui

éditèrent des partitions en tablature dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, tandis que les français suivaient leur propre notation, également adoptée par leurs collègues allemands et anglais.

Le *Second Traité* commence d'une façon très intéressante par des «Documents et des avertissements généraux pour accompagner à la guitare à partir de la partie de basse... résumés en douze règles et exemples... les plus essentiels à cet effet». Il s'agit en fait d'un véritable traité de basse continue, bien que suivant l'auteur «cette matière est si difficile qu'il faudrait un traité beaucoup plus important pour pouvoir l'expliquer», qui ajoute avec grande finesse: «si ce que je t'enseigne, étant donné sa dimension réduite, ne te semble pas une voie royale, considère-le au moins comme un chemin; on y apprécie souvent des raccourcis car ils se dirigent plus résolument vers le but». Entre ces douze règles, scrupuleusement suivies par les interprètes de cet enregistrement, nous pouvons trouver celles qui nous apprennent à accompagner les cadences et les phrases finales de la basse, à choisir les notes qui doivent être accompagnées et celles que l'on doit laisser sans accompagnement, à jouer «les accompagnements de la basse quand des sauts se présentent»... En guise de conclusion, l'auteur affirme que «ce sont les douze meilleures parmi le nombre infini de règles concernant le contrepoint et la composition... et s'il y manque quoi que ce soit, la pratique de la

musique y suppléera».

Le *Deuxième Livre* contient douze pages de musique à interpréter en *punteado* [en notes pincées, au contraire du *rasgueado*], où figurent certaines danses parmi les plus caractéristiques de cette époque en Espagne, comme les *folías*, *españolitas*, *canarios* ou *marizápalos*, tandis que le *Troisième Livre* contient «les plus élégantes variations de passacaille qui ont été jusqu'à ce jour composées par l'auteur... comme le démontrent les notes et les cadences les plus étranges et les plus sonores de la guitare»; il s'agit d'un recueil de dix pages contenant de magnifiques passacailles que l'index dénomine *partida* (variation), et parfois *paseo* (promenade).

### Sa musique

Nous pouvons situer les compositions de Gaspar Sanz à l'époque concrète de la musique espagnole où la monodie et le chant soliste avec accompagnement de la basse continue étaient pleinement établis, contrastant avec les œuvres de style polychoral de la première partie du siècle (on connaît ces compositions sous le nom de *tonos* qui, suivant leur texte sacré ou profane pouvaient être «divins» ou «humains»): la rareté des œuvres purement instrumentales datant de cette époque et que l'on a pu conserver est un fait digne d'être souligné; en effet, mis à part celui de l'orgue, la

guitare ou la harpe, qui offre un vigoureux contraste avec la musique vocale, il n'existe pratiquement aucun répertoire instrumental connu.

Dans le cas concret de la guitare, les éditions datant du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas très nombreuses mais constituent par contre une très importante contribution, aussi bien théorique que pratique, à la connaissance de l'instrument, à sa situation dans la vie musicale hispanique, tout en fournissant des données fondamentales relatives à son histoire. La contribution de Juan Carlos Amat en 1596 est, dans ce sens, incontournable, avec trois rééditions de son œuvre en 1626, 1627 et probablement en 1639, tout comme celle de Nicolas Doizi de Velasco en 1640; nous avons déjà mentionné les multiples éditions de Gaspar Sanz, qui nous occupent ici principalement, et qui côtoient celles de Lucas Ruiz de Ribayaz en 1677, et de Francisco Guerau qui clôt la liste avec son œuvre publiée en 1694. Nous pouvons aussi signaler d'autres compositeurs tout aussi intéressants et dont les œuvres ont été conservées –au contraire des précédentes ayant survécu grâce à leurs éditions– uniquement en manuscrit: Antonio de Santa Cruz, José Marín ou Miguel Pérez de Zabala, déjà cité, et dont la musique peut se consulter dans un manuscrit de 1730 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Revenant à *L'Instruction...* de Gaspar Sanz, nous devrions nous demander à qui était destiné ce livre.

Faisant preuve de cette superbe versatilité dont nous avons parlé plus haut, Gaspar Sanz nous offre un panorama de dédicataires vraiment ample: en premier lieu, l'auteur nous indique que «ce livre pourra de servir de sommaire et de rudiments», visant ainsi les amateurs et les débutants, «ceux qui commencent à jouer les notes pincées, ceux qui commencent à jouer en *rasgueado* et apprennent à danser»; mais Sanz change aussitôt d'avis, proposant avec un air de défi «un Prélude et une Fantaisie comportant une grande quantité de variations pour ceux qui se prennent pour des connaisseurs... une musique pour délier les doigts des deux mains... et présentant des nouveautés pour l'interprète habile». Présumant de sa formation italienne, Sanz prétendait même «éclairer la lanterne» des professionnels espagnols, les aider à résoudre des problèmes présentant une certaine difficulté, et leur donner des leçons sur des aspects stylistiques, alors nouveaux en Espagne comme l'était le fait de «jouer les sonates chromatiques de violons qui viennent d'Italie». Et l'auteur signale non sans orgueil que «dans ce traité... on trouvera des solutions de plusieurs carats... car il y a beaucoup de doctrine».

Le livre de Sanz sera utile à tous ceux qui désirent une instruction relative «à l'art de jouer sur la partie» (la basse continue), ainsi qu'à «ceux qui pratiquent le solfège ou ceux qui lisent la tablature». Ce livre fut probablement d'une grande utilité pour les maîtres de

ballets autant que pour les musiciens de théâtre: les premiers pouvant consulter la grande variété de pièces à disposition du lecteur curieux, répertoire de danses incontournable, les seconds y trouvaient un grand nombre de passacailles et d'autres œuvres pouvant servir de préludes aux *tonos y sonadas* qui s'interprétaient systématiquement sur les scènes espagnoles au XVII<sup>e</sup> siècle.

