



José Miguel Moreno

6-course vihuela

(Lourdes Uncilla, San Lorenzo de El Escorial, 1987)

5-course baroque guitar

(Lourdes Uncilla, San Lorenzo de El Escorial, 1990, after Spanish models c.1700)

6-string classical-romantic guitar

(Lourdes Uncilla, Madrid, 1986, after Petit Jean l'Ainé, Paris c.1800)

6-string post-romantic guitar

(José Miguel Moreno, Lourdes Uncilla & Benito Aguado, Madrid, 1986, after an anonymous Spanish model c.1880)



Recorded in Villa Consuelo, San Lorenzo de El Escorial,
in March 1994 (CD 1) and in June 1996 (CD 11)

Engineered by José Miguel Moreno and Carlos Céster

Produced by José Miguel Moreno

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias

Booklet essays: José Carlos Cabello (CD 1), Paulino García (CD 11)

© 2011 MusiContact GmbH

The Spanish Guitar

CD I

VIHUELA

LUYS DE NARVÁEZ (C.1500-C.1555)

- 1 Cuatro diferencias de “Gúardame las vacas” 3:52
 - 2 Passeavase el rey moro 3:35
 - 3 Tres diferencias de “Gúardame las vacas” 4:08
 - 4 Canción del Emperador 3:40
- (Los seys libros del Delphin de música)*

LÓPEZ (16TH CENTURY)

- 5 Fantasía 1:57
- (Ramillete de Flores)*

LUYS MILÁN (C.1500-C.1561)

- 6 Pavana II 3:22
- (Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro)*

ALONSO MUDARRA (1510-1580)

- 7 Pavana de Alexandre 2:06
 - 8 Fantasía x que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico 2:09
- (Tres libros de música en cifras para vihuela)*

BAROQUE GUITAR

SANTIAGO DE MURCIA (C.1685-C.1732)

- 9 Giga 2:46
- (Passacalles y obras de guitarra para todos los tonos naturales y accidentales)*
- 10 Cumbés 4:23
- (Manuscrito Saldivar)*

FRANCISCO GUERAU (C.1649-C.1717)

- 11 Marionas 4:31
 - 12 Canarios 4:58
- (Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española)*

GASPAR SANZ (C.1640-C.1710)

- 13 Pavana al ayre español 2:35
 - 14 Folías 3:48
 - 15 Lantururú 1:39
 - 16 Canarios 3:54
- (Instrucción de música sobre la guitarra española)*

CLASSICAL-ROMANTIC GUITAR

FERNANDO SOR (1778-1839)

- 17 Andante maestoso 2:16
- 18 Andante espressivo 5:08
- 19 Introduction and variations on a theme of “The Magic Flute”, op. 9 11:43

🎸 CLASSICAL-ROMANTIC GUITAR 🎸

FERNANDO SOR

- 1-7 Introduction and variations on the air “Marlborough”, op. 28 12:50
- 8 Andantino en re menor 3:30

JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856)

- 9 Ständchen (Mäßig, tempo rubato) (*Schubert arr. Tárrega*) 6:20
- 10 Lied ohne Worte 4:33

🎸 POST-ROMANTIC GUITAR 🎸

FRANCISCO TÁRREGA (1852-1909)

- 11 Andante sostenuto (Preludio) 2:08
- 12 Lágrima (Preludio, andante) 1:38
- 13 Mazurka en sol (Lento) 4:56
- 14 Paquito (Vals) 2:37
- 15 Adelita (Mazurka, lento) 2:03
- 16 Marieta (Mazurka, lento) 2:46

MIGUEL LLOBET (1875-1938)

- 17 El Testament d'Amelia (Andante espressivo) 2:31
- 18 El Noi de la Mare 2:11
- 19 Canço del Lladre 2:24
- 20 La Filadora (Allegro scherzando) 1:16

FRANCISCO TÁRREGA

- 21 Endecha (Preludio, andante) 1:40
- 22 Sueño (Mazurka Conchita) 2:48
- 23 Oremus (Preludio, lento) 1:10
- 24 Pavana (Allegretto) 1:36
- 25 Adieu (*Schubert arr. Tárrega*) 2:03

————

The Spanish Guitar

CD I: 1536-1836

Of all the musical instruments of former times, undoubtedly the Spanish *vihuela* constitutes one of the most singular and fascinating cases, both for the scholar and for the amateur. We know practically nothing reliable on the origin of the vihuela in the Iberian Peninsula and Italy, where it was commonly played. Little more is known of the causes for which this instrument became one of the most widely-used and popular in Spain, almost totally replacing the lute, while its gradual disappearance in favour of the guitar at the dawn of the Baroque is also surrounded by mystery. Be this as it may, what is clear is that around this instrument was created a repertoire of extraordinary quality, and that some of the most important European musical figures (including Alonso Mudarra, Luys Milán and Luys de Narváez) were among its principal players and composers. Narváez said of the instrument, "...this is one of the greatest excellences that the vihuela has over all other instruments, that it is the most perfect by reason of the similarity and conformity that the sound of the string has with the human being as it is made of flesh". Consequently, the vihuela became the

instrument for which intimate music was written, which at the same time was highly skilled, expressive, almost magical, a pure representation of the Spain of the sixteenth century in a variety of aspects: its colour, its mysticism, and its popular traditions. The vihuela is an instrument on which it is possible to hear a thousand and one musical genres, from the most abstract fantasy to a court dance, by way of an accompanied song or transcriptions of polyphonic works. However, if the vihuela was such a commonly-used instrument, if so many people played it and composed music for it, if in fact there must have been so many vihuelas in existence in both Spain and America, then why is the surviving vihuela repertoire so small, compared for example, to that of the lute? Why has not a single vihuela survived, with the exception of the rare models preserved in Paris and Quito? For the time being, no answer can be given to these questions, which form part of the mystery of a unique instrument.

Though its external shape is similar to that of the guitar, clearly many of the vihuela's musical characteristics corresponded to those of the lute. So why was the vihuela preferred in Spain? As the Moorish enclave of Granada still existed at that time in Spain, many people may well have felt that they stressed their patriotism by using an instrument with a flat back of Christian origin like the vihuela, rather than an instrument like the lute with a curved back and the pegbox perpendicular to the neck, which was reminiscent of the Arab instrument of the same name.

However, it is also true that some elements of Islamic culture endured in Spain for centuries, without being repudiated as, apparently, the lute could have been. Furthermore, recent research adds further weight to the theory that, in fact, the lute was more frequently used in Spain than had been supposed.

During the last quarter of the fifteenth century, Spanish musicians were beginning to occupy positions of greater importance in the Royal Chapels of Isabel and Ferdinand, hitherto dominated by Franco-Flemish. This favouring of the national musicians may have had a certain influence in the preference of the Spaniards for the vihuela, rather than the lute.

Furthermore, at that time both the four-course guitar and the vihuela were being used in Spain. For example, Fuenllana tells us of the "four-course vihuela, that they call a guitar", and which had a somewhat domestic character. Bermudo says, "if you would make a guitar of the vihuela, remove the first and the sixth, and the four strings remaining are those of the guitar in the new tuning. And if you want to turn a guitar into a vihuela, give it a sixth and a first... and there is no other difference between them". Barely twenty pieces explicitly written for the four-course guitar have come down to us.

During the period of Charles V, the vihuela reached its maximum level as the musical instrument of the nobility. The careful musical education received by the Emperor, and his taste for the arts, seem to have extended to the great lords of the time, and therefore we find musicians employed in their service.

These include the vihuelists Luys Milán at the Court of the Duke of Calabria, Alonso Mudarra at the Court of the Duke of the Infantado, and Luys de Narváez in the service of Francisco de los Cobos (secretary to Charles V). This all led to a major flowering particularly of instrumental music, as this was the main area of activity of the Spanish musicians (the Flemish who arrived with Charles in 1517, on his first visit to Spain, were responsible for the sacred music). At the Court of Philip II, the vihuela continued to maintain its pre-eminence among musical instruments. For example, Narváez had been Master of Music in the Chapel of the then Prince Philip around 1540, and in 1566 the celebrated blind vihuelist Miguel de Fuenllana was appointed Chamber Musician to Queen Isabel de Valois. Moreover, licenses to reprint the *libros* (books) continued to bring profits to their authors, a fact that speaks of the vihuela's popularity.

Although it seems that the type of vihuela most commonly used in the sixteenth century had six pairs of gut strings (courses), each pair tuned in unison, vihuelas with five and seven courses were also used. The number of frets, also made of gut and movable, was usually ten, and there were different methods of arranging them along the neck, so as to obtain adequate tuning.

The *libros* of vihuela did not insist too much on the technique for the left hand, which cannot have been very different from that of the lute. Fuenllana and Henestrosa explain that an additional voice could be obtained to produce counterpoint, if one of

the fingers of the left hand played just one of the double strings. Regarding the right hand, some quite detailed instructions are given, especially regarding the *redobles* or fast passages. Three principal methods are mentioned: *dedillo* (fingertip), consisting of a rapid movement of the index finger inwards and outwards (disdained by Fuenllana, because contact with the string occurred with both the fingertip and the nail); *dos dedos* (two fingers), consisting of alternate movements of the thumb and the index finger, as done when playing the lute throughout Europe. The third method, using the index and middle fingers, was defined by Fuenllana and Henestrosa as the most perfect one: "... as I have already said, to play without the intrusion of the nail or any other type of invention has a great excellence, because only in the finger, as a living thing, does the spirit reside". Quite specific instructions regarding the tempo are also to be found in the *libros*. For example, Milán claimed that if the composer's instructions were not followed, the works would not sound well. At the beginning of almost every *fantasia* he gives specific advice: "fast tempo", "neither very fast nor very slow, but with a well-measured tempo", "quite fast", "beaten tempo... fast", and others. According to Milán, the *consonancias* (chords) should be played slowly, while the *redobles* should be played rapidly, although with a pause on the highest note (*coronada*).

The musical notation used in the vihuela books is tablature, a system which, with variations, was maintained up to the late eighteenth century, being shared

by the other plucked string instruments, and used also for keyboard instruments. In spite of the great variety of notation systems, all the tablature ones depict the instrument's strings with horizontal lines and the frets with a number (or a letter), showing, in this manner, the player where to place his fingers. The rhythm was indicated in the upper part with notes that are similar to modern staved music notation.

The first printed collection of music for vihuela appeared in 1536. Probably, by that time manuscripts with pieces by different composers were circulating in Spain, but it was Luys Milán (Lluis Milà) who went ahead of the others by publishing his *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536). Milán was a versatile man, close to the ideal of the Renaissance artist. He was not a professional musician, but a nobleman associated for many years with the splendid Court of the Duke of Calabria. His vihuela music shows the influence of improvisation techniques, and above all a highly idiomatic style that tells us of his great knowledge of the instrument and its possibilities.

Only two years after Milán, it was Luys de Narváez who published *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538). Narváez was probably in the service of Isabel of Portugal, wife of Charles v, and he was one of the most important instrumentalists of his day. In his *Miscelanea*, Zapata tells a very well-known anecdote: "During my youth there was a musician in Valladolid called Narváez, who was so skilful in music that, on the four voices written in a book of counter-

point, he would improvise another four, which appeared miraculous to those who knew nothing of music, and most miraculous to those who did know". His collection is of outstanding quality, as can be appreciated from the selection of four pieces on this compact disc. The *Diferencias de Guárdame las Vacas* constitute the oldest known set of variations, being composed on the harmonies of the *basso ostinato* of dances such as the *romanesca* or the *passamezzo antico*. The *Canción del Emperador*, so called because it was the favourite piece of Charles v, is an astounding arrangement of the work *Mille regretz* of Josquin, and is possibly the most beautiful demonstration of the use of *glosas* (ornamental passages) in the vihuela. *Passeavase el rey moro* is one of the two romances for voice and vihuela from *Los seys libros del Delphin*. José Miguel Moreno offers a purely instrumental interpretation, adding other *glosas* to those already written by Narváez for the vihuela.

