



Spanish Guitar Music

JAKOB
LINDBERG

Gaspar Sanz
Santiago de Murcia



SANZ, Gaspar (c. 1645–c. 1715)

1	Canarios	1'53
2	Folias	1'46
3	Villanos	0'54
4	Fuga 1º por primer tono al ayre Español	1'06
5	Fuga 2º al ayre de jiga	1'12
6	Españoleta	2'14
7	La Tarantela	0'40
8	Pavanas con partitas al ayre Español	2'05
9	Giga Inglesa 7	0'46
10	Bailete Frances	0'44
11	Canciones	1'05
12	La Coquina Francesa	0'53
13	Lantururu	1'21
14	La Esfachata de Napoles	0'41
15	La Miñona de Cataluna	0'39
16	La Minina de Portugal	1'00
17	Dos Trompetas de la Reyna de Suecia	0'39
18	Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia	1'29
19	La Cavalleria de Napoles con dos clarines	1'30
20	Jacaras	1'28
21	Gran Duque de Florencia	1'32
22	Passacalles por quarto tono punto alto	4'50
23	Canarios	1'30

de MURCIA, Santiago (c. 1680–c. 1740)

24	Los Ympossibles	2'30
25	Gallardas	1'47
26	Cumbées	2'25
27	Payssanos	1'26
28	La Bacante	1'13
29	Fandango	2'28
30	Marionas	2'05
31	Tarantelas	1'36
32	Zarambeques	1'12
33	Folías Gallegas	1'38
34	Las Bacas	4'00
35	El Paloteado	1'24
36	Jácaras	2'05
37	La Jota	2'08
38	Marizápalos	4'44
39	Gaitas	1'50
40	Jácaras Francesas	1'45

TT: 72'16

Jakob Lindberg *baroque guitar*

Instrumentarium

Five course baroque guitar by Robert Eyland, Devon 1979.

For the pieces by Sanz unison stringing is used throughout with no bordons.

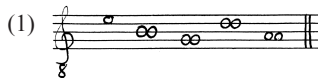
For the music by Murcia there are lower octaves on the fourth and fifth courses with a 'demi filée' by Mimmo Peruffo on the fifth.

‘Others have spoken about the perfection of this instrument, some saying that the guitar is a perfect instrument and others, that it is not; I would take a middle course, and say that it is neither perfect nor imperfect but rather that it is what you make of it. Its defects or merits lie with him who would play it, instead of within the instrument itself. I have seen many feats performed on one single string, and without frets, which for others would only have been possible with all the stops of an organ: therefore it is up to each one to make the guitar good or bad, since it is like a lady to whom one may not apply the saying “look at me but do not touch me”; for its rose is quite different from a real one, since it will not wither however much it is touched with the hands, and moreover, if it is plucked by the hands of a skilled master, it will produce ever-new bouquets which delight the ear with their sonorous fragrances.’ – Gaspar Sanz, 1674.

During the seventeenth century the five-course baroque guitar was known throughout Europe as the ‘Spanish Guitar’. Gaspar Sanz explains: ‘In Madrid, Maestro Espinel, Spaniard, added the fifth [course to the four course guitar], and from here originates its perfection. Italian, French and such nations, in imitation of us, also added the fifth and for this it is called the “Spanish Guitar”.’ Vincente Espinel was a poet and musician active during the late sixteenth and early seventeenth centuries. There is unfortunately not much Spanish guitar music surviving from this period. Juan Carlos Amat published a tutor for guitar in 1596 but this book deals mainly with accompaniment and the same is true of Doizi de Velasco’s book from 1640. Luis de Briceno’s *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* was published in Paris by Pierre Ballard in 1626 and contains basic chord progressions for a number of dance forms and *passacalle*, but it is not until the second half of the seventeenth century that we find Spanish music for solo guitar on a par with the repertoire for vihuela and four-course guitar by Narváez, Milan, Mudarra and Fuenllana of more than a hundred years earlier.

Gaspar Sanz's compositions are well known to guitarists today. His music has been arranged for the modern six-string guitar and his tunes have been used as musical material for 20th-century works such as Joaquín Rodrigo's guitar concerto *Fantasia para un gentilhombre*. All the guitar music by Sanz can be found in three books of tablature with the collective title *Instrucción de musica sobre la guitarra española*. These appeared in Zaragoza in 1674–75 and were republished in 1697. Sanz engraved them himself and in addition to the music there are detailed instructions on technique, stringing, fretting and tuning. The second book has a section on figured bass accompaniment and the third contains his most elaborate compositions – thirteen splendid *passacalles*. In the publications Sanz also provides us with biographical information. We learn that he studied theology at the University of Salamanca and that he then travelled to Italy to study music. Among his teachers he mentions Cristoforo Caresana, organist of the Royal Chapel in Naples and the Roman lutenist and guitarist Lelio Colista whom he refers to as 'Orfeo of our time'. It seems likely that he spent some time in Madrid after his return. Sanz proudly informs us of receiving the Spanish monarch's 'royal applause' when performing his *passacalles* and, as the dedication of his *Instrucción* is addressed to the king, it is possible that he was employed by Don Juan for a time.

A crucial aspect when performing music on the baroque guitar is to decide which way to tune the instrument. There were several different ways and Sanz gives some detailed explanations. He refers to players in Rome who used thin strings and tuned their guitars in this way without bordons (i.e. lower octaves):



He also gives the following two tunings:



These two, he says, are the ones used in Spain and are good for making noisy music or for accompaniment. If, on the other hand, one wants to play with grace and sweetness and use *campanelas* (scales formed by alternating between upper and lower courses, creating a bell-like sound as the notes overlap) he recommends using thin strings without the bordons. Trills, slurs and other left-hand graces are, according to Sanz, best with unison stringing. There is little doubt that Sanz intends his music for tuning (1).