L'amplitude du livre de Sanz quant aux possibles destinataires se reflète aussi dans son contenu musical: au total, quatre-vingt seize œuvres réparties sur trois recueils, composant trente-cinq genres différents, le tout étant écrit dans un style d'avant-garde riche en nouveaux arpèges et *campanelas*<sup>4</sup> constituant «la façon moderne dont on compose aujourd'hui... et qui semble avoir épuisé tous les recours de l'instrument». Et en effet, si nous disions plus haut que le *rasgueado* était l'un des recours typiques de la guitare baroque, la *campanela* en était un autre tout aussi caractéristique, et que seule la théorbe pouvait aussi –en plus de la guitare– réaliser grâce à son accord particulier.

Tout ce qui a été dit jusque là nous permet de signaler l'un des traits principaux de la musique de Sanz qui réside dans son don naturel pour la mélodie. En effet, le compositeur n'est pas seulement le créateur de mélodies aussi belles que brillantes, mais encore un musicien capable de s'intégrer pleinement dans cette tendance mélodique dont la vitalité ne cessait de croître

dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, grâce à des personnalités comme Foscarini, Santiago de Murcia ou Campion, y qui culminera au moment de l'écllosion baroque du siècle suivant. Gaspar Sanz proposait en réalité un usage essentiellement mélodique de l'instrument, ce dont témoignent la *campanela* comme fondement de la composition, ainsi que les multiples *scordature*; ces façons plus ou moins expérimentales d'accorder l'instrument, similaires à celles que l'école italienne et dans une moindre mesure la française avaient inventé et utilisaient, étaient assez rares en Espagne et permettaient d'accentuer ou de favoriser les qualités mélodiques de l'instrument.

Il existe actuellement une tendance chez de nombreux interprètes (en général hors d'Espagne) à «folkloriser» la musique baroque espagnole. Nous pensons qu'il s'agit là d'un lieu commun: bien que certaines œuvres de *L'Instruction...* incluses dans cet enregistrement, comme le *Lantururú*, *La Miñona de Cataluña* et quelques autres semblent effectivement surgir d'un contexte folklorique, la grande majorité du répertoire (*canarios*, *españoletas*, *folias...*) est constitué par des pièces très populaires à l'époque mais qui ne doivent pas pour autant être considérées comme appartenant au folklore dans un sens strict; bien au contraire, ces œuvres, indépendamment de leur popularité et leur popularisation de l'époque, sont réellement immergées dans un contexte érudit où Sanz

puise à la source. De plus, les pièces n'ont pas toutes un caractère dansant, ce qui est évident pour les préludes, fantaisies, caprices, fugues ou *sesquiálteras*, ou l'ont perdu quand il s'agit de danses dont la mode était déjà passée comme dans le cas de la pavane ou de la gaillarde, du *salтарén*, du *saltarello* ou du *rugero*, œuvres incluses dans cet enregistrement pour des raisons purement musicales, l'improvisation sur *ostinato*, par exemple. Faisant preuve de clairvoyance, Sanz annonçait: «bien que certaines musiques érudites soient écoutées par beaucoup de gens, elles ne sont perçues que par de rares oreilles..., et il y a des équivoques sonores».

Il ne nous reste plus qu'à signaler que les œuvres choisies par les interprètes font partie des deux premiers livres, et que le deuxième est ici pratiquement enregistré dans sa totalité. La sélection réalisée offre un panorama complet du contenu de *L'Instruction...*: y sont représentés, d'une part, les genres principaux, c'est-à-dire ceux qui ont été plus élaborés par l'auteur (*jácaras*, *canarios*, *passacaille*, *marionas*, *españoletas*, etc.); d'autre part, les genres mineurs descriptifs (tournoi, bataille, clairon et trompette) ou schématiques (*Rujero*, *Hachas*, *La Miñona de Cataluña*) sont interprétés avec raffinement et érudition. Cette musique souvent jouée par un instrument seul peut paraître sommaire: la version réalisée ici, par un ensemble d'instruments à cordes



pincées, recrée ce répertoire d'une manière beaucoup plus riche sans amoindrir pour autant sa valeur historique et musicologique, obtenant un timbre pouvant aujourd'hui sembler étrange mais qui était habituel à l'époque de Gaspar Sanz. La virtuosité de la guitare baroque, la noblesse de la théorbe, l'agilité de la guitare aiguë, soutenues par le nerf de la percussion quand le cas le requiert, se fondent dans une pratique que les musiciens actuels, grâce à une étude profonde, ont réussi à revitaliser après des siècles d'oubli.

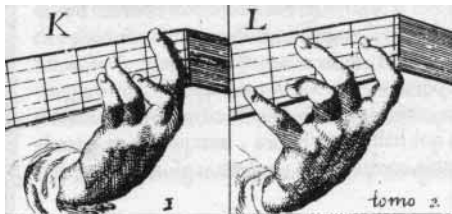
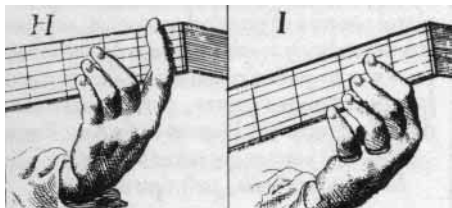
Il ne nous reste plus qu'à ajouter, en faisant nôtres les paroles de Diego Xaraba y Bruna, le neveu de l'éminent «Aveugle de Daroca», incluses dans l'approbation du livre de Gaspar Sanz: «Tous peuvent remercier le compositeur et lui prodiguer des applaudissements mérités».