Alonso Mudarra published his important work, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, in Seville (1546). We do not know a great deal about his musical training. He was in the service of the Duke of the Infantado, and almost certainly formed part of the retinue of the Emperor Charles v on his journey to Italy in 1529. With the help of his brother, Alonso obtained a Canonry at Seville Cathedral in 1546, occupying himself with most of the musical affairs of this important establishment: the preparation of the Corpus Christi festivities, the engagement of minstrels, buying and installing a new organ. On his death

his possessions were auctioned, and the proceeds given to the poor of the city, as instructed in his will. Mudarra's style is very personal, in both the melody and the treatment of the *glosas* and *diferencias*. His best-known composition is undoubtedly the *Fantasia que contrabaze la harpa en la manera de Ludovico*, a piece of such originality that its equal is not to be found in the whole century. At the end of this work, which imitates the harpist Ludovico's manner of playing, Mudarra wrote some "false notes" which "if played correctly will not seem bad"; this is one of the most surprising uses of chromatism in the history of music.

Most of the music for vihuela that has reached us is contained in the seven books published by Milán, Narváez, Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Pisador and Daza, but some manuscripts have also been preserved, such as the one of Simancas or the *Ramillete de Flores*, possibly compiled around 1593. It includes pieces by vihuelists whose names we know only from this documentary source: on López, represented on our compact disc, we have no reliable biographical information, not even his full name.



By about 1590 the five-course guitar – a new sound and a new technique – began to win ground from the vihuela. By the end of the century the increasingly light, popular nature of Spanish music, directly inspired in the dance, the regular introduction of *rasgueado* (strumming), and the appearance of a new

musical aesthetic, finally buried the vihuela. This would reappear from time to time, maintaining a twilight existence until the eighteenth century, but having already reached the end of its short yet glorious reign of little more than forty years.

The addition of a fifth string to the guitar was attributed to Vicente Espinel by Lope de Vega, Doizi de Velasco and Gaspar Sanz; however, when Espinel was still only five years old, we find quite a few references to this guitar in the *Declaración de Instrumentos* by Bermudo, and a year before, in 1554, Fuenllana also included works for five-stringed vihuela in his *Orphénica Lyra*. In any case, what today we know as the baroque guitar was called the Spanish guitar when it was at the height of its popularity, although it was also played in France and above all in Italy. It was from this latter country that the first important technical advances came, having a notable influence on Spanish composers and the treatises they wrote. It was a five-course instrument, and the first documented music for it is in an Italian manuscript by a Spaniard, Francisco Palumbi (c.1595).

The first treatise writer was the Catalanian medical doctor Joan Carles Amat, who in his *Guitarra española* (1596, though the earliest edition still preserved dates from 1626) writes about “the manner of tuning and playing *rasgado* this guitar of five, called Spanish as being more widely received in this land than in the others...”. Despite representing a technical innovation, it originated as a humble instrument, destined above all for amateur musicians, who had

few pretensions and could learn to play it in a short time, as Amat implies: “There are men who without knowing any sol-fa, tune, play and sing, with their good wit alone, much better than those who all their life have spent their time in Chapels”. In 1626, Luis de Briceño stressed that the guitar is a convenient instrument, easy to play, cheap, more resistant to the inclemencies of the weather than the delicate lute, easy to tune (“... as quickly as it goes out of tune, so it can be retuned...”), and “suitable for singing, playing, dancing, jumping and running and stepping and tap-dancing”.

Obviously, the guitar could not continue on this path for very long, and little by little Spanish and foreign composers began to introduce greater technical demands. Around 1630, the Italian lutenist, theorbist and guitarist Giovanni Paolo Foscari, introduced the *punteado* (plucked) style on the guitar, mixed in with the *rasgueado*. His invention was continued by others, so that three currents were initiated in guitar music: that of the books using *rasgueado* exclusively, which became increasingly uninteresting and anachronical; that of the books of *punteado*, exquisite and for a minority (Carlo Calvi and Francisco Guerau); and the mixture of both styles. In any case, from 1640 onwards the guitar was considered a serious instrument, “as perfect as the best, in which one can play four voices, and even with fugues” (Doizi de Velasco, 1640). The usual technique was a mixture of strumming and plucking, and the guitar could be a solo instrument, accompanying a voice, be played as

a duo, accompany the dance in a strumming style or play in chamber ensemble. In 1674, Gaspar Sanz concluded, “... it is neither perfect nor imperfect, but as you make it, as the fault and perfection is in the player, not in the instrument”.

Until the nineteenth century, the tuning of the guitar depended basically on the taste of each treatise-writer and composer, who would experiment with different possibilities depending on the type of music to be played. The most usual tuning (normally called re-entrant) is characterized by not having the highest and lowest strings to the side of the instrument, but in a central area. The *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* of Luis de Briceño (originally published in France by Pierre Ballard), proposes a re-entrant tuning in which bourdons (low strings) are not used at all. Though it might seem strange at first sight, this system was used by some of the most important early guitarists, including Gaspar Sanz, who recommended it to “pluck skillfully and sweetly and to use *campanelas*, which is the modern manner now used for composition”. These *campanelas* or little bells produce a delicate effect, as each note sounds on a different string, so that the resonance is maintained longer, mixing one note with the next, in the manner of a harp or bells.

Sanz recommends the re-entrant tuning established by Briceño (without low notes), implying that most Italians were already using it. The guitar as used by Sanz is a light, delicate instrument, in a contralto tessitura. However, Sanz offers other tuning possibili-

ties, with two bourdons on the fourth and fifth courses (in other words, both double strings tuned in a low tessitura), to “make loud music or to accompany the low notes with a tone or sound”, or with one bourdon (one of the double strings of the fourth and fifth courses would be tuned high, and the other low), a system widely used in Spain. It is very important to stress that it was precisely the use of re-entrant tuning that allowed the guitar to develop a different style independent of the lute. This helped it to remain almost unchanged for over 250 years, while the lute was constantly increasing its low register with new courses.

We have little information on hand mechanics in the baroque guitar. The technique for the left hand would have been basically as used today, and so it seems unnecessary to go into the matter further. Regarding the technique for the right hand, Sanz tells us that “... the chords are played without scraping the strings, as many do, but with much care, which is sufficient for the sound to be perceived, and not the thrust of the hand...”, and that it is necessary to ensure that “the fingers of the right hand are well distributed over the strings, alternating the movements, and that one finger does not strike the strings twice consecutively”. On the way in which scales were to be played, Guerau warns that “the *glossa* you make with the index finger, and the long one, have to be made by alternating; if one of them strikes several times it cannot be done lightly, nor cleanly”. According to Guerau, when the thumb is used the *figueta* (alternance of the thumb and index finger, so common in

the Renaissance) should not be employed, but the thumb alone.

One essential element to understand the singular world of the baroque guitar relates to its musical notation. Not only tablature was used (it was indispensable, for example, to be able “to use *campanelas*”, as Sanz pointed out), but an additional system was developed for strummed music. This was known as *alfabeto* (alphabet), in which each letter corresponded to a chord. This system was modified, extended and improved over time, allowing the incorporation of plucked music, and advancing definitively towards mixed tablature. This incorporated chords represented by letters for the strummed style, and numbers over horizontal lines for the plucked style.

Gaspar Sanz is one of the few guitarists on whom we have any biographical information. He was born at Calanda (Zaragoza) in 1640, in a prominent family. He studied theology at Salamanca, but afterwards decided to devote himself entirely to music. For this purpose he travelled to Italy, becoming organist of the Chapel Royal at Naples. Later he went on to Rome, and began to study the guitar. His master there was Lelio Colista, at that time a very well-known composer in whose works Purcell and Corelli found inspiration. During his stay in Rome he also had the opportunity to meet such great guitar players as Foscari, Granata and Corbetta (Sanz considered the latter “the best of them all”). After returning to Spain, he published his *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674), which even today continues to be a

basic source in which to study the music of that period. His book includes pieces of Spanish and Italian inspiration, but also some works in the French manner (*passacalles*, *preludios*, *pavanas*, etc.). In our recording, José Miguel Moreno follows the recommendations of Sanz regarding tuning without bourdons, with only the high strings, thus restoring the sonority that Sanz himself sought for these pieces.

Francisco Guerau, whose family came from Mallorca, entered the Choir School of the Chapel Royal in 1659, which indicates that he must have been born some ten years earlier. In 1669 he entered the Chapel itself as a contralto, and in 1693 he obtained an appointment as Chamber Musician to Charles II. In the year that saw publication of his book, *Poema harmónico* (Madrid, 1694), he was appointed Music Master at the School. He occupied this post until being replaced in 1701 by the new Choir Master, Sebastián Durón. As indicated previously, Guerau's book only contains pieces in the *punteado* or plucked style, preceded by an introduction explaining the principles of tablature notation and giving advice on various technical points (the execution of ornamental passages, etc.). All 27 of Guerau's compositions are within the genre of the variation, and they are divided into ten works based on Spanish dances (*jácara*, *canarios*, *españolito*, *folías*, *marionas*, etc.), and seventeen extensive *passacalles* praised by Santiago de Murcia in his *Resumen de acompañar*. Guerau's music is of high quality and enormous technical difficulty, corresponding as it does to an emi-

nently cultured repertoire for an instrument that had already made considerable progress in the area of technique. Listening to Guerau's *marionas* and *canarios* on our compact disc, we realise how far away is this harsh description by Sebastián de Covarrubias in 1611: “Now the guitar is no more than a cow's bell, so easy to play, especially by strumming, that there's not a groom who's not a guitar musician”.

Santiago de Murcia must have been born around 1685, and died after 1732. He was son of Gabriel de Murcia (guitarist and vihuelist to Queen Juliana) and Juana de León (daughter of the vihuelist Francisco de León). He went as a chorister to the School of the Chapel Royal, where he studied with his father, with Guerau, and with the gamba player Literes, a musician of great prestige at the time. Around 1705 he was appointed Guitar Master to Queen Marie-Louise of Savoy. He often participated in the theatre, where music was always very important, and he also obtained further patrons such as the Italian gentleman Francisco Andriani, dedicatee of the *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Antwerp, 1717). When Philip V married again after the death of Queen Marie-Louise, like other members of the Court who were close to the French taste Santiago de Murcia may well have fallen out of favour. He made several journeys, to France and Belgium (where he met the guitarists De Visée, Campion and LeCocq), and he may even have lived in Mexico (the only country where it is possible to find all Murcia's known music). In 1732 his second book was published,

Passacalles y obras de guitarra, and he prepared the manuscript material known nowadays as the *Saldívar Codex n. 4*, purchased by the Mexican musicologist Gabriel Saldívar in 1943. The *Cumbés* interpreted here appear in the Mexican manuscript. His music has an unmistakably *criollo* flavour, combining indigenous and Spanish elements. Curiously enough, at the beginning of the piece Murcia indicates the word *golpe* (a blow on the top of the guitar), a technique widely used in Hispano-American popular music and documented here probably for the first time. The *Giga* from *Passacalles y obras de guitarra*, is an arrangement of a theme by Corelli.



From the middle of the eighteenth century onwards, new musical styles imposed a crucial change in the guitar. Tuning necessarily had to become standardized and clarified, corresponding to the nature of the music of that period. Bourdons on the fourth and fifth courses would become increasingly frequent, and soon afterwards a sixth course would finally be added. The notation system was also modified, moving on from tablature to the present staff.

There was a long period of transition in Spain, somewhat obscure in purely musical terms, when we cannot speak of any truly outstanding musicians. Between Murcia's second book and the new century, several guitar books were published: Minguet and Yrol in 1752, Sotos in 1764, Moretti in 1792 and

Abreu, Fernandière and Rubio in 1799. Slightly earlier, in 1780, the first printed music for the six-course guitar appeared, due to Antonio Ballesterio. In France, the *Nouvelle Méthode* of Lemoine (1790) includes music for a guitar with six single strings, an instrument that must already have been sufficiently widespread to have been exported also to Italy and Spain. In any case, in Spain the six-course guitar continued in use until around 1835, but the instrument with single strings offered increasingly important advantages, and the best guitar makers were opting for the new system.