For the pieces by Santiago de Murcia I have instead used tuning (3). Murcia published a treatise, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, in which he gives praise to the guitarist Francisco Guerau and his ‘truly extraordinary’ book *Poema Harmonica*. Guerau uses bordons on the fourth and fifth courses and although we cannot be sure that Murcia also intended his music for this tuning, I feel it gives the best result. Besides *Resumen*, Murcia’s music can be found in two manuscripts, *Passacalles y Obras* and *Salvador Codex No. 4*. All the pieces recorded here are from the *Salvador Codex*.

Both Santiago de Murcia's parents were instrument makers at the royal court of Spain. He probably studied the guitar with Francisco Guerau and he may have accompanied Spain's newly crowned king Philip V to Naples in 1702 where he would have met Corelli and Scarlatti. By 1705 he was guitar tutor to the Spanish Queen, Maria Luisa Gabriela of Savoy, and around 1706 he entered the service of Jácome Francisco Andriani, a wealthy Italian who came to Spain to support Philip V during the war of succession (1700–14). It is likely that Andriani helped Murcia with the publication costs of *Resumen*, which was engraved in Antwerp in 1714 and released to the public

three years later. Nothing more is known of Murcia until 1732, which is the year he presented *Passacalles y Obras* to Joseph Alvarez de Saavedra, another of his patrons. It is thought that Murcia accompanied this wealthy statesman to Mexico and that he remained there until Joseph Alvarez died in Pueblo in 1737. This would help to explain why all his three books have turned up in that country.

Through the music of Gaspar Sanz and Santiago de Murcia we have marvellous examples of a Spanish musical tradition that flourished despite strong influences from abroad. Much of the repertoire had relevance for the street as well as for the stage and the ballroom, and through these guitar tabulatures we get a remarkable insight into popular music culture of seventeenth-century Spain. Both composers use *rasgueado* (strumming) and *punteado* (plucking) techniques. Sanz employs the former in *La Tarantela* and *Gran Duque de Florencia*, and *punteado* for most of the other pieces on this recording. A notable exception is the *passacalle* where he integrates the two to great effect. Murcia, on the other hand, often presents the harmonic structure of his settings using *rasgueado* before continuing his *diferencias* or variations in *punteado* style.

The set of pieces by Gaspar Sanz opens and closes with a *canarios*. This was a lively dance from the Canary Islands and these two settings are typical for their playful, rhythmic subtleties. The French were also fond of this dance, but their ‘canaries’ were usually quite different with their characteristic dotted rhythms. Although most of the music on this recording is Spanish, some pieces reveal foreign influences; *La Tarantela* and *Gran Duque de Florencia* both originated in Italy. The three dances of tracks 8, 9 and 10 are perhaps intended as a short suite since they are based on the same Spanish tune, but also here we find Sanz borrowing musical ideas from abroad in the *Bailete Frances* and *Giga Inglesa*. The *Pavanas* is one of Sanz’s most stunning pieces and his use of *campanelas* towards the end is particularly striking. Sanz’s second book ends with a number of curious settings of folk songs and trumpet tunes. Some of these are recorded here and translations of the titles to tracks 11–19 would

read: 11. A Song; 12. The French flirt; 13. Fiddle-de-dee (soldiers' song); 14. The mischievous girl from Naples; 15. The Catalan prostitute; 16. The Portuguese girl; 17. Two trumpets of the Swedish Queen; 18. Clarion of the French King's Musketeers; 19. The Cavalry from Naples with two clarions. *Folías, española* and *villanos* were already very old dances by the time of Sanz's *Instrucción*. They all appear in the *alfabeto* section of the first book where the chords are given for a number of well-known dances to be played *rasgueado*. I perform here the versions in *punteado* style from the second book which include some stylish variations. *Jácaras* was also a dance with a long tradition but unlike *folías, española* and *villanos* it lacked a well-established melody. This can be observed in the two versions recorded here. Both are in the typical key of D minor but the tune is not the same and the hemiolas even use different harmonies. Murcia's piece is introduced by a section in *rasgueado* style and his variations are very different from the ones by Gaspar Sanz.

The *Salvador Codex No. 4* was compiled by Santiago de Murcia some fifty years after Sanz's *Instrucción* appeared and contains several new Spanish dances. *Los Ympossibles* emerges in the early eighteenth century. Like the tune *Las Vacas* (or *Las Bacas*) it is based on the *romanesca* ground but uses very different rhythmic patterns. The *fandango* is also first heard of around this time. It was described as a dance for men and women grouped in pairs. Without touching each other they would express emotions with glances, gestures, 'voluptuous steps' and 'suave undulations' of the body which would 'inflare' the dancers and fill the spectators with 'ecstasy'. Murcia's *Fandango* is one of the earliest known settings as is his *Jota*, another dance performed by men and women in pairs, only here they simulate a combat. The *gaitas* were often performed on bagpipes and drums and Murcia evokes these instruments with the folk-like tune and the simple repetitive accompaniment.

Two of the dances from Murcia's collection probably originated in the African community in Mexico. *Cumbées* and *Zarambeques* are believed to have come to Europe from the New World. They often had texts and were used in theatrical pro-

ductions in Spain, usually in connection with the appearance of African characters, and the eminent musicologist and scholar Craig Russell suggests that Murcia's settings were intended for such theatrical performances. In the *Cumbée* we find *golpe* notated, and here the performer is expected to strike the guitar soundboard with his hand.