JESÚS SÁNCHEZ

Traduit par Pierre Mamou

1. Félix de Latassa: Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses (Pampelune, 1800).
2. Luis Garcia-Abrinés: Édition fac-similé de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Saragosse, 1979).
3. Rodrigo de Zayas: Édition fac-similé de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Séville, 1985).
4. Nde. La *campanela* consiste en une répartition de la mélodie sur deux –parfois trois– cordes: l'une d'entre elles (généralement

la plus aiguë) vibrant à vide tandis que les autres sont touchées en position haute. Les différentes tensions des cordes ainsi qu'un certain tuilage, ou effet de pédale, produisent un son pouvant rappeler celui d'une cloche.



### Der Autor: Gaspar Sanz

Nicht viel ist uns bekannt vom Leben des Gaspar Sanz, und die wenigen Daten, über die wir verfügen, einschließlich der von unserem Protagonisten selbst stammenden, sind nicht selten widersprüchlich. Was seine Herkunft betrifft, so scheint man seinen eigenen Angaben jedoch Glauben schenken zu dürfen, wenn er berichtet, dass er aus Calanda del Ebro in der Provinz Zaragoza stammt, und sein Geburtsjahr ist wohl um 1640 anzusiedeln. In den Pfarrarchiven Calandas sucht man jedoch vergeblich nach dem Namen Gaspar Sanz. Zwei seiner wichtigsten Biographen, Félix de Latassa<sup>1</sup> und Luis García-Abrinés<sup>2</sup>, versuchen sich jedoch auf die Geburtsurkunde eines gewissen Francisco Bartolomé Sanz y Selma aus dem genannten Archiv zu stützen, die auf den 4. April 1640 datiert ist. Es sind aber wohl ernste Zweifel angebracht, ob es sich hier tatsächlich um unseren Musiker handelt: Warum sollte Sanz seine Vornamen Francisco und Bartolomé durch Gaspar ersetzen? War Gaspar ein Spitzname? Schließlich ist uns auch die Existenz eines Komponisten geistlicher Musik namens Francisco Sanz bekannt, von dem sich Werke in den Archiven der Kathedrale Salamancas und des Klosters von San Lorenzo de El Escorial befinden. Könnte etwa jener der in Calanda getaufte sein? Es gibt noch keine endgültigen Antworten auf diese Fragen.

Was Jahr und Ort seines Todes betrifft, so nimmt sein erster Biograph, Félix de Latassa, 1710 in Madrid als gesichert an, wozu García-Abrinés jedoch große Vorbehalte äußert. Andere Autoren bringen schließlich Daten gegen Ende des 17. Jahrhunderts oder gar um das Jahr 1721 in die Diskussion.

Bezüglich seiner ersten Ausbildung erfahren wir von Latassa, dass man ihm, möglicherweise in Zaragoza, «eine gründliche Erziehung, umfassend lehrreich und vorteilhaft im Studium der Geisteswissenschaften» ermöglichte. Darauf «folgte dann das Literaturstudium an der Universität in Salamanca, wo er den Grad eines Bakkalaureus in Theologie erreichte». Latassa gibt weiter an, dass Sanz an der Universität auch Musik unterrichtete. García-Abrinés belegt bei seinen Nachforschungen jedoch, dass der Name Gaspar Sanz zwischen 1656 und 1666 weder unter den in Theologie matrikulierten Studenten, noch unter den Absolventen des Faches registriert ist. Gleiches gilt auch bezüglich der erwähnten Lehrtätigkeit in Musik. Zwischen 1652 und 1753 findet sich unter den Lehrstuhlinhabern in Musik kein Gaspar Sanz.

Ohne auch nur über ein gesichertes Datum zu verfügen und inmitten all der Leerstellen in den Informationen zu seiner Biographie begegnet uns Sanz schließlich in Italien wieder. Er selbst berichtet in der an D. Juan de Austria gerichteten Widmung seines Buches: «Ein Werk, dass ich Eurer Hoheit schon vor

meiner Abreise nach Italien zu Füßen legte». Diese Reise siedelt Rodrigo de Zayas<sup>3</sup>, ein weiterer Biograph von Sanz, zwischen 1669 und 1672 an. In Italien studierte Sanz seinen eigenen Angaben zufolge bei Cristobal Carisani, Kapellmeister in der Königlichen Kapelle von Neapel. In Rom sollte er die berühmten Interpreten und Komponisten der Laute, Theorbe und Gitarre der Epoche kennen und bewundern lernen, wie Foscarini, Granata, Pellegrini, Kapsberger, Fardino und Francesco Corbetta, der Beste von allen im Urteil von Sanz. Gleichzeitig studierte er Gitarre bei keinem anderen als Lelio Colista, der von Athanasius Kircher in seiner *Misurgia Universalis* über alle Maßen gelobt wird, und den sein Schüler aus Aragon mit den Worten «der Orpheus unserer Tage» ehrt. Ein schönes Manuskript, das auf 1730 datiert und in der Königlichen Bibliothek in Brüssel erhalten ist, ist nicht nur eine der wichtigsten Quellen der Musik Colistas, sondern es findet sich darin auch eine anspruchsvolle Anthologie der Werke der Franzosen Le Coq, Robert de Viseé, Nicolás Derosier, der Italiener Giovanni Battista Granata und Francesco Corbetta, sowie, was uns hier besonders interessiert, der Spanier Gaspar Sánchez, ohne jeden Zweifel unser Gaspar Sanz, und des unbekanntenen Miguel Pérez de Zabala.