The guitar once again lived an extraordinary period of success from 1800 onwards, with musicians such as Fernando Sor, Dionisio Aguado and Mauro Giuliani, who gave back to the instrument its virtuoso quality, and above all wrote music that is not only of great technical difficulty but also of undoubted quality. The taste of the period, so interested in theatre music particularly from Italy, now valued novelties: a variety of timbres in a single instrument, wider tessituras, a greater volume of sound, a strengthening of virtuoso techniques, and finally a capacity to adapt to the world of the opera and fashionable songs. The guitar and the piano were the favourite instruments, and in order to attain such a prominent position the guitar had to undergo serious structural changes. It was prepared to be technically capable of producing what current taste required, and to appear under the same conditions as the piano in concert halls occupied between 1820 and 1840 by pianists such as

Beethoven, Clementi, Chopin, Liszt, Mendelssohn and Schumann.

Spain provided the two best guitarists of the period, Fernando Sor and Dionisio Aguado, opposite in tastes and technique, but united by their astounding virtuoso quality. One technical aspect that separated them, and of which we have not spoken hitherto, was the use of the fingertips and fingernails when playing the strings, which might seem a simple matter to the layman, but can define absolutely the technique of a player and the sound obtained from the instrument. In the section devoted to the vihuela, we saw that Fuenllana, for example, preferred direct pulsation with the flesh, without any other intrusion. Over the centuries there have been some great musicians who have played using their fingernails (Piccinini, Thomas Mace when he played in consort, and the guitarist Corbetta), but generally they have preferred to use the fingertips as producing a more natural sound. In 1830, Fernando Sor said that, “I have never heard a guitarist who plays in a bearable manner if it is with the nails, as he can give very few nuances to the quality of the sound... Nevertheless, Sr. Aguado’s way of playing possesses such excellent qualities that he may be pardoned the use of the nails; he himself would have done away with them if he had not attained such a degree of agility and if he were not already beyond the age at which one can fight against the shape the fingers have adopted by long custom. Once he confessed to me that, if he had to start again, he would play without using the nails”.

For his part, Aguado recognised the influence of Sor: “... I have always used them on all the fingers I use for playing; but after hearing my friend Sor, I decided not to use the thumbnail, and I am very happy to have done this”. In any case, Aguado warns that, if fingernails are used in playing, they “must not be of a hard quality: they should be cut to form an oval shape, and they should extend little beyond the surface of the fingertip, as if they are very long they impede agility”. José Miguel Moreno uses his fingertips on all the instruments played in this recording.

Fernando Sor was considered the best guitarist of his time. He was born in Barcelona in 1778, and studied at Montserrat, later entering the Barcelona Military Academy. In 1799 he went to live in Madrid, and from then until 1808 he occupied several posts in Barcelona and Andalusia: during this period he composed symphonies, string quartets, *seguidillas boleras* and several solo guitar pieces. During the invasion of 1808 he fought against the French, but in 1810, like many other Spanish intellectuals, he accepted an administrative post that was to lead to his exile in 1813, when the French withdrew. In 1815 he moved to London, where his fame as a composer was equalled by his recognition as a great virtuoso, obtaining a resounding success with his ballet *Cendrillon*. This same work was danced over one hundred times at the Paris Opera, and it was chosen for the grand inauguration of the Bolshoi Theatre in Moscow in 1823. Sor lived in Russia for three years, and in 1826 returned to Paris, where he published his *Méthode pour la guitare* in

1830, and continued to build up his fame as a composer and concert player. He died in Paris on 10 July 1839.

Two of Sor’s pieces here recorded (*Andante maestoso* and *Andante espressivo*) were most probably composed in Spain before 1813, although they were published in Paris in 1822. But his most famous work was composed in London. Mozart’s *Magic Flute* was first performed in Vienna in 1791, in German, and performances in Italian took place in 1794. The first major production of this opera in England took place in May 1819. It could be that these series of London productions inspired Sor to compose his *Variations on a theme of The Magic Flute*. This piece includes an introduction, exposition of the theme, five variations and a *coda*. Sor used the melody of *Das klinget so herrlich*, which is named *O cara armonia* on the title-page of the English edition. The tune served for many arrangements and sets of variations in the nineteenth century, among others by Drouet, Herz or Glinka, but Sor’s are an outstanding example of equilibrium, taste and virtuosity.

CD II: 1818-1918

What do one hundred years in the history of an instrument mean? Usually an enrichment, an evolution, the hallowing of performers and schools. In the case of the guitar, whose history shows us its uncomfortable position on the thin line of acceptance as an

instrument adequate for artistic purposes, one hundred years mean praise, forgetfulness, abandon, fanaticism and injustice. If these years are, in addition, situated practically throughout a century of disturbances, as was the case with the period illustrated by this recording, and, moreover, the instrument undergoes important organological changes, we shall soon become aware of the enormous differences between the eras of the two giants who dominate the extremes of this story: Fernando Sor and Francisco Tárrega.

It was around 1818, shortly after the uncomfortable stay in Paris which followed his forced departure from Spain, that Sor began in London his ascent on the stairway of fame with the publication of the *Six Divertimenti*, op. 2, to which belongs the *Andantino in D minor*, and in 1918, not yet having erased the memories of the intimate communings of Tárrega with his art, that one of his principal disciples, Miguel Llobet, published *La Filadora*, belonging to his cycle of *Canciones populares catalanas*. These two dates, as symbolic as they are accurate, encompass the apogee of the classical instrument, that is to say, the consolidation of the guitar of six single strings used by Sor, Giuliani and Aguado; they enclose too the search, propelled by romanticism, for new and more powerful sonorities which were achieved in the organological changes introduced by Antonio de Torres, a maker of the kind of instrument used by Arcas (the first performer to use this new guitar, called, highly significantly, *la leona*, the lioness), Tárrega and Llobet; finally, these dates mark the long period of romanticism,

which in Spain refused to die with the appearance of the alhambrist style, but which eventually gave way to the mechanical era, dominated by a new kind of performer, with the guitar already introduced in the common music lovers' circles, epitomized by the figure of Andrés Segovia.

Fernando Sor (1778-1839), who had been a child prodigy, and who had benefitted from very solid training at the monastery of Montserrat, belonged to that group of people who, endowed with exceptional talent, allied themselves with the side of rationalism and were able to construct a monumental system entirely self-taught. This pure rationalism which may be glimpsed constantly in the lines of his magnificent *Méthode pour la guitare* of 1830 is that which allows him to construct a new instrumental technique perfectly spun from musical and artistic principles. Since he never trusted experience without having reasoned and weighed the actions and consequences, he worked with a human skeleton in order to learn what were the relations between movements and articulations, he studied treatises of anatomy and his own body, trying to avoid, when he played the guitar, the discomforts, tensions, forced positions which implied a deviation from nature. In reading the wise recommendations which he dispenses to those wishing to learn the art of accompaniment on the guitar, and observing the meticulousness with which he made his reductions of great orchestral works, we may understand how in Sor a short piece such as the *Andantino*, op. 2, is a work of art. Fernando Sor represents, per-

haps as never been achieved since, the perfect symbiosis between the musical and the instrumental in so far as in the guitar he found the natural medium for developing his profound musical insights.

The life of Fernando Sor was quite turbulent. Politically he was involved with the liberal movement, and took part in the War of Independence in Spain, after which he was obliged to leave his country accused of sympathizing with the French. After a brief sojourn in Paris (1813-1815), whose musical life left him somewhat unsatisfied, he settled in London (1815-1822/3), where he was to enjoy a high reputation. With a ballerina to whom he was attached, he undertook a journey to Russia, where he stayed, with great success, until 1826/7, at which time he returned to Paris, remaining there until his death.

The *Marlborough Variations*, op. 28 were published in 1827, shortly after his return from Russia. The work lacks a dedication, and appeared at a somewhat bitter moment in Sor's life, after the end of his liaison with the ballerina Félicité Hullin, when, perhaps sunk in despair, he began fruitless manoeuvres to enable his return to Spain, and at a time when he felt himself to be attacked by his French colleagues who attributed to his music a German or Russian kind of seriousness incompatible with the spontaneous gaiety which the public demanded, and his ideas were the object of inept criticism. It was perhaps for this reason that certain differences in conception may be observed if one compares this work with the *Variations* op. 9, on a theme from Mozart's *Magic*

Flute. While here the treatment of the theme is exultant, overflowing with enthusiasm (they happen to date from 1821, the time when his relationship with Félicité Hullin began), in the *Marlborough Variations*, op. 28, melancholy permeates the piece in spite of the indication *Allegretto* above the theme, this being the only set of variations in Sor's output in which the coda, instead of being the usual demonstration of skill and brilliant instrumental technique, surprises one with a *lento* marking, with the theme played in harmonics, sunk in a darkness perhaps also then present in the composer's mind. In a way these variations (some of the best he wrote) correspond to the commanding scheme of which he himself speaks ironically in his method: "... (the author) will take a fashionable song: he will write for the theme a bass playable on the open strings...; the motive subdivided in notes half the value will be the first variation, in triplets the second. He will write a fragment of the same number of bars as the theme, which he will call 'minor'... this minor variation should be played somewhat slowly, in order to produce a contrast with the great major chords reserved for the 'prowess' of the following variation, which may be the last if so desired". Poisoned arrows against the lack of creativity, creativity which Sor displayed in an abundance that made him go against the rules, but in addition he does not wish Marlborough, returning from war, to find the path traced by the great batteries in the mayor key, and, far from exhibiting the laurels of the triumphant general, he plays again the opening

theme in volatile harmonics producing an atmosphere of great pessimism.

How different the worlds inhabited by Sor and by Tárrega, and how different their ways of working. What in Sor is reasoning and scientific method is in Tárrega impulsiveness and empirical method.

In spite of being a much-recorded composer, little is actually known of Francisco Tárrega (1852-1909). The fact that he did not complete his planned guitar method means that it is impossible to speculate upon his instrumental procedure, and his legion of followers, doubtless won over by the influence of his attractive personality, have mythified and enlarged him, wrapping his work in a legend difficult to penetrate. If Sor lived and influenced in the great world of art, Tárrega lived in the small world of the guitar, at a time when, moreover, this world has shrunk and the instrument, reviled, was fighting to show its artistic wings to gain the support of the bourgeoisie. Tárrega did not wish to, and could not, become a great concert performer on the guitar as Sarasate did on the violin. He was not a player with a burgeoning international career. His concerts abroad were few and far between, and if we observe the comments of his biographers, not congenial to him. Tárrega preferred to play intimately, to a group of disciples and admirers of the cult, whose atmosphere was of an exaggerated romanticism, impulsive, steeped in mysticism. The reasons for this voluntary renunciation may be sought in the fact that Tárrega was bored by the inevitable programmes at a time

when the audiences had only an incipient musical culture and obliged the performers to play selections of pieces which would necessarily include fantasies on fashionable songs, works of strong but vacuous instrumental virtuosity, and pieces of nationalistic character. On the other hand, we may be almost certain that in those private concerts, filled by a small audience of enthusiastic *cognoscenti*, Tárrega showed off that part of his output in which he cultivated a more intimate expression. The preludes, the mazurkas, the transcriptions of his favourite classics... and, from the testimony left by some of the participants in those sectarian renditions (Mestres, Manén, Pujol), we know that the performances were so perfect and the artistic conception so exalted that a collective ecstasy descended upon the gathering. It must be supposed that the selection made by José Miguel Moreno for the present recording is a reflection of one of those intimate performances.

There is no formal ambition in Tárrega's music. The fantasies on operatic themes (not subject to any structural rigour) and the variations on popular themes (actually independent fragments) are the most extended works from among an output based on much shorter pieces, in which, generally, a few minutes of deep expressivity are enough to satisfy happily the demands of creation. Aesthetically he would remain within the confines of the world of salon music where fashionable dances had built their kingdom. But even when the composer makes use of these dances, they are "tarregized", often stripped of their

dance character in favour of a genuinely inspired melodic element. This happens in the case of the mazurkas given women's names, *Adelita* and *Marieta* (this last in homage to one of his daughters), which, apart from not corresponding fully to the rhythmic physiognomy appropriate to this dance, carry the tempo marking *lento*, which accentuates an expressive rather than vigorous character. In the other two, *Sueño* and *Mazurka in G*, the punctilio of the crotchets brings us closer to the atmosphere of the salon, but the central sections carry the unmistakable stamp, impregnated with nostalgia, of Tárrega's music. Also within the genre of salon music and this time without any diminution of its proper attributes, is *Paquito*, a waltz dedicated to Tárrega's son, in which he succeeds in writing a vital and optimistic work, shaped with the characteristic inflexions and tempo *rubato* of the favourite dance of the bourgeoisie.