Payssanos and *La Bacante* probably came to Spain with Raoul-Auger Feuillet's publications of French *danses à deux* and *contredanses*. There was a growing fashion for French dance in Spain at this time; the Spanish King Philip V was a keen supporter and established three new dancing academies. Almost all manuscripts contain some French dances and Murcia's collections are no exception. *La Bacante* is a *bourrée*. In this arrangement there is skilful mixing of *rasgueado* and *punteado* and there are also some clever *campanelas*. *Payssanos*, another *contredanse* in Feuillet, uses the well-known tune *Greensleeves*.

Many of the pieces in the *Salvidar Codex* are old Spanish dances. The *gallarda* was a graceful dance in duple metre and very different from the galliard in triple time that developed in the rest of Europe during the Renaissance. The *Marionas* and the *Marizápalos* are my own favourite tunes and were probably already over a hundred years old when Murcia wrote his variations. The *Tarantela* and the *Folías Gallegas* were brisk dances in 6/8 that also date back to the early seventeenth century. The former was popular in Italy and Spain as a medicinal dance to cure the bites of the tarantula, a spider from the south of Europe. Murcia writes some quite virtuoso scale passages but he lets each variation return to the incessant dotted rhythm that permeates the piece. In the *Folías Gallegas* he captures the folkloric flavour of the *folías* from Galicia by using a drone-like accompaniment. *El Paloteado*, finally, is derived from one of the most ancient forms of dances in Europe, the stick dance or sword dance. Typical are the repetitive phrasing and the alteration between tonic and dominant harmonies.

© Jakob Lindberg 2000

Jakob Lindberg was born in Sweden and developed his first passionate interest in music through the Beatles. After reading music at Stockholm University he came to London to study at the Royal College of Music. Under the guidance of Diana Poulton he decided towards the end of his studies to focus on music from the Renaissance and Baroque eras.

Jakob Lindberg is now one of the most prolific musicians in this field. He has made numerous recordings for BIS, many of which are pioneering in that they present a wide range of music on CD for the first time. He is also an active continuo player on the theorbo and archlute and has worked with many well-known English soloists and ensembles.

It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of today's finest lutenists. He has played to audiences in many parts of the world, from Tokyo and Beijing in the East to San Francisco and Mexico City in the West. In 2017 he received the honorary award to become Fellow of the Royal College of Music from His Royal Highness The Prince of Wales. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the RCM, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

www.musicamano.com

„A ndere haben über die Vollkommenheit dieses Instruments geredet, wobei einige sagten, es sei ein vollkommenes Instrument, während andere dies bestritten; ich würde den Mittelweg wählen und sagen, dass es weder vollkommen noch unvollkommen ist, sondern dass es genau das ist, was man aus ihm macht. Seine Mängel und Verdienste sind die des Spielers, nicht die des Instruments. Ich habe viele große Kunststücke auf einer einzigen Saite und ohne Bünde vollbringen sehen, für die andere alle Register einer Orgel benötigt hätten. Daher liegt es an jedem selbst, die Gitarre gut oder schlecht zu machen, denn sie ist wie eine Dame, auf die man die Redewendung ‚Schau mich an, aber berühre mich nicht‘ nicht anwenden mag; denn ihre Rose ist von der echten recht verschieden, da sie nicht welkt, ganz gleich, wie oft man sie mit den Händen berührt. Wird sie von den Händen eines kundigen Meisters gespielt, dann entfaltet sie zudem immer neue Bouquets, die das Ohr mit ihren wohltonenden Aromen erfreuen.“ – Gaspar Sanz, 1674

Im siebzehnten Jahrhundert kannte man die fünfsaitige Barockgitarre in ganz Europa als „Spanische Gitarre“. Gaspar Sanz erläutert: „In Madrid fügte Maestro Espinel, ein Spanier, die fünfte [Saite zur viersaitigen Gitarre] hinzu, und dort hat ihre Vollendung ihren Ursprung. Die Italiener, Franzosen und andere dieser Nationen fügten, uns imitierend, ebenfalls die fünfte hinzu, und daher nennt man sie die ‚Spanische Gitarre‘“.

Vincente Espinel war ein Dichter und Musiker, der Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts tätig war. Leider ist aus dieser Zeit nicht viel an spanischer Gitarrenmusik überliefert. Juan Carlos Amat veröffentlichte 1596 eine Gitarrenschule, doch handelt dieses Buch hauptsächlich von der Begleitung, und das gilt auch für Doizi de Velascos Buch aus dem Jahr 1640. Luis de Bricenos *Metodo mui facillissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* wurde 1626 von Pierre Ballard in Paris veröffentlicht und enthält grundlegende Akkordfolgen für eine Reihe von Tänzen und Passacalles, aber erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahr-

hunderts finden wir spanische Musik für Sologitarre, die dem mehr als hundert Jahre zuvor entstandenen Repertoire für Vihuela und viersaitige Gitarre von Narváez, Milan, Mudarra und Fuenllana ebenbürtig ist.

Gaspar Sanz' Kompositionen sind heutigen Gitarristen wohlbekannt. Seine Musik wurde für die moderne sechssaitige Gitarre bearbeitet, und seine Melodien wurden musikalisches Material für Werke des 20. Jahrhunderts wie Joaquín Rodrigos *Fantasia para un gentilhombre*. Sämtliche Gitarrenmusik von Sanz ist enthalten in drei Tabulaturbüchern mit dem gemeinsamen Titel *Instrucción de musica sobre la guitarra española*. Sie erschienen 1674/75 in Zaragoza und wurden 1697 wiederveröffentlicht. Sanz selbst besorgte den Notenstich, und zusätzlich zur Musik gibt er detaillierte Anleitungen zur Technik, Besaitung, Bundanordnung und zur Stimmung. Das zweite Buch sieht einen Abschnitt über Generalbassbegleitung vor, das dritte enthält seine kunstvollsten Kompositionen – 13 großartige Passacalles. In diesen Veröffentlichungen versorgt uns Sanz auch mit biographischen Informationen. Wir erfahren, dass er Theologie an der Universität von Salamanca studiert hat und dass er dann nach Italien reiste, um Musik zu studieren. Von seinen Lehrern nennt er Cristoforo Carezana, Organist der Königlichen Kapelle in Neapel und den römischen Lautenisten und Gitarristen Lelio Colista, den er als „Orpheus unserer Zeit“ bezeichnet. Es ist wahrscheinlich, dass er nach seiner Rückkehr einige Zeit in Madrid verbrachte. Stolz berichtet er, dass ihm des spanischen Monarchen „königlicher Applaus“ anlässlich eines Vortrags seiner Passacalles zuteil geworden sei; da die Widmung seiner *Instrucción* an den König gerichtet ist, ist es möglich, dass er eine Zeitlang bei Don Juan angestellt war.