Sanz gibt uns noch ausführlichere Informationen zu seinen Lehrmeistern. Während seine humanistische Bildung durch und durch spanischer Prägung ist, so ist

seine musikalische Ausbildung, unabhängig davon, was er unbestritten auch in Spanien gelernt hat, sehr stark von seiner Italienreise beeinflusst. Er versichert uns: «Die besten Regeln habe ich von meinen Lehrmeistern in Rom und Neapel aufgenommen, neben anderen, die von den besten Kapellmeistern Spaniens stammen». Schließlich berichtet er auch, ebenso viel wie in den Akademien bei Organisten wie Horacio Veneboli, Kapellmeister von Sankt Peter in Rom, oder Pietro Ciano, Organist der Republik Venedig, gelernt zu haben. Als spanische Vorbilder verweist er auf den Gitarristen Juan Carlos Amat und Mateo Romero, der berühmte «Maestro Capitán».

Ohne dies zu belegen, behaupten Rafael Mitjana, Adolfo Salazar und Higinio Anglés, Sanz sei Gitarrenlehrer des Erzherzogs Don Juan José de Austria gewesen, leiblicher Sohn von Philipp IV. und der berühmten Schauspielerin María Calderón, «la Calderona» genannt. Angesichts des Prestiges und der gesellschaftlichen Bedeutung einer derartigen Aufgabe steht jedoch kaum außer Frage, dass Sanz daran wohl schon auf dem Deckblatt seines Werkes *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* verwiesen hätte. Dies ist nicht der Fall, und sollte Sanz wirklich die genannte Aufgabe inne gehabt haben, dann ist es gewiss nicht leicht zu verstehen oder zu erklären, warum er die Beziehung zum Erzherzog verbergen sollte, hätte dies ihm doch nur Vorteile bringen können.

Neben seinem kompositorischen Schaffen ist uns auch eine andere Facette von Sanz bekannt, die uns seine Persönlichkeit noch vielseitiger und attraktiver erscheinen lässt, gemeint ist seine Tätigkeit als Kupferstecher. So war er in den Jahren 1674, 1675 und möglicherweise 1697, in Zaragoza zweifelsohne, dies bezeugt jede einzelne Platte mit der Aufschrift *Gaspar Sanz inventor sculpsit* bzw. *Gaspar Sanz invenit*, mit der Erstellung der Kupferdruckplatten seines Werkes *Instrucción...* beschäftigt, von denen einige mit sehr schönen Vogelzeichnungen verziert sind. Es bleibt uns das letzte uns bekannte biographische Datum von Sanz zu erwähnen. 1721 erscheinen einige Verse von ihm, die er dem Übersetzer Francisco de la Torre widmet, in dessen spanischer Version der Gedichte des englischen Dichters John Owen, *Agudezas de John Owen, traducidas en verso castellano...* (Madrid, 1721). Der Name Gaspar Sanz zeichnet auch für verschiedene Übersetzungen vom Italienischen ins Spanische, wie etwa *El hombre de letras* (Madrid, 1678) oder *Ecos Sagrados* (Madrid, 1681). Eigene Verse wie Übersetzertätigkeit mögen hier also nochmals belegen, dass die facettenreiche Persönlichkeit des Aragoniers sich nicht auf die Musik beschränken lässt.

### **Der Text: die *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española***

Groß waren Erfolg und Verbreitung des Werkes von Sanz schon von der ersten 1674 in Zaragoza erschienenen Auflage an. Dies nicht nur aufgrund seiner eleganten Vielseitigkeit, sondern auch, weil es einige der bekanntesten Stücke des Repertoires für Gitarre des spanischen Barock enthielt.

Dass die *Instrucción de música...* ein großer verlegerischer Erfolg war, bezeugen auch die zahlreichen Auflagen. Von der Erstauflage 1674 ab, heute im Besitz der Erben von Regino Sainz de la Maza, die nur aus einem Band bestand und nicht wie spätere Versionen aus drei, sind uns heute, ohne die anzweifelbare Madrider Ausgabe Baltasar Saldonis von 1791, acht Auflagen bekannt, die alle erhalten sind. Sechs davon befinden sich in der Nationalbibliothek in Madrid, eine im Rathaus von Calanda, und die erste ist, wie berichtet, in privater Hand. Die jeweiligen Veröffentlichungsjahre sind 1674 für die erste und 1675 für die zweite bis sechste Auflage, wobei es hier möglich ist, dass einige dieser Ausgaben erst zu einem späteren Zeitpunkt herausgegeben wurden, und 1697 für die siebte und achte Auflage, die beide schon aus den vollständigen drei Büchern bestanden. Dem ließe sich noch die schon erwähnte und nicht ganz auszuschließende Ausgabe von 1791 hinzufügen,

obwohl wir über kein Exemplar dieses ebenso hypothetischen wie späten Werkes verfügen.

Die endgültige Version seines Werkes fasst Sanz in drei Büchern zusammen. Das erste ist in zwei Abhandlungen unterteilt, in denen der Autor eine ausführliche Zusammenfassung seiner umfangreichen Kenntnisse vorlegt. Dies nicht nur aus rein theoretischer Perspektive und als Solist, Sanz war ein vollkommener Interpret, eine wichtige Rolle spielt vielmehr auch die Präsenz der Gitarre als Begleitinstrument, eine wichtige Funktion dieses Instrumentes im Repertoire des 17. Jahrhunderts, das in Spanien charakteristische Wesenszüge aufweist. Bei allem vernachlässigte Sanz auch nicht zunächst so unbedeutend erscheinende Aspekte wie jene, die die Wartung des Instrumentes betreffen. So finden sich im *Tratado Primero* (erste Abhandlung) des *Libro Primero* (erstes Buch) etwa Regeln für das Besaiten, das Einstellen der Bünde und das Stimmen. An anderer Stelle erklärt er das Greifen der Akkorde neben mehr in Einzelheiten gehenden Anleitungen, sei es zum Arpeggieren oder zu Verzierungen wie Mordent, Triller und Vibrato, denen «allgemeine Hinweise zum Zupfen» vorausgehen. Wie erwähnt beschränkt sich die Meisterschaft von Sanz nicht ausschließlich auf die Musik, vielmehr erweist er sich auch als Könnler bei der Fertigung der Druckplatten für sein Werk. In vortrefflichen Drucken erklärt er an schönsten