The mazurkas, like the prelude *Lágrima* and the *Pavana*, have an ABA structure, with simple changes of mode between the sections or else modulations to nearby keys.

Within the group of Tárrega's habitual followers there was an Englishman, Walter Leckie, an eccentric character and unpredictable of humour, fascinated by everything typically Spanish, and, of course, by the guitar, upon which he played pieces of a certain lack of polish. With this in mind, it is surprising that Leckie was the dedicatee of the *Andante sostenuto*, a prelude which is number 5 in the catalogue compiled by Emilio Pujol, and characterized by having a great

expressivity already evident from the first note. The piece, free in form and built over a gently dotted rhythm, is dreamy in character and one of the most inspired in Tárrega's output.

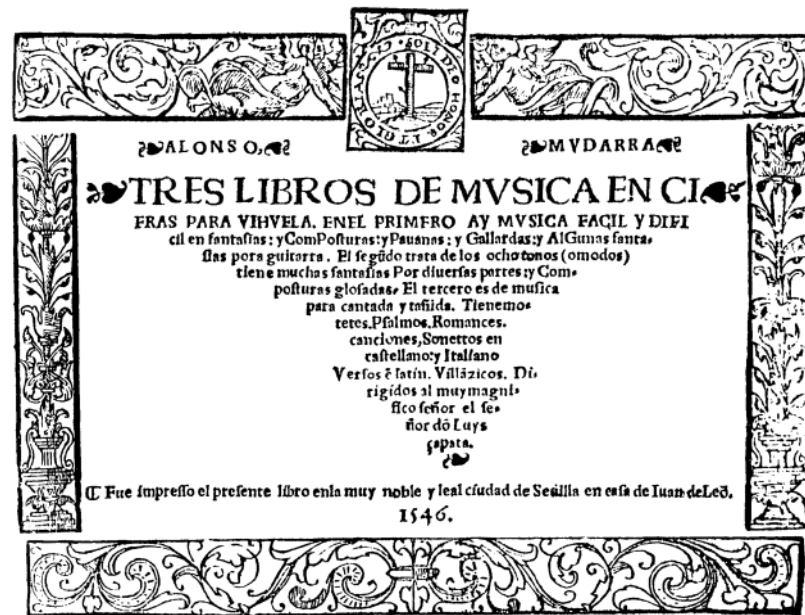
Like the majority of Tárrega's preludes, *Oremus* was composed on the guitar before it was written down on paper, the product of a moment of inspiration. The prelude reflects the emotion on hearing from the house of his friend, the canon Manuel Gil, the prayers of the faithful emanating from the adjoining chapel. The piece, extremely short, has a single repeated motive. It is the last piece Tárrega wrote, a few days before his death and still with the consequences of the hemiplegia from which the artist had suffered in 1906; he noted it down in Don Manuel Gil's music book, whence its title comes. Another celebrated prelude by Tárrega, *Endecha*, has only two phrases which form a repeated section. In spite of this formal ingenuity, the work, deeply emotional, manages to convey the mournfulness to which its title alludes.

In contrast to his teacher Tárrega, Miguel Llobet (1875-1938) showed a much more cosmopolitan spirit. Based in Paris, he was in contact with Debussy, Falla, Albéniz... which enable him to become closely familiar with impressionist and nationalist trends. Though he achieved a real instrumental refinement based on Tárrega's technique, his original output is very small. He was at his best when he applied this celebrated refinement to the harmonization of popular tunes, like Pablo Casals, who

liked to play *El canto de los pájaros* on his cello, and like Federico Mompou who used precisely this popular Catalan melody in the thirteenth section of his series *Canciones y Danzas* (curiously written for the guitar, following twelve for piano), Llobet plunges into the emotive Catalan folk tradition to arrive at that essence of his instrumental technique. In his collection of *Canciones populares catalanas* he uses merely one or two short phrases clearly structured as antecedent-consequent, and through their repetition at times in different registers sometimes and at others using harmonics, with small but transcendental modifications in the chords which stretch or add to the musical tension, gives us a treasure of great beauty, of which *El Testament d'Amelia*, *El Noi de la Mare*, *Canço del Lladre* and *La Filadora* are the greatest pearls. The harmonic treatment is so exquisite and subtle, the instrumental discoveries so important, that, if they were detached from the melody, they would be in themselves genuine compositions.

Legend has it that the guitar's story includes the great figure of Franz Schubert. Sometimes it is the lack of economic resources that places the humble instrument in his hands, at others the paternity of the transcriptions of his chamber music which hopes to discover in the illustrious composer a special interest in the instrument. What is certain is that in the Vienna of his time there were famous guitarists such as Giuliani, Matiegka, Molitor and Diabelli, who was indeed Schubert's publisher. Some of his songs were performed with guitar accompaniment, a custom

much in vogue during those years and which gave birth to an important repertory of songs. And so, there being no proof of the possible interest of the great composer in the instrument, the devotion of some guitarists to his music is quite comprehensible. The Hungarian Johann Kaspar Mertz (1806-1856) arranged for guitar six of his songs, including the famous *Ständchen* from the cycle *Schwanengesang*. Tárrega, for his part, showed interest in some of the *Moments musicaux* and the marvellous *Adieu* which closes this recording.



La Guitare Espagnole

CD I : 1536-1836

Parmi tous les instruments musicaux des temps passés, la *vihuela de mano* espagnole constitue sans aucun doute l'un des cas les plus insolites et fascinants. Nous ne savons pratiquement rien de sûr au sujet de l'apparition de la vihuela dans la Péninsule Ibérique et en Italie, où on en jouait couramment ; à peine plus connues sont les raisons pour lesquelles cet instrument devint l'un des plus populaires et plus joués en Espagne, remplaçant presque totalement le luth. Les causes de sa disparition progressive au profit de la guitare, au début de la période baroque, sont également mystérieuses. Quoiqu'il en soit, le répertoire créé pour cet instrument est d'une qualité extraordinaire. Quelques uns de ses principaux compositeurs et interprètes, Alonso Mudarra, Luys Milán ou Luys de Narváez, firent partie de l'élite musicale européenne. Selon Narváez, « ... l'une des meilleures excellences que la vihuela possède plus que tous les autres instruments, au delà du fait de sa perfection due à la similitude et l'affinité entre le son de la corde et le sens humain, celle-ci étant de chair ». En conséquence, la vihuela devint un instrument pour lequel fut écrite une musique intime et à la fois virtuose, expressive et

presque magique, pure représentation de l'Espagne du XVI^e siècle sous des aspects très variés : sa couleur, son mysticisme, ses traditions populaires. La vihuela est un instrument sur lequel on peut écouter mille et une « manières » musicales, de la *fantasía* la plus abstraite à une danse de cour, en passant par une mélodie avec accompagnement ou des transcriptions d'œuvres polyphoniques. Étant donné que la vihuela était un instrument si courant, si répandu non seulement en Espagne mais encore en Amérique et que ses compositeurs et interprètes, si nombreux, pourquoi donc son répertoire est-il aussi réduit, surtout si on le compare à celui du luth ? Pourquoi aucune vihuela ne parvint-elle jusqu'à nous (exception faite des deux curieux exemplaires conservés à Paris et Quito) ? Pour le moment il n'existe aucune réponse à ces questions qui font partie du mystère d'un instrument unique.

Bien que par sa forme la vihuela ressemble à une guitare, elle paraît partager de nombreuses caractéristiques musicales avec le luth ; pourquoi donc avoir préféré la vihuela dans notre pays ? Il est possible que, puisqu'il existait encore en Espagne, à Grenade, une enclave mauresque, de nombreuses personnes pensèrent affirmer leur patriotisme en employant un instrument à fond plat d'origine chrétienne, comme la vihuela, au lieu de l'instrument bombé avec un chevillier perpendiculaire au manche, comme le luth, qui évoquait l'instrument arabe du même nom. Cependant, certains éléments de la culture islamique persistèrent en Espagne pendant des siècles sans être répudiés, comme c'est apparemment le cas du luth.

D'autre part, les dernières recherches prouveraient que le luth était beaucoup plus utilisé en Espagne qu'on ne le supposait.

Pendant le dernier quart du XV^e siècle, les musiciens espagnols commencèrent à occuper des postes de plus en plus importants dans les chapelles musicales d'Isabel et de Fernando, jusqu'alors dominées par les Franco-flamands. Il est aussi possible que cette faveur accordée aux musiciens nationaux eût une certaine influence sur les Espagnols au moment de préférer la vihuela au luth.

D'autre part, à cette époque en Espagne, on jouait de la guitare à quatre chœurs autant que la vihuela. Fuenllana par exemple, nous parle de la vihuela à quatre chœurs appelée guitare ainsi que de son caractère domestique. Bermudo nous dit : « Si de la vihuela vous voulez faire une guitare, enlevez-lui la première et la sixième corde ; les quatre restantes sont celles de la guitare dans son nouvel accord. Et si de la guitare vous voulez faire une vihuela, ajoutez-lui une sixième et une première corde... il n'existe aucune autre différence entre les deux. » Vingt œuvres à peine, écrites pour la guitare de quatre chœurs, sont parvenues jusqu'à nous.

Pendant le règne de Charles V, la popularité de la vihuela atteint son apogée chez la noblesse. L'éducation musicale consciencieuse que reçut Charles V ainsi que son goût pour les arts ont sans doute influencé les grands seigneurs d'alors qui employèrent d'importants musiciens comme Luys Milán, à la cour des Ducs de Calabre, Alonso Mudarra, à celle des Ducs del

Infantado, et Luys de Narváez, auprès du secrétaire de Charles V, Francisco de los Cobos. Ces circonstances contribuèrent à donner un essor important à la musique, instrumentale en particulier et qui était un domaine où les Espagnols étaient en majorité tandis que les Franco-flamands, qui accompagnèrent le futur empereur en 1517 lors de sa première venue en Espagne, étaient chargés de la musique sacrée.

À la cour de Philippe II, la vihuela continuait de prévaloir sur les autres instruments de musique. Narváez par exemple, avait été maître de musique de la chapelle de Philippe, celui-ci étant encore Prince (vers 1540), et en 1566 le vihueliste aveugle Miguel de Fuenllana admiré dans toute l'Espagne fut nommé Musicien de chambre d'Elisabeth de Valois. De surcroît, d'autres circonstances témoignent de la popularité comme, par exemple, les licences pour les nouvelles éditions des livres de musique, qui continuèrent à rapporter des bénéfices à leurs auteurs.

La vihuela la plus utilisée au XVI^e siècle avait six cordes doubles en boyau, chaque paire étant accordée à l'unisson ; il existait aussi des vihuelas à cinq et à sept chœurs. Le manche comportait habituellement une dizaine de frettes mobiles, elles aussi en boyau que l'on plaçait de différentes manières pour que l'instrument soit à chaque fois bien accordé.

Les livres de musique pour la vihuela n'insistaient pas trop sur la technique de la main gauche, qui ne devait pas être très différente de celle du luth. Suivant Fuenllana et Henestrosa, il est possible d'obtenir une voix supplémentaire pour créer un contrepoint en

pressionnant une seule des cordes du chœur contre la touche avec un des doigts de la main gauche. Pour la main droite, certaines instructions sont assez détaillées surtout en ce qui concerne les *redobles* (passages rapides). Trois méthodes sont citées : le *dedillo*, mouvement rapide de l'index vers l'intérieur et vers l'extérieur (dédaigné par Fuenllana parceque la corde était pincée aussi bien par la pulpe que par l'ongle) ; le *dos dedos*, mouvement alternatif du pouce et de l'index, en usage chez les luthistes de toute l'Europe. La troisième méthode, qui utilisait l'index et le médius, était décrite comme étant la plus parfaite : « Comme je l'ai déjà dit, pincer sans ongle ni autre sorte d'invention est excellent car c'est seulement dans le doigt, étant une chose vivante, que réside l'esprit. » On trouve aussi dans les livres des instructions assez précises relatives au tempo. Milán, par exemple, certifiait que les œuvres ne seraient bien interprétées que si l'on suivait les instructions de l'auteur. Au début de chaque *fantasía*, il donne des conseils concrets : « *compás a espacio* » (lentement), « *ni muy apriessa ni muy a espacio sino con un compás bien mesurado* » (ni trop rapide, ni trop lent mais à un tempo bien en mesure), « *algo apriessa* » (un peu vite), « *compás batido... apresurado* » (en marquant le temps... en pressant), etc. Selon Milán, les *consonancias* (accords) devaient se jouer lentement, tandis que les *redobles* devaient être exécutés rapidement, mais en ménageant une pause sur la note la plus haute (*coronada*).