Ein kritischer Punkt beim Spiel auf der Barockgitarre ist die Frage der richtigen Stimmung. Es gab mehrere verschiedene Wege, und Sanz gibt einige ausführliche Erläuterungen. Er bezieht sich auf Musiker in Rom, die dünne Saiten verwendeten und ihre Gitarren folgendermaßen stimmten (ohne Bordunsaiten, also die tieferen Oktaven):



Außerdem erwähnt er folgende zwei Stimmungen:



Diese beiden, so Sanz, seien in Spanien gebräuchlich und eigneten sich besonders für laute Musik oder zur Begleitung. Wenn man dagegen mit Anmut und Sanftheit spielen und *campanelas* (Skalen, die im Wechsel von oberer und unterer Saite durch einander überlappende Töne eine Art Glockenklang erzeugen) verwenden wolle, dann empfehle er dünne Saiten ohne Bordun. Triller, Bindungen und andere Verzierungen mit der linken Hand kommen, so Sanz, am besten mit unisono-Saiten zur Geltung. Es besteht kaum ein Zweifel daran, dass Sanz seine Musik für Stimmung (1) vorgesehen hat.

Für die Stücke von Santiago de Murcia habe ich hingegen Stimmung (3) verwendet. Murcia hat eine Abhandlung veröffentlicht – *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, in der er den Gitarristen Francisco Guerau und sein „wirklich außerordentliches“ Buch *Poema Harmonica* preist. Guerau verwendet Bordunsaiten für die vierte und fünfte Saite, und obgleich wir nicht sicher sein können, dass Murcia seine Musik auch für diese Stimmung vorgesehen hat, scheint sie mir die besten Resultate zu erbringen. Von *Resumen* abgesehen, ist Murcias Musik in zwei Manuskripten enthalten, *Passacalles y obras* und *Codex Salvidar Nr. 4*. Sämtliche hier eingespielten Stücke stammen aus dem *Codex Salvidar*.

Santiago de Murcias Eltern waren beide Instrumentenbauer am Königlichen Hof in Spanien. Er studierte Gitarre wahrscheinlich bei Francisco Guerau und hat vielleicht

Spaniens neugekrönten König Philipp V. 1702 nach Neapel begleitet, wo er Corelli und Scarlatti getroffen haben könnte. 1705 war er Gitarrenlehrer der spanischen Königin, Maria Luisa Gabriela von Savoyen, und um 1706 trat er in den Dienst von Jácome Francisco Andriani, einem reichen Italiener, der nach Spanien kam, um Philipp V. während des Erbfolgekriegs (1700–1714) zu unterstützen. Wahrscheinlich hat Andriani Murcia bei der Veröffentlichung des *Resumen* finanziell geholfen, der 1714 in Antwerpen gedruckt und drei Jahre später veröffentlicht wurde.

Danach verliert sich sein Weg bis zum Jahr 1732, als er *Passacalles y Obras* einem anderen seiner Förderer, Joseph Alvarez de Saavedra, überreichte. Man nimmt an, dass Murcia diesen reichen Staatsmann nach Mexiko begleitete und dass er dort blieb, bis Joseph Alvarez 1737 in Pueblo starb. Das könnte erklären, warum alle drei seiner Bücher in diesem Land aufgetaucht sind.

Mit der Musik von Gaspar Sanz und Santiago de Murcia haben wir wunderbare Beispiele einer spanischen Musiktradition, die trotz starker äußerer Einflüsse erblühte. Ein Großteil des Repertoires war sowohl auf der Straße wie auf der Bühne und im Ballsaal beheimatet, so dass wir mit diesen Gitarrentabulaturen einen bemerkenswerten Einblick in die populäre Musikkultur Spaniens im 17. Jahrhundert erhalten. Beide Komponisten verwenden die Spieltechniken *rasgueado* (Schlagen) und *punteado* (Zupfen). Erstere sieht Sanz in *La Tarantela* und *Gran Duque de Florencia* vor, während *punteado* für die meisten anderen Stücke dieser Einspielung gilt. Eine beachtenswerte Ausnahme ist die *Passacalle*, in der er beide Techniken mit großem Effekt verbindet. Murcia hingegen präsentiert die harmonische Struktur seiner Kompositionen im *rasgueado*, um dann seine *diferencias* oder Variationen im *punteado*-Stil fortzusetzen.