Zeichnungen die Positionen der die Akkorde greifenden Finger der linken Hand, wobei er ein durchdachtes System vorstellt, das angibt, welche Finger die Saiten berühren und welche nicht: «An vielen Stellen gibt es Finger, die auf keine Saite drücken, es werden jene einen Ring tragenden Finger sein». In dieser ersten Abhandlung geht Sanz auch auf das Transponieren und das typische Schlagen beim Gitarrenspiel ein, eine der spezifischsten Ausdrucksmittel der Barockgitarre. Bei den detaillierten Ausführungen zu seiner Tabulaturmethode benutzt er das System des «vereinfachten Alphabetes». Dieses wurde von Benedetto Sanseverino (1622) verbreitet, und wie der Musiker aus Aragon benutzten es allgemein spanische und italienische Komponisten ab Mitte des 17. Jahrhunderts bei der Veröffentlichung ihrer Tabaturen, während die Franzosen ihrem eigenen Notierungssystem treu blieben, dem man sich auch in Deutschland und England anschloss.

Der *Tratado Segundo* (zweite Abhandlung) beginnt mit einigen äußerst interessanten «Dokumenten und allgemeinen Hinweisen, um mit der Gitarre nach der Einzelstimme zu begleiten... zusammengefasst in zwölf Regeln und mit Beispielen... die für diesen Zweck wesentlichsten». Eine Abhandlung zum Generalbass also, obwohl Sanz bemerkt: «Diese Materie ist derart schwierig, dass für ihre Erklärung eigentlich eine umfangreichere Abhandlung nötig wäre». Einfallreich

und nicht verlegen fügt er aber hinzu: «Sollte was ich dir lehre nicht die Würdigung des Königsweges haben, weil ich zu kurz dabei verweilte, so nimm es an als Pfad, denn nicht selten werden die Abkürzungen geschätzt, da sie einen direkteren Blick auf das Ziel gewähren». Unter diesen zwölf Regeln, die von den Interpreten der vorliegenden Aufnahme in jeder Hinsicht befolgt werden, finden sich jene, die uns unterrichten, wie die Kadenzen und Schlussfiguren des Basses zu begleiten sind, und die auch anleiten welche Noten begleitet werden und welche ohne Begleitung bleiben, oder wie «der springende Bass zu begleiten» ist. Sanz schließt mit den Worten, dass «dies die zwölf besten Regeln sind, die es unter unzähligen, den Kontrapunkt und die Komposition betreffen, gibt... was fehlen sollte, wird sich bei der praktischen Ausführung der Musik ergänzen».

Das *Libro Segundo* (zweites Buch) enthält zehn Folien mit Musik zum Zupfen, darunter einige der im Spanien der Epoche charakteristischen Tänze wie *Folías*, *Españoletas*, *Canarios* oder *Marizápalos*, während das *Libro Tercero* (drittes Buch) Sanz zufolge «die vortrefflichsten *Diferencias* von Passacaglias enthält, die ihr Autor bislang komponiert hat... bei einer teils ungewöhnlichen und stets äußerst klangvollen Anwendung der Gitarre». Diese sind auf den zehn Folien in herrlichen Passacaglias zusammengefasst, die Sanz im Inhaltsverzeichnis als *Partidas* (Variation oder

*Diferencia*) und im Werk selbst teilweise auch als *Paseos* bezeichnet.

### Seine Musik

Die Kompositionen von Gaspar Sanz lassen sich jener klar unterscheidbaren Periode der spanischen Musik zuordnen, in welcher sich der monodische oder Sologesang mit Generalbassbegleitung endgültig etabliert hat, im Gegensatz zur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorherrschenden Mehrchörigkeit. (Diese Kompositionen sind unter der Bezeichnung *Tonos* bekannt, und je nach Textinhalt wurden sie wiederum nach den Attributen *a lo divino* –auf göttliche Art– und *a lo humano* –auf menschliche Art– unterschieden.) Sehr auffällig ist die Knappheit rein instrumenteller Werke, die uns aus dieser Epoche erhalten sind, denn abgesehen von Werken für Orgel, Gitarre oder Harfe, die einen deutlichen Kontrast zur Vokalmusik markieren, finden sich im spanischen Repertoire des 17. Jahrhunderts nur sehr vereinzelt andere Instrumente.

Was konkret die Gitarre betrifft, so machen die zwar nicht sehr zahlreichen im 17. Jahrhundert veröffentlichten Werke doch einen sehr wertvollen Aspekt aus, was sowohl die theoretische Kenntnis als auch den praktischen Gebrauch des Instrumentes betrifft, da sie unser Wissen um seine allgemeine

Geschichte mit fundamentalen Daten bereichern. Unumgänglich sind die Beiträge von Juan Carlos Amat, 1596, bei dessen Werk es 1626, 1627 und wahrscheinlich auch 1639 zu weiteren Auflagen kam, von Nicolás Doizi de Velasco, 1640, von Gaspar Sanz, Gegenstand unserer Erörterungen, mit den zahlreichen schon erwähnten Auflagen, wie auch auch jene von Lucas Ruiz de Ribabay, 1677, und schließlich von Francisco Guerau, dessen Werk 1694 veröffentlicht wurde. Diese Liste ließe sich noch mit gleichfalls interessanten Werken anderer Autoren ergänzen, die im Gegensatz zu den genannten, nicht veröffentlicht wurden und nur als Handschriften existieren. Hierzu gehören etwa Musiker von der Bedeutung eines Antonio de Santa Cruz, eines José Marín oder auch der schon erwähnte Miguel Pérez de Zabala, deren Werke in einer Handschrift von 1730 in der Königlichen Bibliothek Brüssels erhalten sind.