La musique était annotée dans ces livres au moyen de la tablature, système utilisé jusqu'à la fin du

xviii^e pour les instruments à cordes pincées et à clavier. Les diverses tablatures coïncidaient dans la représentation des cordes par des lignes horizontales et les touches par des numéros. Le rythme est indiqué par la valeur des notes écrite au dessus du graphique représentant les cordes.

La première édition imprimée d'une collection de musique pour la vihuela date de 1536. Il est fort probable que circulaient déjà en Espagne des manuscrits de plusieurs compositeurs, mais Luys Milán (Lluís Milà) fut le premier à publier son *Libro de música de vihuela intitulado El maestro* (Valence, 1536). Milán dont la personnalité était éclectique, proche de l'idéal de l'artiste de la Renaissance, n'était pas un musicien professionnel mais un noble attaché, des années durant, à la splendide cour des Ducs de Calabre. Sa musique jouait l'influence des techniques d'improvisation, et possède un style idiomatique qui démontre une grande connaissance de l'instrument et de ses possibilités.

Deux ans plus tard, Luys de Narváez publia *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538). Narváez, probablement au service de l'épouse de Charles v, Isabel de Portugal, était l'un des instrumentistes les plus importants de son temps. Dans sa *Miscelanea*, Zapata rapporte une anecdote très connue : « Pendant ma jeunesse il y avait un musicien à Valladolid, qui s'appelait Narváez et qui était si habile qu'il pouvait, sur les quatre voix écrites dans un livre de contrepoint, en improviser quatre autres, ce qui paraissait miraculeux à ceux qui n'y connaissaient rien en musique, et

encore plus miraculeux à ceux qui s'y connaissaient. » Sa collection est d'une grande qualité, comme nous pouvons l'apprécier dans quatre des pièces choisies pour ce disque compact. Les *Diferencias de Guárdame las vacas* constituent l'ensemble de variations le plus ancien que l'on connaisse. Ces variations sont composées à partir des harmonies de la basse en *ostinato* des danses comme la *romanesca* ou le *passamezzo antico*. *La Canción del Emperador*, ainsi nommée car elle était la pièce favorite de Charles v, est un arrangement saisissant de *Mille regretz*, œuvre de Josquin, et aussi peut-être, la plus belle démonstration de l'usage des *glosas* (variations ornementées) dans le répertoire de la vihuela. *Passeavase el rey moro* est une des deux ballades pour voix et vihuela de *Los seys libros del Delphin*. José Miguel Moreno en propose une version purement instrumentale, rajoutant d'autres *glosas* à celles que Narváez écrivit pour la vihuela.

Alonso Mudarra publia une œuvre importante, les *Tres libros de música en cifra para vihuela*, à Séville (1546). Nous ne savons pas trop de choses sur sa formation musicale. Il était au service des Ducs del Infantado et fit sans doute partie de la suite de l'Empereur Charles v au cours de son voyage en Italie en 1529. Avec l'aide de son frère, Alonso obtint un poste de chanoine à la Cathédrale de Séville en 1546 où il s'occupait de la plupart des questions musicales de cette si importante institution : les préparatifs pour les festivités du Corpus Christi, l'embauche des ménestrels, l'achat et l'installation d'un nouvel orgue. À sa mort, ses biens furent vendus aux enchères, et

l'argent obtenu, distribué aux pauvres de la ville suivant ses dernières volontés. Mudarra possède un style éminemment personnel, qu'il s'agisse de la mélodie ou du traitement des divers modes de variations. Son œuvre la plus connue est, sans aucun doute, la *Fantasia que contrabaze la harpa en la manera de Ludovico* (Fantaisie qui imite la harpe à la manière de Ludovico) ; son originalité est telle que cette œuvre reste sans égale dans tout le siècle. À la fin de cette pièce qui imite la manière de jouer du harpiste Ludovico, Mudarra écrivit des « fausses notes » qui « jouées correctement, paraîtront assez justes » ; il s'agit d'un des plus surprenants exemples de chromatisme de l'histoire de la musique.

La plus grande partie de la musique écrite pour la vihuela et qui soit parvenue jusqu'à nous, est contenue dans les sept livres publiés par Milán, Narváez, Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Pisador et Daza, ainsi que dans quelques manuscrits, comme celui de Simancas ou le *Ramillete de Flores*, probablement compilé vers 1593. On y trouve des œuvres de vihuelistes dont nous ne connaissons les noms que par cette source ; il n'existe par exemple, aucune information biographique sur le compositeur López, inclus dans notre disque, pas même son prénom.



Vers 1580, la guitare à cinq chœurs – un nouveau son, une nouvelle technique – commençait à gagner du terrain sur la vihuela ; au tournant du siècle, le carac-

tère de plus en plus populaire et léger de la musique espagnole, directement inspiré de la danse, ainsi que la pratique habituellement admise du *rasgueado* et l'apparition d'une nouvelle esthétique musicale finirent par enterrer la vihuela. De temps à autre, elle semblait ressusciter, prolongeant son agonie jusqu'au XVIII^e siècle qui marque la fin de son court et glorieux règne de quarante ans.

Malgré les témoignages de Lope de Vega, Doizi de Velasco et Gaspar Sanz qui attribuèrent l'invention du cinquième chœur additionnel à Vicente Espinel (né en 1550), il est évident que les guitares à cinq chœurs étaient jouées depuis plusieurs années : dans son *Orphénica Lyra* (1554), Fuenllana réunit plusieurs œuvres pour la vihuela à cinq chœurs, accordée de la même façon que la guitare, et dans la *Declaración de Instrumentos* (1555) de Bermudo, il y a de fréquentes références à la guitare de cinq chœurs, bien que l'accord et la tessiture ne correspondent exactement à ceux qui étaient utilisés à la fin du siècle. Quoiqu'il en soit, l'instrument que nous désignons aujourd'hui comme la guitare baroque, était connu à l'époque de son apogée, sous le nom de guitare espagnole, bien que l'on en jouait aussi en France et surtout en Italie, pays où se produisirent les premiers progrès techniques importants, et qui influença sensiblement les compositeurs espagnols, dans leurs musiques aussi bien que dans leurs traités. La guitare espagnole était alors un instrument à cinq chœurs dont le premier document musical consiste en un manuscrit italien dû à un Espagnol, Francisco Palumbi (1595 environ).

Le premier auteur de traités concernant l'instrument fut le médecin catalan Joan Carles Amat ; dans sa *Guitarra española* (1596, bien que la première des rééditions conservées date de 1626), il écrit au sujet de « la façon d'accorder el de jouer *rasgueado* cette guitare à cinq chœurs, appelée Espagnole pour avoir été plus acceptée dans ce pays que dans d'autres... ». Bien que représentant une innovation technique, cette guitare naquit comme un instrument humble, destinée surtout aux musiciens amateurs de peu de prétention et dont le désir était de pouvoir en jouer rapidement, ainsi que l'auteur le laisse entrevoir : « Il y a des gens qui, sans aucune notion de solfège, savent accorder, jouer et chanter rien que grâce à leur habileté, et bien mieux que ceux qui ont passé tout leur temps à étudier dans des chapelles. » Luis de Briceño remarque, dès 1626, que la guitare est un instrument commode, facile à jouer, économique, plus résistant à l'intempérie que le luth délicat, facile à accorder (« ... si elle se désaccorde promptement, encore plus promptement elle se raccorde... »), et « toute indiquée pour chanter, en jouer, sauter, courir, danser et de marquer le rythme avec les pieds ».

D'une manière évidente, la guitare ne pouvait suivre ce chemin beaucoup plus longtemps, et peu à peu, des compositeurs espagnols et étrangers commencèrent à introduire des techniques plus exigeantes. Vers 1630, le luthiste italien Giovanni Paolo Foscari, qui jouait aussi du théorbe et de la guitare, introduit le style pincé, mélangé avec le *rasgueado*. Son invention fut développée par d'autres compositeurs, il y eût ainsi

trois courants dans la musique pour guitare : le *rasgueado*, dont les livres, anachroniques, étaient de moins en moins intéressants ; le *punteado* ou style pincé, exquis et minoritaire (Carlo Calvi et Francisco Guerau) ; une fusion des deux styles. Dans tous les cas, à partir de 1640, la guitare est déjà considérée comme un instrument érudit, « aussi parfait que les meilleurs instruments, sur lequel on peut jouer quatre voix, et même des fugues » (Doizi de Velasco, 1640). La technique habituelle utilise un mélange de styles, *rasgueado* et pincé, et la guitare peut être un instrument soliste, elle peut accompagner la voix, jouer en duo, accompagner la danse avec ses accords en *rasgueado* ou faire de la musique de chambre. En 1674, Gaspar Sanz conclut : « ... elle n'est ni parfaite, ni imparfaite, mais comment tu la fais, car l'erreur et la perfection se trouvent dans celui qui la touche et non en elle... ».

Jusqu'au XIX^e siècle, l'accord de la guitare dépendait fondamentalement de chaque théoricien et compositeur, qui en étudiait les diverses possibilités suivant la musique à jouer. L'accord le plus habituel (communément appelé récurrent) se caractérise par le fait de ne pas avoir les cordes les plus aiguës et les plus graves sur les bords de la touche, mais en sa partie centrale. La *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* de Luis de Briceño (publiée pour la première fois en France et par Pierre Ballard) propose un accord récurrent sans une seule corde grave. Bien que cet accord paraisse étrange à première vue, il fut utilisé par certains des plus importants guitaristes, comme Gaspar Sanz qui le recommandait pour « pin-

cer avec soin et douceur et utiliser les *campanelas*, selon la manière moderne de composer aujourd'hui ». Ces *campanelas* ou clochettes produisent un effet délicat, chaque note de la mélodie étant émise sur une corde différente ; la résonance se maintient ainsi plus longtemps, mélangeant chaque note avec la suivante à la façon des harpes et des cloches.

Sanz recommande l'accord récurrent établi par Briceño (sans aigus) indiquant que la plus grande partie des guitaristes italiens l'utilisait déjà. La guitare de Sanz est un instrument léger, délicat, d'une tessiture de contralto. Mais Sanz propose d'autres accords possibles : avec deux bourdons pour les quatrième et cinquième chœurs (c'est à dire que les deux cordes doubles sont accordées dans un registre grave), pour « produire une musique bruyante ou accompagner de la basse des accords ou des mélodies » ; ou avec un seul bourdon (une des cordes doubles des deux chœurs précédents serait accordée à l'octave aiguë, l'autre à l'octave grave), système très répandu en Espagne. Il est très important de souligner que ce fut précisément l'utilisation de l'accord récurrent qui permit à la guitare de développer un style indépendant de celui du luth, tout en se maintenant pratiquement inchangée durant plus de 250 années ; le luth, pendant ce temps n'arrêtait pas d'augmenter son registre grave par l'apport de nouveaux chœurs.

Il n'existe pas beaucoup d'indications au sujet de la technique de la guitare baroque : en ce qui concerne le mécanisme de la main gauche, nous pouvons supposer qu'il était pratiquement semblable à celui qui

est utilisé aujourd'hui. Il est donc inutile de s'étendre plus longuement à ce propos. Quant à la technique de la main droite, Sanz nous indique que « ... les accords se joueront sans griffer les cordes, comme beaucoup le font, mais avec la suffisante délicatesse pour que l'on perçoive le son de cet accord et non le mouvement de la main... » et que « les doigts de la main droite doivent se distribuer suivant les cordes en alternant les mouvements, et qu'un même doigt ne doit pas jouer deux fois de suite ». Pour les gammes, Guerau signale que « le passage que tu jouerais avec l'index et le majeur doit être exécuté en alternant les doigts ; si la corde est touchée plusieurs fois successivement par un seul doigt, ce passage ne sera ni léger, ni propre ». Selon Guerau, quand on utilise le pouce, il ne faudra pas recourir à la *figueta* (alternance du pouce et de l'index, fréquente pendant la Renaissance) mais n'utiliser que le pouce.