Gaspar Sanz' Stückfolge beginnt und endet mit einem *canarios*. Dieser lebhafteste Tanz stammt von den Kanarischen Inseln, und beide Fassungen weisen die typisch neckische, rhythmische Raffinesse auf. Die Franzosen mochten diesen Tanz ebenfalls sehr, aber die „canaries“ mit ihren charakteristischen punktierten Rhythmen waren

zumeist ganz anderer Art. Obwohl die Musik dieser Aufnahme meist spanisch ist, verraten einige Stücke doch ausländische Einflüsse: *La Tarantela* und *Gran Duque de Florencia* stammen beide aus Italien. Die drei Tänze Track 8, 9 und 10 sind vielleicht als eine kurze Suite konzipiert, da sie alle auf derselben spanischen Weise basieren, doch auch hier – in der *Bailete Frances* und der *Giga Inglesa* – bemerken wir, wie Sanz musikalische Ideen aus dem Ausland entlehnt. Die *Pavanas* ist eines von Sanz' erstaunlichsten Stücken, insbesondere der Einsatz der *campanelas* gegen Ende ist verblüffend. Das zweite Buch von Sanz endet mit einer Reihe kurioser Bearbeitungen von Volksliedern und Trompetenmelodien. Einige davon sind hier aufgenommen; die Übersetzungen der Titel zu den Tracks 11–19 sind: 11. Ein Lied; 12. Die französische Liebelei; 13. Dum-diddel-dum (Soldatenlied); 14. Das schelmische Neapolitanermädchen; 15. Die katalanische Dirne; 16. Das portugiesische Mädchen; 17. Zwei Trompetensignale der schwedischen Königin; 18. Signal der Musketiere des französischen Königs; 19. Die neapolitanische Kavallerie mit zwei Clarinrufen. *Folías, españoleta* und *villanos* waren zur Zeit von Sanz' *Instrucción* bereits sehr alte Tänze. Sie begegnen allesamt im *alfabeto*-Abschnitt des ersten Buchs, wo die Akkorde für eine Reihe von bekannten Tänzen im *rasgueado*-Stil angeführt werden. Ich benutze die *punteado*-Versionen aus dem zweiten Buch, die einige stilvolle Variationen beinhalten. Der *Jácaras* war ebenfalls ein Tanz mit langer Tradition; anders aber als *folías, españoleta* und *villanos* fehlt ihm eine allbekannte Melodie. Dies kann man gut an den beiden hier eingespielten Versionen beobachten. Beide stehen in der typischen d-moll-Tonart, doch ist die Melodie nicht dieselbe und die hemiolas verwenden sogar verschiedene Harmonien. Murcias Stück wird eingeleitet von einem Abschnitt im *rasgueado*-Stil, und seine Variationen unterscheiden sich stark von denjenigen eines Gaspar Sanz.

Santiago de Murcia stellte den *Codex Salvidar Nr. 4* rund 50 Jahre nach dem Erscheinen von Sanz' *Instrucción* zusammen, und er enthält einige neue spanische Tänze. *Los Ympossibles* kommt im frühen 18. Jahrhundert auf; wie *Las Vacas* (oder *Las Bacas*) beruht er auf der *romanesca*-Formel, benutzt aber ganz andere rhythmische

Modelle. Vom *fandango* hört man ebenfalls erstmals in dieser Zeit; man beschreibt ihn als einen Tanz für Paare beiderlei Geschlechts. Ohne sich zu berühren, drücken sie ihre Gefühle mit Blicken, Gesten, „sinnlichen Schritten“ und „sanften Schwüngen“ des Körpers aus, die die Tänzer „erregen“ und die Zuschauer in „Ekstase“ versetzen. Murcias *Fandango* ist eine der frühesten bekannten Fassungen, wie auch sein *Jota*, ein weiterer Tanz, der von gemischten Paaren aufgeführt wird, nur dass sie hier einen Kampf simulieren. Die *gaitas* wurden oft mit Dudelsäcken und Trommeln aufgeführt, und Murcia evoziert diese Instrumente mit der volksliedhaften Melodie und der einfachen, repetitiven Begleitung.

Zwei der Tänze aus Murcias Sammlung haben ihren Ursprung wahrscheinlich in der afrikanischen Gemeinschaft in Mexiko. Man nimmt an, dass *Cumbées* und *Zarambeques* aus der Neuen Welt nach Europa kamen. Oft hatten sie Text und wurden für spanischen Theaterproduktionen verwendet, üblicherweise in Verbindung mit dem Auftritt afrikanischer Charaktere, und der eminente Musikwissenschaftler und Gelehrte Craig Russell hat vermutet, dass Murcias Kompositionen für solche Theateraufführungen vorgesehen waren. Im *Cumbée* sind *golpes* notiert, und hier wird vom Spieler erwartet, dass er den Resonanzkörper der Gitarre mit seiner Hand schlägt.

Payssanos und *La Bacante* kamen wahrscheinlich mit Raoul-Auger Feuillet's Publikationen französischer Tänze *à deux* und Contredanses nach Spanien. Französische Tänze kamen damals sehr in Mode; der spanische König Philipp V. war ein begeisterter Anhänger und gründete drei neue Tanzakademien. Fast alle Manuskripte enthalten einige französische Tänze, und auch Murcias Sammlungen bilden keine Ausnahme. *La Bacante* ist eine Bourrée; dieses Arrangement besticht durch geschickte Mischung von *rasgueado* und *punteado*, daneben gibt es einige raffinierte *campanelas*. *Payssanos*, ein weiterer Contredanse bei Feuillet, verwendet die bekannte Melodie *Greensleeves*.