Unsere Aufmerksamkeit wieder konkret auf die *Instrucción...* des Gaspar Sanz lenkend, steht es zunächst an, danach zu fragen, an wen sich dieses Buch gerichtet haben kann. Die oben angesprochene Vielseitigkeit zur Schau tragend, ist das Spektrum der Adressaten seiner Widmungen sehr breit gefächert. Zunächst kann das Werk, den Worten des Autoren zufolge, «dir dienen als kurzer Abriss und zur Erlernung der ersten Gundbegriffe», d. h. es kann von Liebhabern und Anfängern benutzt werden, von jenen, «die mit

dem Zupfen beginnen oder anfangen schlagend zu spielen oder das Tanzen erlernen». Schon bald jedoch ändert er seine Zielsetzung und, fast schon herausfordernd, schlägt er gleich «Präludium und Fantasie mit viel Variation für jene, die sich für wahre Liebhaber halten» vor. An anderer Stelle spricht er von Musik «zur Erlangung von Gewandtheit in der einen wie in der anderen Hand», jetzt schon mit «einigen Neuheiten für die Geschickten». Schließlich rückt Sanz auch seine italienische Ausbildung in den Vordergrund und will die spanischen Berufsmusiker «erhellen» bei einigen für sie unklaren Aspekten. So ist es jetzt sein Anliegen, die für die Spanier jener Jahre neuen stilistischen Fragestellungen zu unterrichten. Konkret gibt er etwa an, «beim Spielen der aus Italien kommenden chromatischen Sonaten auf der Geige» anzuleiten. Nicht ohne Stolz weist der Autor darauf hin, dass «man in dieser meiner Abhandlung auch anspruchsvolle Formen von hohem Karat findet», denn in ihr «gibt es viel Belehrendes».

Sie wird jenen nützlich gewesen sein, die Anleitung suchten «zur Kunst des Spiels über den Generalbass», aber auch für «Noten lesende wie Tabulatur lesende» Musiker, für jene also, die Musik in Pentagramm oder konventionell notiert lesen, wie für jene, die es vorziehen einer Tabulatur zu folgen. Es ist sogar gut möglich, dass das Buch von Sanz auch Tanzlehrern und Theatermusikern sehr dienlich war. Diese konnten aus

der reichen Vielfalt an Stücken, die das Buch dem interessierten Leser anbietet, für ein großes, ihnen unumgänglich wichtiges, Repertoire schöpfen, und jene waren ihrerseits auf die größt mögliche Menge von Passacaglias und anderen Stücken angewiesen, die als Präludium zu den *Tonos* und Sonaten dienen konnten, von denen wir wissen, dass sie regelmäßig bei den theatralen Schauspielen im Spanien des 17. Jahrhunderts aufgeführt wurden.

Nicht weniger umfangreich als die möglichen Zielgruppen des Werkes von Sanz ist dessen musikalischer Inhalt. Alles zusammen verteilen sich auf die drei Bücher sechshundneunzig Stücke in fünfunddreißig verschiedenen Gattungen, alle komponiert in avantgardistischem Stil voller neuer Arpeggios und *Campanelas*<sup>4</sup>, was die «moderne Art ausmacht, in der man nun komponiert» und die «die Möglichkeiten des Instrumentes gänzlich zu nutzen scheinen». Wenn wir vorher feststellten, dass das Arpeggieren eines der typischen und charakteristischen Ausdrucksmittel der Barockgitarre ist, dann steht außer Zweifel, dass im gleichen Zusammenhang auch die *Campanelas* zu nennen sind, die, dank ihrer besonderen Besaitung, nur die Theorbe und die Gitarre zum Erklingen bringen konnten.

Alles bisher Gesagte ist der Hintergrund, vor dem wir einen der wichtigsten Wesenszüge der Musik von Sanz hervorheben wollen, gemeint ist ihre natürliche

Melodik. Sanz ist aber nicht nur der Komponist brillanter und sehr schöner Melodien, vielmehr zeigt er sich auch vollkommen integriert in jene Tendenz der Melodik, deren wachsende Vitalität ab Mitte des 17. Jahrhunderts etwa in den Werken von Persönlichkeiten wie Foscari, Santiago de Murcia oder Campion nachweisbar wurde, und die dann in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts in barockes Aufblühen münden sollte. In der Tat schlägt Sanz einen im Wesentlichen melodischen Gebrauch des Instrumentes vor, was u. a. belegt wird durch die Präsenz der *Campanela* als grundlegender Teil der Komposition, wie auch durch das immer häufigere Einsetzen von mehr oder weniger experimentellen Stimmungen oder *Scordature*, jenen ähnlich, die hauptsächlich von der italienischen, in geringerem Umfang auch von der französischen, Schule eingeführt und verwendet wurden, während diese Stilmittel, mit denen sich die melodischen Eigenschaften des Instrumentes aufs Beste verstärken und unterstreichen ließen, in Spanien weniger verbreitet waren.