La notation musicale est un élément essentiel pour comprendre le monde particulier de la guitare baroque. On utilisait non seulement la tablature (indispensable, par exemple pour les traits en *campanelas*, ainsi que le signalait Sanz), mais aussi un système supplémentaire qui se développa pour la musique *rasgueada*, appelé alphabet, et dont chaque lettre correspondait à un accord. Ce système fut modifié, élargi et amélioré avec le temps, permettant aussi l'incorporation de la musique *rasgueada*, et se dirigeant, en fin de compte, vers la tablature mixte dans laquelle les lettres représentent les accords en *rasgueado*, et les numéros sur les lignes horizontales, les notes pincées.

Gaspar Sanz est l'un des rares guitaristes dont nous avons quelques données biographiques : il est né à Calanda (Saragosse) en 1640, au sein d'une famille de haut lignage. Il abandonna assez tôt ses études de théologie à Salamanque pour se consacrer entièrement à la musique, ce qui le décida à partir pour l'Italie. À Naples, il parvint à être nommé organiste de la Chapelle Royale. Il commença ses études de guitare à Rome où son maître, Lelio Colista, était un compositeur qui jouissait d'une grande renommée à son époque et de qui s'inspirèrent Purcell et Corelli. Pendant son séjour à Rome, Sanz eut également l'occasion de connaître quelques grands guitaristes comme Foscarini, Granata, et surtout Corbetta qu'il considérait comme étant « le meilleur d'entre eux ». Après son retour en Espagne, il publia son *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Saragosse, 1674), qui encore aujourd'hui demeure la source essentielle de la musique de cette époque. Ce livre comporte des œuvres d'inspiration espagnole, mais quelques unes sont à la manière française (passacailles, préludes, pavares...). Dans cet enregistrement, suivant les indications de Sanz, José Miguel Moreno choisit un accord sans bourdons, c'est à dire uniquement formé de cordes aiguës. Il retrouve ainsi la sonorité que Sanz voulait obtenir.

De famille majorquine, Francisco Guerau entra au Collège des Petits Chanteurs de la Chapelle Royale en 1659, ce qui indique qu'il naquit dix ans auparavant. En 1669 il chanta en tant que contralto dans cette même chapelle, et en 1693 il obtint un

poste de musicien de chambre auprès de Charles II, et l'année même de la publication de son *Poema harmónico* (Madrid, 1694), il fut désigné Maître de Musique du Collège. Il occupa ce poste jusqu'en 1701, année où il fut remplacé par son successeur, Sebastián Durón. Comme nous l'avons déjà signalé, le livre de Guerau ne contient que des pièces du style *punteado*, précédées par une introduction qui explique les principes de la notation en tablature, donne des indications au sujet de plusieurs points techniques, de l'exécution des ornements... Les vingt sept compositions de Guerau, toutes dans le genre de la variation, se divisent en deux parties : dix œuvres inspirées des danses espagnoles (*jácara*, *canarios*, *españolitos*, *folías*, *marionas*, etc...) et dix sept passacailles qui furent louées par Santiago de Murcia dans son *Resumen de acompañar*. La musique de Guerau est d'une grande qualité et d'une immense difficulté technique, comme il appartient à un répertoire éminemment érudit d'un instrument qui avait déjà accompli des progrès techniques considérables. En écoutant les *marionas* et les *canarios* inclus dans ce disque nous nous rendons compte de la vanité démodée des sévères propos de Sebastian de Covarrubias (1611) : « La guitare n'est plus maintenant qu'une cloche, si facile à jouer, surtout en *rasgueado*, qu'il n'y a garçon d'écurie qui ne soit guitariste. »

Santiago de Murcia est né vers 1685 et mort après 1732. Fils de Gabriel de Murcia (guitariste et vihueliste de la reine Juliana) et de Juana de León (fille du vihueliste Francisco de León), il entra

comme petit chanteur au Collège de la Chapelle Royale où il étudia avec son père, avec Guerau et avec le joueur de viole de gambe Literes, musicien d'énorme prestige à l'époque. Vers 1705 il fut désigné Maître de guitare de la reine Marie-Louise de Savoie. Santiago de Murcia collabora souvent avec le théâtre, où la musique était toujours très importante. Il s'assura en plus de nouveaux patrons, comme le gentilhomme italien Francesco Adriani à qui il dédia son *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Anvers 1717). Quand Philippe V se remaria, après la mort de la reine Marie-Louise, Santiago de Murcia, ainsi que d'autres membres de la cour proches du goût français, tomba probablement en disgrâce. Il effectua plusieurs voyages en France et en Belgique (où il fit la connaissance des guitaristes Campion, de Visée et LeCocq), et il aurait peut-être même vécu au Mexique (le seul pays où on peut trouver toute la musique connue du compositeur). En 1732 il publia son second livre *Passacalles y obras de guitarra* et il élabora le matériel du manuscrit que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *Códice Saldívar n° 4*, propriété depuis 1943 du musicologue mexicain Gabriel Saldívar. Les *Cumbés* interprétées dans ce disque proviennent du manuscrit mexicain. Leur musique a un arôme créole très particulier dû au mélange des éléments mexicains et espagnols. Curieusement, au début de la pièce, Santiago de Murcia indique le mot *golpe* (coup), un effet très répandu dans la musique populaire hispano-américaine, et qui apparaît ici, écrit sûrement pour la première fois. La *Gigue*

extraite du livre de *Passacalles y obras de guitarra* est basée sur un thème, modifié, de Corelli.



A partir de la moitié du XVIII^e siècle, les nouveaux styles musicaux imposeront un changement radical à la guitare. L'accord devait obligatoirement se normaliser et se définir pour répondre aux caractéristiques de l'époque. Les bourdons s'utiliseront de plus en plus fréquemment dans le quatrième et le cinquième chœur, et un peu plus tard, un sixième chœur sera ajouté. La notation devait également se modifier, passant de la tablature à la portée actuelle.

La période de transition en Espagne fut longue et assez trouble, du moins en ce qui concerne la musique proprement dite, et sans que nous puissions parler de compositeurs de grand impact. Entre le second livre de Santiago de Murcia et le début du siècle, plusieurs livres pour la guitare furent publiés : ceux de Minguet et Yrol en 1752, Sotos en 1764, Moretti en 1792, Abreu, Fernandière et Rubio en 1799. Quelques années auparavant, en 1780, Antonio Ballestero publia la première musique imprimée pour la guitare de six chœurs. Dès 1790 en France, la *Nouvelle Méthode* de Lemoine comprend des œuvres pour la guitare à six cordes simples, instrument qui devait être déjà suffisamment répandu au point que sa présence soit signalée en Italie et en Espagne. Dans tous les cas, la guitare à six chœurs s'utilisa en Espagne presque jusqu'en 1835 ; les avantages de la

guitare à cordes simples devenaient de plus en plus évidents et les meilleurs luthiers optèrent pour le nouveau système.

La guitare put vivre à nouveau un moment extraordinaire à partir de 1800, grâce à des musiciens comme Fernando Sor, Dionisio Aguado ou Mauro Giuliani, qui rendent à l'instrument son caractère virtuose et surtout, qui écrivent une musique qui, au delà de la grande difficulté technique, atteint le niveau d'une indubitable qualité. Le goût de l'époque, si dépendant de la musique théâtrale, surtout l'italienne, appréciait alors de nouveaux éléments : la recherche de la variété du timbre en un même instrument, l'élargissement des tessitures, un plus grand volume sonore, le potentiel des techniques virtuoses et, enfin, le pouvoir d'adaptation au monde de l'opéra et des chansons à la mode. Tout comme le piano, la guitare sera l'instrument favori, et pour obtenir cette si brillante situation, elle dut se soumettre à de sérieux changements structurels. Elle se prépare, en fin de compte, à produire techniquement ce que le goût de l'époque exigeait, pour pouvoir être présente, dans les mêmes conditions que le piano, dans les salles de concert que fréquentaient, entre 1820 et 1840, des pianistes tels que Beethoven, Clementi, Chopin, Liszt, Mendelssohn ou Schumann...

L'Espagne donna les deux meilleurs guitaristes du siècle, Fernando Sor et Dionisio Aguado, opposés par leurs goûts et leur technique, mais unis par leur étonnante virtuosité. Un aspect technique, dont nous avons à peine parlé, les séparait : l'utilisation de la

pulpe des doigts ou des ongles pour pincer les cordes. Cela peut paraître une niaiserie aux yeux des profanes, mais il s'agit d'un choix qui peut définir absolument la technique d'un interprète et la sonorité qu'il obtiendra de son instrument. Dans le paragraphe consacré à la vihuela, nous constatons que Fuenllana, par exemple, préférait une pulsation produite avec la pulpe du doigt, sans l'intervention de l'ongle. Tout au long de l'histoire, il y eut de grands interprètes qui jouèrent avec les ongles (Piccinini, Thomas Mace quand il jouait en *consort*, Corbetta), mais la majorité des guitaristes a toujours préféré toucher les cordes avec la pulpe pour émettre un son plus naturel. En 1830, Fernando Sor déclarait n'avoir « ... jamais entendu un seul guitariste jouer avec les ongles de façon supportable, car il est impossible, ainsi, de nuancer richement la qualité du son... Malgré tout, le jeu de Mr. Aguado possède de si excellentes qualités, que l'on peut lui pardonner l'emploi des ongles ; il les aurait coupés, de lui même, s'il n'était déjà parvenu à un tel degré d'agilité et s'il n'avait pas dépassé l'âge auquel l'on peut encore lutter contre la forme que les doigts ont adoptée après une si longue habitude. Il m'avoua que s'il devait recommencer, il jouerait sans les ongles. » Pour sa part, Aguado reconnaît avoir subi l'influence de Sor : « ... je les avais toujours utilisés sur tous les doigts dont je me servais pour toucher les cordes ; mais après avoir écouté mon ami Sor, j'ai décidé de ne plus utiliser l'ongle du pouce et j'en suis ravi ». Aguado ajoute qu'en cas de jouer avec les ongles « ... ils ne devraient pas être d'une qualité très dure ; il

faudrait les couper en leur donnant une forme ovale et les laisser à peine dépasser de l'extrémité des doigts, car une trop grande longueur serait un frein à l'agilité ». Dans cet enregistrement, José Miguel Moreno joue sans ongles tous les instruments.

Fernando Sor était considéré comme le meilleur guitariste de son temps. Né à Barcelone en 1778, il étudia à Montserrat puis entra à l'Académie Militaire de Barcelone. En 1799 il partit vivre à Madrid, puis il occupa, jusqu'à 1808, divers postes à Barcelone et en Andalousie, tout en composant des symphonies, quatuors à cordes, *seguidillas boleras* et plusieurs pièces pour la guitare soliste. Pendant l'invasion de 1808, il lutta contre les Français ; mais deux ans plus tard il accepta, comme beaucoup d'autres intellectuels espagnols, un poste administratif qui sera la cause de son exil, en 1813, lors de la retraite des Français. En 1815, il s'installa à Londres où la renommée du compositeur alla de pair avec celle du virtuose. Il obtint un succès retentissant pour son ballet *Cendrillon*, qui fut représenté plus de cent fois à l'Opéra de Paris et fut choisi pour l'inauguration du Théâtre Bolshoi de Moscou en 1823. Sor vécut en Russie pendant trois ans et revint à Paris en 1826 ; il y publia sa *Méthode pour la guitare* en 1830. Sa renommée comme compositeur et concertiste continuait à croître. Il mourut dans cette ville le 10 juillet 1839.