Viele der Stücke im *Codex Salvidar* sind alte spanische Tänze. Die *gallarda* war ein graziöser Tanz im Zweiertakt, der sich wesentlich von der Galliarde im Dreiertakt

unterschied, die sich im übrigen Europa in der Renaissance entwickelte. *Marionas* und *Marizápalos* sind meine eigenen Lieblingsmelodien und waren wahrscheinlich schon über hundert Jahre alt, als Murcia seine Variationen schrieb. Die *Tarantela* und die *Folías Gallegas*, lebhafte Tänze im 6/8-Takt, entstanden ebenfalls im frühen 17. Jahrhundert. Erstere war in Italien und Spanien bekannt als medizinischer Heiltanz gegen den Biss der Tarantel, eine Spinne aus dem Süden Europas. Murcia schreibt einige ausgesprochen virtuose Skalenpassagen, aber jede Variation lässt er zu dem unablässigen punktierten Rhythmus zurückkehren, der das Stück prägt. In der *Folías Gallegas* fängt er das folkloristische Flair der galizischen *folías* ein, indem er eine Begleitung in der Art eines Dudelsacks verwendet. *El Paloteado* schließlich ist von einer der ältesten Tanzformen Europas abgeleitet, dem Stock- oder Schwerttanz. Typisch hierfür sind die Themenwiederholungen und der Wechsel von Tonika- und Dominanthermonien.

© **Jakob Lindberg 2000**

Jakob Lindberg wurde in Schweden geboren; sein erstes leidenschaftliches Interesse an Musik entfachten die Beatles. Nach Studien an der Universität Stockholm ging er nach London, um am Royal College of Music zu studieren. Unter Anleitung von Diana Poulton beschloss er gegen Ende seines Studiums, sich auf die Musik der Renaissance und des Barock zu konzentrieren.

Heute ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Musiker auf diesem Gebiet. Er hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, von denen viele Pioniertaten sind, da sie ein großes Spektrum an Musik erstmalig auf CD präsentieren. Außerdem hat er mit zahlreichen bekannten englischen Solisten und Ensembles zusammengearbeitet und ist ein gefragter Continuo-Spieler auf der Theorbe und der Erzlaute.

Insbesondere seine Konzerte haben ihn als einen der derzeit besten Lautenisten bekannt gemacht. Er ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Beijing

im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. 2017 erhielt er von Seiner Königlichen Hoheit, dem Prinzen von Wales, die Ehrenauszeichnung „Fellow of the Royal College of Music“. Neben seiner regen Konzerttätigkeit lehrt Jakob Lindberg am RCM, wo er 1979 die Lautenprofessur von Diana Poulton übernahm.

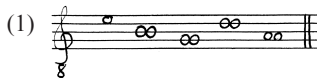
www.musicamano.com

« D'autres ont parlé de la perfection de cet instrument, certains disant que la guitare est un instrument parfait et d'autres, qu'il n'en est pas ; je me placerais au milieu et dirais qu'il n'est ni parfait ni imparfait mais plutôt ce qu'on en fait. Ses défauts ou mérites dépendent de qui en joue plutôt que de l'instrument lui-même. J'ai vu beaucoup d'exploits réussis sur une seule corde et sans touchettes, ce qui pour d'autres n'aurait été possible qu'avec tous les jeux d'un orgue : c'est pourquoi c'est à chacun de rendre la guitare bonne ou mauvaise puisque c'est une dame à qui on ne peut pas appliquer le dicton « regardez-moi mais ne me touchez pas » ; car sa rose est bien différente d'une vraie puisqu'elle ne s'étiolera pas plus elle sera touchée avec les mains et, de plus, si elle est pincée par les mains d'un maître habile, elle produira des bouquets toujours nouveaux qui ravissent l'oreille de leurs fragrances sonores. » – Gaspar Sanz, 1674.

Au cours du 17^e siècle, la guitare à cinq jeux était connue de par toute l'Europe comme la « guitare espagnole ». Gaspar Sanz explique : « A Madrid, Maestro Espinel, un Espagnol, ajouta le cinquième [jeu à la guitare à quatre jeux] et de là vient sa perfection. L'Italie, la France et de telles nations, pour nous imiter, ont aussi ajouté le cinquième et c'est pour cela qu'elle est appelée la « guitare espagnole ». » Vincent Espinel fut un poète et musicien actif à la fin du 16^e et début du 17^e siècles. Il n'y a malheureusement pas beaucoup de musique pour guitare espagnole de cette période qui a survécu. Juan Carlos Amat publia un manuel pour guitare mais ce livre traite principalement d'accompagnement, ce qui est aussi vrai du livre de Doizi de Valesco de 1640. *Metodo mui facillissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceno fut publié à Paris par Pierre Ballard en 1626 et renferme des progressions d'accords de base pour un nombre de formes de danse et la *passacalle* mais ce n'est pas avant la seconde moitié du 17^e siècle qu'on trouvera de la musique espagnole pour guitare solo de pair avec le répertoire pour vihuela et la guitare à quatre jeux par Narváes, Milan, Mudarra et Fuenllana datant de plus de cent ans.

Les compositions de Gaspar Sanz sont bien connues des guitaristes d'aujourd'hui. Sa musique a été arrangée pour la guitare moderne à six cordes et ses airs ont été utilisés comme matériel musical pour des œuvres du 20^e siècle comme la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo. Toute la musique pour guitare de Sanz se trouve dans trois livres de tablature au titre collectif d'*Instrucción de musica sobre la guitarra española*. Ils sortirent à Zaragoza en 1674–75 et furent publiés de nouveau en 1697. Sanz en fit lui-même la gravure et, en plus de la musique, il s'y trouve des instructions détaillées sur la technique, les cordes, les touchettes et l'accord. Le second livre renferme une section sur l'accompagnement de basse chiffrée et le troisième contient ses compositions les plus travaillées – 13 splendides *passacalles*. Dans les publications, Sanz nous donne aussi des renseignements biographiques. Nous apprenons qu'il a étudié la théologie à l'université de Salamanque et qu'il a ensuite voyagé en Italie pour étudier la musique. Parmi ses professeurs, il mentionne Cristoforo Caresana, organiste à la Chapelle Royale de Naples, ainsi que le luthiste et guitariste romain Lelio Colista duquel il parle comme de « l'Orfeo de notre temps ». Il est probable qu'il ait passé quelque temps à Madrid après son retour. Sanz nous informe avec orgueil d'avoir reçu les « applaudissements royaux » du monarque espagnol quand il joua ses *passacalles* et, comme la dédicace de son *Instrucción* est adressée au roi, il est possible qu'il fût employé par Don Juan un certain temps.