Gegenwärtig ist insbesondere unter den nicht spanischen Interpreten eine Tendenz zur «Folklorisierung» der Musik des spanischen Barock zu verzeichnen. Unserem Verständnis nach handelt es sich hier um ein recht abgegriffenes Cliché, denn wenn auch einige der Stücke der *Instrucción...*, aus vorliegender Aufnahme mögen etwa *Lantururú* und *La Miñona* de



*Cataluña* zu nennen sein, einem folkloristischen Kontext entnommen scheinen, so besteht doch der überaus größte Teil des von Sanz in seinem Werk berücksichtigten Repertoires (*Canarios, Españolaletas, Folias...*) aus Stücken, die zu ihrer Zeit offensichtlich sehr populär waren, deshalb aber noch nicht als Folklore im strengen Sinne eingestuft werden sollten. Ganz im Gegenteil handelt es sich um Stücke die, unabhängig von Beliebtheitsgrad und Verbreitung in ihrer Epoche, eigentlich in einen «gebildeten» Zusammenhang eingetaucht sind, und es ist dies der Kontext, aus dem Sanz sie aufnimmt. Mehr noch, nicht alle Stücke bei Sanz haben Tanzcharakter, sei es, weil sie wie die Präludien, Fantasien oder Fugen schlicht keine Tänze sind, oder weil ihnen diese Funktion, im Moment da sich Sanz ihnen annimmt, nicht mehr zukommt, wie dies bei Pavanen, Saltarellos, Galliarden und *Rugeros* der Fall ist, die aus rein musikalischer Motivation in die Sammlung aufgenommen wurden, da sie sich etwa sehr gut für Ostinato-Variationen eignen, die wiederum den Improvisationen als Grundlage dienen. Sanz selbst weist vielleicht mit Klarsicht und Vorwegnahme darauf hin, dass «es auch gebildete Musikstücke gibt, die, wenn auch von vielen gehört, doch nur von geschulten Ohren als solche wahrgenommen werden... und es gibt auch Klangverwechslungen».

Es bleibt uns noch darauf hinzuweisen, dass die

von den Interpreten für diese Aufnahme getroffene Auswahl ausnahmslos dem ersten und zweiten Buch, letzteres ist hier fast komplett vertreten, entnommen wurde. In einer sehr ausgefeilten und gebildeten Interpretation wird ein vollständiger Überblick über den Inhalt der *Instrucción...* erreicht, in der sowohl die Hauptgattungen, bei denen eine größere Ausarbeitung seitens des Autoren festzustellen ist (*Jácaras, Canarios, Passacaglias, Marionas, Españolaletas*) als auch die weniger zentralen, mehr deskriptiven (*Torneo, Batalla, Clarines y Trompetas*) und schließlich rein schematische Stücke (*Rujero, Hachas, La Miñona de Cataluña*) vertreten sind. Daran gewöhnt, diese Musik häufig nur auf einem Instrument interpretiert und damit auf eine zu oberflächliche Weise zu hören, lässt das Zusammenspiel der gezupften Saiteninstrumente hier das gespielte Repertoire auf viel bereichernde Weise wieder auferleben, ohne dabei geschichtliche oder musikologische Werte zu vernachlässigen. Im Gegenteil, unsere Interpretation mit ihrer auf heutige Ohren vielleicht zunächst etwas befremdend wirkenden Klangfarbe war Sanz und seinen Zeitgenossen wohl vertraut. Die Virtuosität der Gitarre, die Vornehmheit der Theorbe und die kontinuierlich hohen Register des Soprans, wenn erforderlich vom Rhythmus der Perkussion unterstützt, münden in einer praktischen Ausführung, die nur durch das tiefgehende Studium der interpretierenden Musiker möglich wurde. Eine

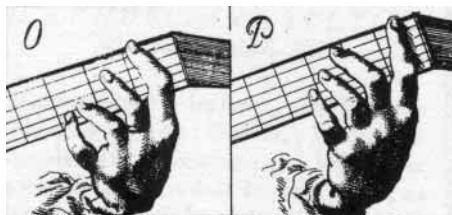
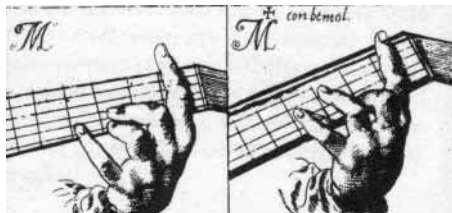
über Jahrhunderte vergessene Musik ist so jetzt mit neuem Leben erfüllt.

Abschließend möchten wir unsere eigene Würdigung des Werkes von Sanz in den Worten Diego Xaraba y Brunas, Neffe des erhabenen «Blinden von Daroca», zum Ausdruck bringen: «Alle dürfen dem Komponisten danken und verdienten Beifall spenden».