Deux des pièces de Sor enregistrées ici, *Andante maestoso* et *Andante espressivo*, furent sans doute composées en Espagne avant 1813, bien que publiées en 1822 à Paris. L'œuvre la plus célèbre de notre compo-

teur vit le jour à Londres. L'opéra de Mozart, *La Flûte enchantée*, fut représenté pour la première fois à Vienne en 1791, et évidemment en allemand ; et en 1794, déjà en italien. La première représentation londonienne date du mois de mai 1819. C'est sans doute au cours de cette série de représentations que Sor fut inspiré pour composer ses *Variations on a theme of The Magic Flute* ; ce titre figura pour la première fois dans l'édition de 1821. Cette œuvre, composée d'une introduction, d'un thème et ses cinq variations, et d'une coda, est un des exemples les plus représentatifs de l'art de la variation de tout le Romantisme. Sor utilisa la mélodie du thème *Das klinget so herrlich* qui paraît, sur la couverture de l'édition de Londres, en italien avec le titre de *O cara armonia*. D'autres musiciens composèrent des variations sur ce même thème : Drouet, Herz, Glinka... mais celles de Sor sont un prodige d'équilibre, de goût et de démonstration technique.

CD II : 1818-1918

Que représentent cent ans dans l'histoire d'un instrument ? Normalement, un enrichissement, une évolution, la consécration d'interprètes et d'écoles. En ce qui concerne la guitare, dont l'histoire nous dévoile une situation instable, à la frontière de l'acceptation comme instrument qualifié pour l'art, cent ans supposent autant de louanges, oublis, abandons, fanatismes et injustices. Si ces cent ans, sont pour la plu-

part ceux d'un siècle troublé, ce qui est le cas de l'époque qu'illustre cet enregistrement et si nous tenons compte des importants changements de facture qui se produisent dans l'instrument, il nous est facile de discerner les énormes différences qui existent entre les époques de ces deux géants qui dominent le début et la fin de ce périple : Fernando Sor et Francisco Tárrega.

C'est vers 1818, peu après son désagréable séjour parisien dû à sa sortie forcée d'Espagne, que Sor commence à Londres son ascension vers la gloire avec la publication des *Six Divertimenti op. 2*, auxquels appartient l'*Andantino en ré mineur* et c'est en 1918, alors que le souvenir des communions intimes de Tárrega avec le monde de l'art persiste, que l'un de ses principaux disciples, Miguel Llobet, publie *La Filadora*, qui appartient à son cycle de *Canciones populares catalanas*. Ces deux dates, aussi symboliques que réelles, jouissent de la plénitude de l'instrument classique, c'est à dire de la consolidation de la guitare à six cordes simples utilisée par Sor, Giuliani et Aguado ; renfermant également la quête, de nouvelles et plus puissantes sonorités, promue par le romantisme et qui se concrétise par les changements de facture introduits par Antonio de Torres, créateur du genre d'instrument utilisé par Arcas (le premier interprète à utiliser cette nouvelle guitare, significativement baptisée *La Lionne*), Tárrega et Llobet. Ces dates marquent, en définitive, la longue période romantique qui persiste en Espagne avec l'apparition de la mode alhambiste et qui finit par céder à l'ère mécaniste, dominée par un nouveau genre

d'interprètes, avec une guitare introduite dans les cercles philharmoniques et qui se concrétise dans la personne de Andrés Segovia.

Fernando Sor (1778-1839) fut un enfant prodige, et reçut une extraordinaire formation en tant qu'élève du Monastère de Montserrat. Il appartient à ce genre d'êtres qui doués d'un talent exceptionnel adhéraient aux desseins du rationalisme et étaient capables d'ériger un système monumental sur une base autodidacte. Ce rationalisme pur, que l'on perçoit constamment dans les pages de sa magnifique *Méthode pour la guitare* de 1830, est l'élément qui lui permet de construire une nouvelle technique instrumentale parfaitement liée aux principes musicaux et artistiques. Comme il ne se fiait pas de l'expérience sans avoir au préalable raisonné et soupesé les actes et leurs conséquences, il travailla sur un squelette humain pour connaître les relations entre les mouvements et les articulations, il étudia divers traités d'anatomie ainsi que son propre corps d'un regard attentif afin d'éviter, en jouant de la guitare, les gênes, tensions et positions forcées qui dévoileraient une déviation du mouvement naturel. En lisant les sages conseils qu'il offre à celui qui cherche à s'instruire dans l'art de l'accompagnement à la guitare et en observant la méticulosité avec laquelle il réalise les réductions des grandes œuvres orchestrales, nous comprenons qu'une pièce de dimension réduite, telle que l'*Andantino op. 2*, soit dans le cas de Sor une véritable œuvre d'art. Fernando Sor représente d'une manière probablement unique dans l'histoire pour la parfaite symbiose entre le musical et

l'instrumental ; le compositeur trouvant dans la guitare le moyen naturel de développer ses immenses connaissances musicales.

La vie de Fernando Sor fut relativement turbulente. Défenseur de la cause libérale, il participa en Espagne à la Guerre d'Indépendance et dut abandonner le pays, accusé d'avoir pris parti pour la France. Après un bref séjour à Paris (1813-1815), mécontent de l'ambiance musicale, il s'installa à Londres (1815-1822/3), où il jouit d'une excellente réputation. Sentimentalement uni à une danseuse, il entreprit un voyage en Russie où il demeura jusqu'en 1826/7 avec grand succès. C'est à cette époque qu'il rentra à Paris où il vivra jusqu'à sa mort.

Les *Variations op. 28*, *Malbrough s'en va-t-en guerre* furent publiées en 1827, peu après son retour de Russie. L'œuvre ne présente aucune dédicace et coïncide avec une période d'amertume dans la vie de Sor, une fois finie sa relation avec Félicité Hullin et, probablement plongé dans le désenchantement, il commence les infructueuses gestions qui lui permettraient de retourner en Espagne. C'est aussi le moment où il se sent attaqué par ses collègues français qui attribuent à sa musique une gravité du genre allemand ou russe incompatible avec le ton désinvolte et gai que réclame le public, et ses idées sont victimes d'absurdes censures. C'est sans doute pour ces raisons que l'on peut observer certaines différences de concept si l'on compare cette œuvre et les *Variations op. 9*, sur un thème de *La Flûte Enchantée* de Mozart. Si dans ces dernières, le traitement du thème

est exultant, débordant d'enthousiasme (datant curieusement de 1821, période à laquelle commence sa relation avec Félicité Hullin), les *Variations op. 28* sont baignées de mélancolie malgré l'*Allegretto* indiqué pour le thème. C'est aussi sa seule œuvre ayant pour base un thème et variations où la coda, au lieu d'être l'habituelle démonstration d'habileté et de brillante technique instrumentale, nous surprend par son indication *lento* : le thème y est présenté en harmoniques, plongeant dans une noirceur qui envahit peut-être aussi la pensée du compositeur. Ces variations (parmi les meilleures de sa production) ne s'adaptent en aucun cas au schéma dominant que lui-même traite avec ironie dans sa méthode : « ... Il prendra (l'auteur) un air connu en vogue ; il l'établira pour thème avec une basse faite par les cordes à vide... ; le motif subdivisé en notes de moitié de valeur sera la première variation, en triolets la seconde. Il fera un morceau du même nombre de mesures que le thème, qu'il appellera "mineur"... ce mineur doit être joué un peu lentement, pour faire sentir le contraste produit par les grandes batteries en majeur réservées pour le coup d'éclat de la variation suivante, qui peut être la dernière si l'on veut ». Piques blessantes lancées contre le manque de créativité de la plupart de ses collègues. Par contre, c'est la créativité dont Sor déborde qui lui fait contrevenir à cette règle ; de plus, il ne veut pas que Malbrough revienne de la guerre en trouvant son chemin bercé par les grandes batteries en ton majeur et, au lieu de montrer les lauriers du général victorieux, il présente le thème initial en har-

moniques volatiles qui reflètent une ambiance d'énorme pessimisme.

Quelle différence entre ces deux mondes vécus par Sor et Tárrega, quelle différence entre leurs manières d'agir ! Ce qui pour Sor est raisonnement et méthode scientifique, est pour Tárrega passion et méthode empirique.

Malgré le fait que Francisco Tárrega (1852-1909) soit un auteur mille fois enregistré, que connaissons-nous réellement de lui ? Le projet inachevé de sa méthode pour guitare ne nous permet pas d'analyser aujourd'hui son procédé instrumental, de plus, ses nombreux adeptes, sans doute sous l'influence de sa fascinante personnalité, ont mythifié et élevé sa personne, l'entourant d'une légende qu'il est difficile de juger à sa juste mesure. Si Sor vécut et influença le grand monde de l'art, Tárrega vécut dans le petit monde de la guitare, à une époque où celui-ci était miniaturisé et où l'instrument, injurié, luttait pour déployer les ailes du vol artistique sous la protection de la bourgeoisie. Tárrega ne voulut ou ne put être le grand concertiste de guitare comme le fut Sarasate pour le violon. Il ne fut pas l'interprète d'une fulgurante carrière internationale. Ses concerts à l'étranger, peu nombreux et espacés, furent, suivant commentaires de ses biographes, gênants pour notre artiste ; Tárrega préférait les auditions intimes, réservées à un groupe de disciples et d'admirateurs de culte, où l'on vivait une ambiance d'un romantisme à outrance, passionné, frôlant le mysticisme. Nous voulons bien croire que les raisons de cette réclusion

volontaire se doive au fait que Tárrega détestait les programmes imposés aux interprètes par une époque où le public ne possédait qu'une culture musicale naissante : une sélection de pièces devant obligatoirement inclure des fantaisies sur les airs en vogue, des œuvres de virtuosité instrumentale aussi brillante que vaine, ainsi que des pièces de caractère national. Nous pouvons par contre assurer, que dans les concerts privés, entouré d'un petit auditoire connaisseur et enthousiaste de son art, Tárrega déployait cette partie de son œuvre qui contenait l'expression la plus intime : les préludes, les mazurcas, les transcriptions de ses auteurs classiques favoris... et si l'on en croit le témoignage écrit que certains membres de ces auditions sectaires nous ont laissé (Mestre, Manén, Pujol), ses interprétations étaient si parfaites et le concept artistique si élevé, qu'il était fréquent de sentir l'assistance plongée dans une extase collective. Il ne nous reste plus qu'à supposer que la sélection de José Miguel Moreno pour cet enregistrement soit le reflet de l'une de ces auditions intimes.

Il n'y a aucune trace d'ambition formelle dans la musique de Tárrega. Les fantaisies sur des thèmes d'opéra (qui ne sont assujetties à aucune rigueur structurelle) et les variations sur des thèmes populaires (qui sont en réalité de courts fragments indépendants) constituent les pièces de plus grande ampleur d'une production constituée essentiellement de pièces beaucoup plus brèves, pour lesquelles, généralement, quelques minutes de profonde expression suffisent à satisfaire agréablement leurs exi-

gences de création. L'esthétique s'intégrerait dans le monde de la musique de salon, où les danses en vogue ont érigé leur règne. Mais même quand notre artiste utilise ces danses, celles-ci sont « tarreguises », souvent dépourvues de leur caractère dansable en faveur d'un facteur mélodieux d'une grande inspiration. Ceci est le cas des mazurcas qui portent des noms de femmes, *Adelita* et *Marieta* (en hommage à l'une de ses filles). Ces mazurcas ne correspondent pas pleinement à la physionomie rythmique attendue et elles reçoivent de plus l'indication de *lento*, ce qui accentue une nature plus expressive que vigoureuse. Dans le cas des deux autres, *Sueño* et *Mazurca en sol*, les croches pointées nous rapprochent d'avantage de l'ambiance de salon, tandis que leurs sections centrales nous rendent le caractère unique empreint de nostalgie de la musique de Tárrega. Toujours dans la musique de salon, mais cette fois-ci sans méjuger de son caractère essentiel, notre auteur compose *Paquito*, valse dédiée à son fils, œuvre vitale et optimiste, moulée sur les inflexions caractéristiques et le *tempo rubato* de la danse préférée de la bourgeoisie.

Aussi bien les mazurcas, que le prélude *Lágrima* et la *Pavana* s'adaptent au schéma formel ABA par de simples changements de modalité entre leurs sections ou par des modulations à des tons rapprochés.