Un aspect crucial de l'exécution de musique sur la guitare baroque est de décider comment accorder l'instrument. Il y avait plusieurs façons d'accorder et Sanz donne des explications détaillées. Il se réfère à des instrumentistes à Rome qui utilisaient des cordes minces et accordaient leurs guitares de cette manière sans bourdons (c'est-à-dire d'octaves graves) :



Il donne aussi les deux accords suivants:



Ces deux-là, dit-il, sont ceux employés en Espagne et conviennent à de la musique bruyante ou à l'accompagnement. Si, d'un autre côté, on veut jouer avec grâce et douceur et utiliser les *campanelas* (gammes formées en alternant entre les jeux supérieurs et inférieurs, créant une sonorité de cloche quand les notes se chevauchent), il recommande l'emploi de cordes minces sans les bourdons. Trilles, liaisons et autres ornements à la main gauche sont, selon Sanz, au mieux avec des cordes à l'unisson. Il fait peu de doute que Sanz destinait sa musique à l'accord (1).

Pour les pièces de Santiago de Murcia, j'ai plutôt utilisé l'accord (3). Murcia publia un traité, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* dans lequel il fait l'éloge du guitariste Francisco Guerau et de son livre « vraiment extraordinaire » *Poema Harmonica*. Guerau utilise des bourdons sur les quatrième et cinquième jeux et, même s'il n'est pas sûr que Murcia désirât cet accord pour sa musique, je trouve qu'il donne les meilleurs résultats. En plus de *Resumen*, la musique de Murcia peut être trouvée dans deux manuscrits, *Passacalles y Obras* et *Salvidar Codex No. 4*. Toutes les pièces enregistrées ici proviennent du *Salvidar Codex*.

Les parents de Santiago de Murcia étaient tous deux des facteurs d'instruments à la cour royale d'Espagne. Il étudia probablement la guitare avec Francisco Guerau et il pourrait avoir accompagné le nouveau roi Philippe V d'Espagne à Naples en 1702 où il aurait rencontré Corelli et Scarlatti. En 1705, il était professeur de guitare de la reine espagnole, Maria Luisa Gabriela de Savoie et, vers 1706, il entra au service de Jácome Francisco Andriani, un riche Italien qui vint en Espagne pour soutenir Philippe V dans la Guerre de la Succession (1700–1714). Il est probable qu'Andriani aidât Murcia pour les coûts de publication de *Resumen* qui fut gravé à Anvers en 1714 et

publié trois ans plus tard. On ne sait rien de plus de Murcia jusqu'en 1732 alors qu'il présenta *Passacalles y Obras* à Joseph Alvares de Saavedra, un autre de ses protecteurs. On pense que Murcia accompagna ce riche homme d'état au Mexique et qu'il y resta jusqu'à ce que Joseph Alvarez meure à Pueblo en 1737. Ceci aiderait à expliquer pourquoi tous ses trois livres ont été trouvés dans ce pays.

Grâce à la musique de Gaspar Sanz et de Santiago de Murcia, nous avons de ravissants exemples d'une tradition musicale espagnole qui fleurit malgré de fortes influences de l'étranger. Beaucoup de ce répertoire convenait à la rue autant qu'à la scène et à la salle de bal et, au moyen de ces tablatures pour guitare, nous avons une vue remarquable de la culture musicale populaire de l'Espagne du 17^e siècle. Les deux compositeurs font usage des techniques de *rasgueado* (raclement) et de *punteado* (pincement). Sanz emploie la première dans *La Tarantela* et *Gran Duque de Florencia* et *punteado* pour la plupart des autres pièces sur cet enregistrement. Une exception notable est la *passacalle* où il intègre les deux pour un grand effet. D'un autre côté, Murcia présente souvent la structure harmonique de ses pièces employant le *rasgueado* avant de continuer ses *diferencias* ou variations dans le style *punteado*.

La série de pièces de Gaspar Sanz commence et se termine par un *canarios*. C'était une danse animée des Iles Canaries et ces deux arrangements sont typiques avec leurs subtilités rythmiques enjouées. Les Français aussi aimaient beaucoup cette danse mais leurs « canaries » étaient habituellement bien différentes avec leurs rythmes pointés caractéristiques. Même si la majorité de la musique sur cet enregistrement est espagnole, certaines pièces révèlent des influences étrangères; *La Tarantela* et *Gran Duque de Florencia* sont originaires d'Italie. Les trois danses des pistes 8, 9 et 10 devaient peut-être former une brève suite puisqu'elles reposent sur le même air espagnol mais ici aussi Sanz emprunte des idées musicales de l'étranger dans *Bailete Frances* et *Giga Inglesa*. La *Pavanas* est l'une des pièces les plus fantastiques de Sanz et son emploi de *campanelas* vers la fin est particulièrement frappant. Le second livre de Sanz se termine par quelques curieux arrangements de chansons folkloriques et d'airs de trom-

pette. Certains d'entre eux sont enregistrés ici et les titres des pistes 11–19 pourraient être traduits ainsi : 11. Une chanson ; 12. Le flirt français ; 13. Fiddle-de-dee (chanson de soldats) ; 14. La jeune coquine de Naples ; 15. La prostituée catalane ; 16. La Portugaise ; 17. Deux trompettes de la reine suédoise ; 18. Clairon des mousquetaires du roi français ; 19. La cavalerie de Naples avec deux clairons. *Folías, españoleta* et *villanos* étaient déjà de vieilles danses du temps d'*Instrucción* de Sanz. Elles apparaissent dans la section *alfabeto* du premier livre où les accords sont donnés pour plusieurs danses bien connues à être joués *rasgueado*. Je joue ici les versions en style *punteado* du second livre qui inclut des variations élégantes. *Jácaras* était aussi une danse à la longue tradition mais, contrairement à *folías, españoleta* et *villanos*, il lui manquait une mélodie bien établie. Ceci peut être observé dans les deux versions enregistrées ici. Les deux sont dans la tonalité typique de ré mineur mais l'air n'est pas le même et les hémioles même utilisent différentes harmonies. La pièce de Murcia est introduite par une section dans le style de *rasgueado* et ses variations sont bien différentes de celles de Gaspar Sanz.