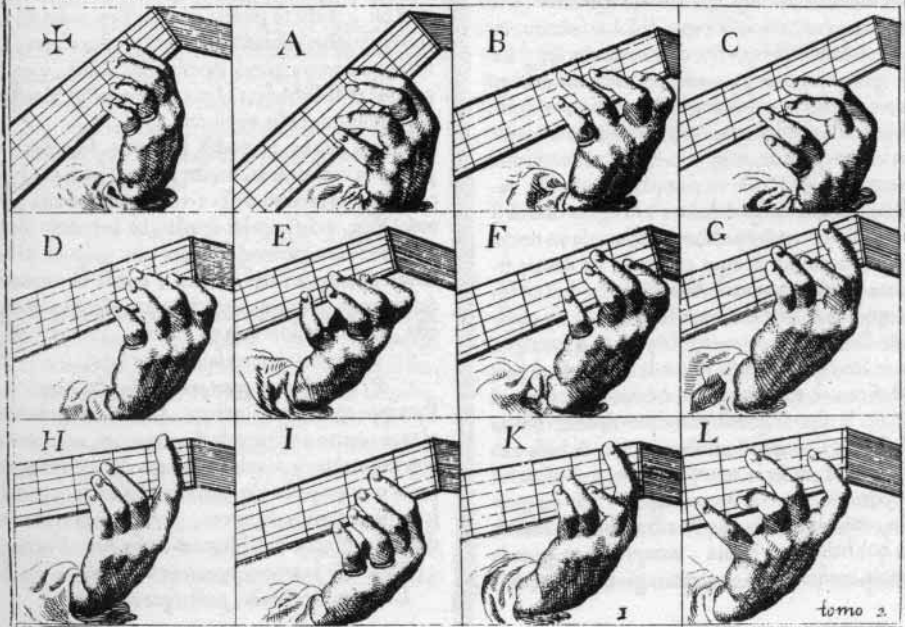
JESÚS SÁNCHEZ

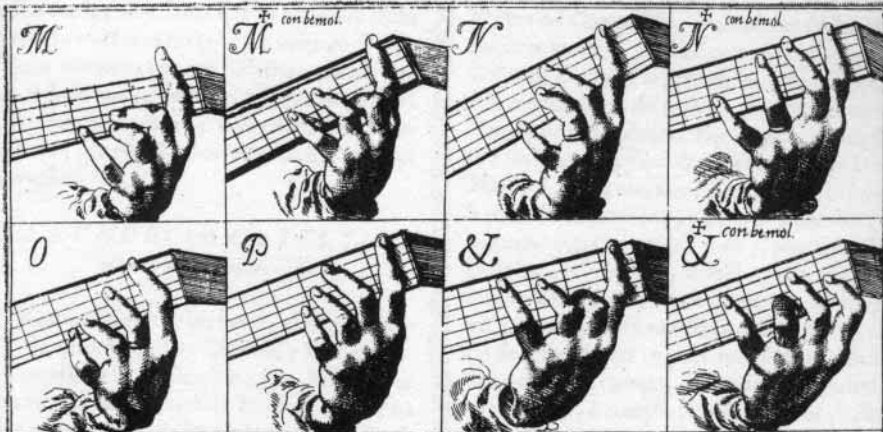
Übersetzung: Bernd Neureuther

1. Félix de Latassa: Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses (Pamplona 1800).
2. Luis García-Abrínés: Faksimileausgabe der *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza 1979)
3. Rodrigo de Zayas: Faksimileausgabe der *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Sevilla 1985)
4. Anmerkung des Herausgebers: Bei der *Campanela* handelt es sich um ein Stilmittel, das dadurch charakterisiert ist, dass eine Melodie auf zwei oder mehr Saiten verteilt wird, wobei eine Saite –zumeist die erste– frei schwingt, während die andere –die zweite und manchmal auch die dritte– in Stegnähe gegriffen wird. Die unterschiedliche Saitenspannung und die Verlängerung einiger Noten der Melodie bewirken einen Pedaleffekt, der dem Klang von Glöckchen bisweilen nicht unähnlich ist.



CON EL SIGUIENTE ABECEDARIO SE SABEN TODOS LOS PUNTO PERFECTOS DE LA GUITARRA





*DECLARACION DE LAS DVDA QUE PVEDE N OCVRRI SE EN EL FORMARESTOS PVNTOS*

*Las cinco lineas mas sutiles que pasan alo largo sobre esta mastika significan las cinco cuerdas de la Guitarra.*

*Solo se piffan las cuerdas que pasan debajo las puntas de los dedos teniendo los arqueados y no llegar con el dedo que piffa a otra cuerda que a la que tiene debajo la punta, ò yema.*

*En muchos puntos ay dedos que no piffan cuerda alguna y será a quel dedo que tiene un anillo el qual se pondrá de fuerte que no llegue alas cuerdas.*

*En otros puntos como son G.H.M.N.P el indice piffa todas las cinco ordenes y en esta cinco puntos, el indice se sostiene y alarga sobre el Mastil para piffar con igualdad todas las cuerdas.*

*Gasper Senz, pintavit & gravavit*

2.

*Capitanesca 1675.*

tomo. 2.

*Jean-Baptiste de Lamoignon & sculpit.*

# **LA GUITARRA ESPAÑOLA**

## **Títulos publicados**

### **VOL. 1**

#### **LA GUITARRA ESPAÑOLA (1536-1836)**

Obras de Narváez, López, Milán, Mudarra, Murcia, Guerau, Sanz y Sor  
JOSÉ MIGUEL MORENO, vihuela, guitarra barroca y guitarra clásico-romántica  
GCD 920103

### **VOL. 2**

#### **LA GUITARRA ESPAÑOLA (1818-1918)**

Obras de Sor, Mertz, Tárrega y Llobet  
JOSÉ MIGUEL MORENO, guitarra clásico-romántica y guitarra postromántica  
GCD 920105

### **VOL. 3**

#### **CLAROS Y FRESCOS RÍOS**

Canciones y piezas instrumentales del Renacimiento español  
NURIA RIAL, soprano. JOSÉ MIGUEL MORENO, vihuelas y guitarra renacentista  
GCD 920205

### **VOL. 4**

#### **LUIGI BOCCHERINI**

Quintetos con guitarra (G 451 en Mi menor; G 448 en Re Mayor)  
JOSÉ MIGUEL MORENO, guitarra de 6 órdenes dobles. LA REAL CÁMARA  
GCD 920305

### **VOL. 5**

#### **GASPAR SANZ**

Instrucción de música sobre la guitarra española  
ORPHÉNICA LYRA. JOSÉ MIGUEL MORENO, guitarra barroca y dirección  
GCD 920206



© 2000 Glossa Music, S. L.

**GLOSSA MUSIC, S. L.**  
Timoteo Padrós, 31  
28200 San Lorenzo de El Escorial  
Spain

**tel (+ 34) 91 8961480 fax (+ 34) 91 8961961 email [info@glossamusic.com](mailto:info@glossamusic.com)**

**[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)**