Le *Salvidar Codex No. 4* fut compilé par Santiago de Murcia quelque cinquante ans après la sortie d'*Instrucción* de Sanz et il renferme plusieurs nouvelles danses espagnoles. Le début du 18^e siècle vit l'arrivée de *Los Ympossibles*. Comme l'air *Las Vacas* (ou *Las Bacas*), il repose sur un fond de *romanesca* mais utilise des rythmes très différents. Le *fandango* est aussi entendu pour la première fois vers ce temps-là. Il était décrit comme une danse pour hommes et femmes par paires. Sans se toucher, ils exprimeraient des émotions avec des regards, gestes, « pas voluptueux » et « ondulations suaves » du corps qui « enflammeraient » les danseurs et rempliraient les spectateurs « d'extase ». *Fandango* de Murcia est l'un des premiers arrangements connus tout comme l'est sa *Jota*, une autre danse exécutée par des hommes et des femmes par paires, mais qui simulent ici un combat. Les *gaitas* étaient souvent exécutées sur des cornemuses et des tambours et Murcia évoque ces instruments avec l'air folklorique et le simple accompagnement répétitif.

Deux des danses de la collection de Murcia proviennent probablement de la communauté africaine au Mexique. On croit que *Cumbées* et *Zarambeques* sont venues en Europe en passant par le Nouveau Monde. Elles avaient souvent des textes et étaient utilisées dans des productions de théâtre en Espagne, habituellement en rapport avec l'apparition de personnages africains, et l'éminent musicologue et spécialiste Craig Russell suggère que les arrangements de Murcia étaient destinés à de telles représentations. Dans la *Cumbée*, nous trouvons le mot *golpe* d'écrit et l'exécutant doit ici frapper de sa main la caisse de résonance de la guitare.

Payssanos et *La Bacante* arrivèrent probablement en Espagne avec les publications de Raoul-Auger Feuillet de *danses à deux* et *contredanses* françaises. La danse française était une mode grandissante en Espagne en ce temps-là ; le roi espagnol Philippe V était un ardent protecteur et mit sur pied trois nouvelles académies de danse. Presque tous les manuscrits contiennent certaines danses françaises et les collections de Murcia ne font pas exception. *La Bacante* est une *bourrée*. Cet arrangement renferme un mélange habile de *rasgueado* et de *punteado* et il s'y trouve aussi d'ingénieuses *campanelas*. *Payssanos*, une autre *contredanse* dans Feuillet, utilise l'air bien connu de *Greensleeves*.

Plusieurs des pièces du *Salvidar Codex* sont de vieilles danses espagnoles. La *gallarda* était une danse élégante en deux temps et très différente de la gaillarde en trois temps développée dans le reste de l'Europe pendant la Renaissance. Les *Marionas* et les *Marizápalos* sont mes airs préférés et avaient probablement plus de cent ans quand Murcia écrivit ses variations. *Tarantela* et *Folias Gallegas* étaient des danses rapides à 6/8 qui remontent aussi au début du 17^e siècle. La première était populaire en Italie et en Espagne comme danse médicinale pour guérir des morsures de la tarentule, une araignée du sud de l'Europe. Murcia écrit des passages de gammes bien virtuoses mais il laisse chaque variation retourner au rythme pointé incessant qui traverse la pièce. Dans *Folias Gallegas*, il capte le goût folklorique des *folias* de Galice en utilisant un accompagnement de bourdon. Finalement, *El Paloteado* provient de

l'une des plus anciennes formes de danse d'Europe, la danse des bâtons ou danse des sabres. Le phrasé répétitif et l'alternance entre les harmonies de tonique et de dominante en sont des caractéristiques.

© *Jakob Lindberg 2000*

Jakob Lindberg est né en Suède et a développé son premier intérêt passionné pour la musique grâce aux Beatles. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il s'inscrivit au Royal College of Music à Londres. Sur les conseils de Diana Poulton, il décida, vers la fin de ses études, de se spécialiser en musique de la Renaissance et du baroque.

Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts dans ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques chez BIS dont plusieurs sont des pionniers en ce sens qu'ils présentent un vaste choix de musique pour la première fois sur CD. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés.

Il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes d'aujourd'hui grâce surtout à ses récitals solos. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En 2017, Son Altesse Royale le Prince du pays de Galles l'honora du titre de Fellow of the Royal College of Music. En plus de sa carrière bien remplie d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Conservatoire royal de musique où il a succédé à Diana Poulton comme professeur de luth en 1979.

www.musicamano.com



Länna Church, where this recording was made

Photo: © Marion Schwebel



Recording Data

Recording: February 1999 at Länna Church, Sweden
Producer: Johan Lindberg
Sound engineer: Hans Kipfer
Equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder;
Stax headphones
Post-production: Editing: Rita Hermeyer

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jakob Lindberg 2000
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photograph of Jakob Lindberg: © Mats Lundqvist
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-899 © 1999 & © 2000, BIS Records AB, Sweden.