Parmi le groupe d'adeptes de Tárrega figurait Walter Leckie, un amateur anglais, au caractère excentrique et aux manières imprévisibles, passionné par tout ce qui est typiquement espagnol et, naturellement, par la guitare qui le faisait vibrer en interpré-

tant des pièces d'un certain mauvais goût. D'après ce portrait il est surprenant de constater que c'est à Leckie qu'est dédié l'*Andante sostenuto*, prélude numéro 5 du catalogue réalisé par Emilio Pujol, caractérisé par une très grande expressivité que l'on devine dès la première manifestation du tempo. La pièce, de forme libre et sur un rythme légèrement pointé, possédant un aspect rêveur, est l'une des pièces les plus inspirées de Tárrega.

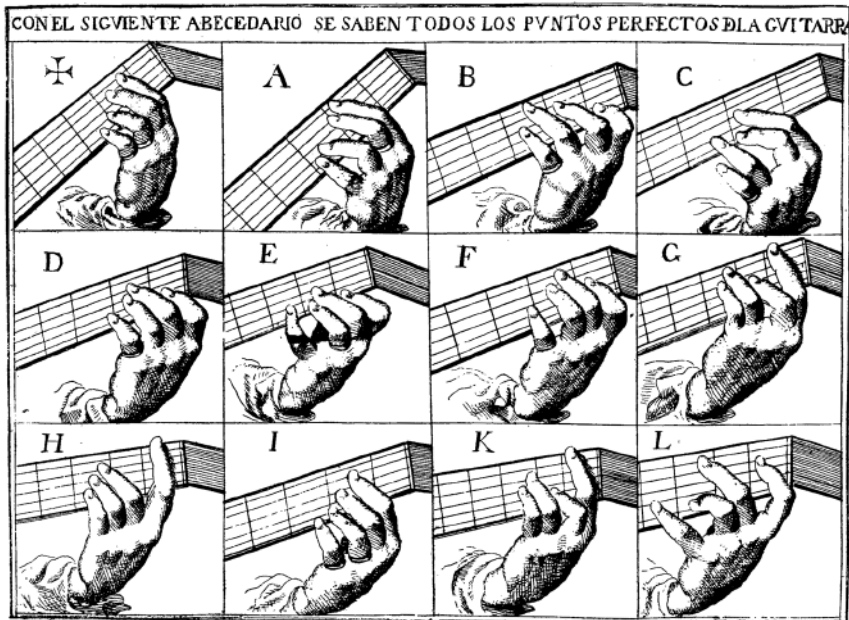
Comme la plupart des préludes de Tárrega, *Oremus* fut d'abord composé à la guitare puis sur le papier, naissant d'un moment d'inspiration. Le prélude reflète l'émotion ressentie en écoutant chez son ami, le chanoine Manuel Gil, les prières des fidèles provenant d'une chapelle voisine. La pièce, extrêmement brève, ne présente qu'un seul motif répété. C'est la dernière que l'artiste composa quelques jours avant sa mort ; malgré les séquelles de l'hémiplégie dont il souffrit en 1906, il put l'écrire dans le livre de musique du chanoine, Manuel Gil, son titre provenant de cette situation. Un autre célèbre prélude de Tárrega, *Endecha*, ne présente que deux phrases qui forment une section répétée. Malgré cette naïveté formelle, la pièce, d'une grande émotivité, transmet la triste amertume à laquelle fait référence son titre.

Contrairement à son maître Tárrega, Miguel Llobet (1875-1938) manifesta un esprit beaucoup plus cosmopolite. Résidant à Paris, il établit contact avec Debussy, Falla et Albéniz... ce qui lui fait connaître de près les courants impressionnistes et nationalistes. Partant de la technique de base de Tárrega, il obtint

un grand raffinement instrumental. Son œuvre originale est très réduite, donnant le meilleur de lui-même quand il applique ce raffinement à l'harmonisation de thèmes populaires. Tout comme Pablo Casals, qui aimait se delester en jouant *Le chant des oiseaux* sur son violoncelle et comme Federico Mompou qui utilisa précisément cette populaire mélodie catalane dans la treizième pièce de sa série de *Canciones y Danzas* (curieusement dédiée à la guitare après douze premières pièces pour piano), Llobet étudia à fond l'émouvant folklore catalan pour atteindre la quintessence de sa technique instrumentale. Dans sa collection de *Canciones populares catalanas*, il n'utilise qu'une ou deux petites phrases clairement structurées selon le schéma antécédent-conséquent et, grâce à leur répétition parfois dans des registres différents, ou bien en recourant à des harmoniques, en introduisant de minimes mais transcendantes modifications d'accords qui atténuent ou augmentent la tension musicale, il nous offre un trésor d'une grande beauté dont *El Testament d'Amelia*, *El Noi de la Mare*, *Canço del Lladre* et *La Filadora* sont les perles les plus fines. Le traitement harmonique est si exquis et subtil, les découvertes instrumentales si importantes que si l'on pouvait les isoler de la mélodie, ils constitueraient en eux-mêmes une véritable création.

La légende veut que la guitare entoure la personne de Franz Schubert. Parfois c'est le manque de ressources économiques qui met entre ses mains cet humble instrument, tandis que dans d'autres cas ce sont les auteurs des transcriptions de sa musique de

chambre qui croient voir en cet illustre compositeur un intérêt particulier pour cet instrument. Ce qui est certain c'est que dans la Vienne de cette époque triomphaient des guitaristes comme Giuliani, Matiegka, Molitor où Diabelli, qui était en outre l'éditeur de Schubert. Et que certaines de ses chansons étaient exécutées avec un accompagnement de guitare, coutume très en vogue à l'époque et qui donna lieu à une importante production de lieder. En tous cas, si l'intérêt du génial compositeur pour cet instrument n'a pas encore été évalué, la dévotion de certains guitaristes pour sa musique est un fait évident. Le compositeur hongrois, Johann Kaspar Mertz (1806-1856), condense dans la guitare six de ses Lieder parmi lesquelles le célèbre *Ständchen*, appartenant au *Chant du Cygne*. Tárrega montra pour sa part un réel intérêt pour certains de ses *Moments musicaux* et pour le merveilleux *Adieu* (qui clôt cet enregistrement).



Die Spanische Gitarre

CD I: 1536-1836

Unter allen Musikinstrumenten vergangener Zeiten, stellt zweifellos die spanische *vihuela de mano* (Hand-Vihuela) einen der ungewöhnlichsten und faszinierendsten Fälle dar, sowohl für den Kenner als auch für den Laien. Es sind uns so gut wie keine zuverlässigen Angaben über das Auftauchen der Vihuela auf der Iberischen Halbinsel und in Italien, wo sie weit verbreitet war, überliefert. Nur wenig mehr ist über die Ursachen bekannt, wegen derer dieses Instrument zu einem der am häufigsten und liebsten verwendeten in Spanien wurde, wobei es die Laute fast völlig verdrängte; und auch sein allmähliches Verschwinden zu Beginn des Barockzeitalters, als ihm sein Rang von der Gitarre abgelaufen wurde, ist ähnlich schleierhaft. Wie auch immer, es steht fest, dass um dieses Instrument ein Musikschaffen außerordentlicher Qualität entstand, und dass sich unter seinen bedeutendsten Spielern einige der herausragendsten musikalischen Gestalten des damaligen Europas fanden, wie Alonso Mudarra, Luys Milán oder Luys de Narváez. Letzterer sagte in Bezug auf das Instrument: »... dies ist einer der größten Vorzüge, die die Vihuela allen übrigen Instrumenten gegenüber aufweist, dass

sie nämlich die vollendetste ist, wegen der Ähnlichkeit und Übereinstimmung zwischen dem Klang der Saite, die aus lebendigem Material gefertigt ist, und dem der menschlichen Stimme«.

Als Folge wird die Vihuela zu einem Instrument, für das eine innige, aber auch virtuose, ausdrucksstarke, fast magische Musik geschrieben wird, reinsten Ausdruck des Spaniens des 16. Jahrhunderts in sehr unterschiedlichen Aspekten: Kolorit, Mystik, volkstümliche Traditionen. Die Vihuela ist ein Instrument, das tausend und eine musikalische »Weisen« wiedergeben kann, von einer abstrakten Fantasie über eine Liedbegleitung oder eine polyphone Transkription bis zu einem höfischen Tanz. Wenn die Vihuela jedoch ein so verbreitetes Instrument war, wenn so viele es spielten und Musik dafür komponierten, wenn es doch so viele Exemplare gegeben haben muss, nicht nur in Spanien, sondern auch in Amerika, warum ist dann die Zahl der uns überlieferten Musikstücke so gering, im Vergleich zur Laute beispielsweise? Warum ist uns nicht eine einzige Vihuela erhalten geblieben (sieht man von den beiden kuriosen Modellen ab, die in Paris und Quito aufbewahrt werden)? Zur Zeit gibt es noch keine Antworten auf diese Fragen, die ein Teil des Geheimnisses sind, die dieses einzigartige Instrument umgeben.

Obwohl ihre äußere Form der Gitarre ähnelt, scheint doch klar, dass viele ihrer musikalischen Eigenschaften eher der Laute entsprachen. Weshalb wurde dann in Spanien der Vihuela der Vorzug gegeben? Zu einer Zeit, in der sich in Granada noch eine

maurische Enklave hielt, hatten möglicherweise viele Spanier den Eindruck, bessere Staatsbürger zu sein, wenn sie ein Instrument christlichen Ursprungs mit flachem Rücken, wie die Vihuela, verwendeten und nicht die Laute, jenes bauchige Instrument mit rechtwinkelig abgelenktem Wirbelbrett, das eher an das arabische Instrument gleichen Namens erinnerte. Nun bestanden jedoch einige Elemente der islamischen Kultur noch jahrhundertlang in Spanien, ohne abgelehnt zu werden, wie dies anscheinend der Laute geschehen sein könnte. Andererseits haben neueste Forschungen immer gewichtigere Beweise für die Theorie angeführt, dass die Laute in Spanien tatsächlich wesentlich häufiger verwendet wurde als angenommen.

Während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts übernahmen die spanischen Musiker allmählich bedeutendere Positionen in den bis zu jenem Zeitpunkt von den flämisch-französischen Musikern dominierten Hofensembles von Isabel und Fernando. Es ist leicht möglich, dass diese Begünstigung alles Spanischen einen gewissen Einfluss auf die Vorliebe der Spanier für die Vihuela, und nicht so sehr für die Laute, hatte.

Andererseits wurden zu jener Zeit in Spanien sowohl die vierchörige Gitarre als auch die Vihuela verwendet. Fuenllana beispielsweise spricht von der »vierchörigen Vihuela, die man Gitarre nennt«, und die eher ein Hausinstrument war. Bermudo erklärt, »wenn ihr aus der Vihuela eine Gitarre machen wollt, nehmt das erste und das sechste Saitenpaar weg; die vier übrigen

Chöre gehören jetzt einer nach neuer Art gestimmten Gitarre. Und wollt ihr aus der Gitarre eine Vihuela machen, fügt das erste und das sechste Saitenpaar hinzu... mehr Unterschied besteht zwischen beiden nicht«. Es existieren nur knapp zwanzig ausdrücklich für die vierchörige Gitarre komponierte Stücke.

Zur Zeit Karls v. erlebte die Vihuela ihre Glanzzeit als Musikinstrument des Adels. Die sorgfältige musikalische Ausbildung, die Karl zuteil worden war, und sein Kunstgeschmack teilten sich offenbar den adeligen Herren mit, weshalb bedeutende Musiker wie die Vihuelisten Luys Milán, Alonso Mudarra und Luys de Narváez jeweils im Dienst der Herzöge von Kalabrien, der Herzöge des Infantado und von Francisco de los Cobos (Sekretär Karls v.) standen. All dies führte zu einem wichtigen Aufschwung der Musik, vor allem der Instrumentalmusik, welche vor allem den spanischen Musikern oblag (die Flamen, die 1517 den späteren Kaiser begleiteten, als dieser zum ersten Mal nach Spanien kam, widmeten sich der sakralen Musik).

Am Hof Philipps II. war die Vihuela weiterhin das wichtigste Musikinstrument. Narváez beispielsweise war um 1540 bereits Chorleiter der Kirche des damaligen Prinzen Philipp, und 1566 wurde der berühmte blinde Vihuelist Miguel de Fuenllana zum Kammermusiker von Isabel von Valois ernannt. Außerdem brachten die Lizenzen zum Nachdruck der *libros* (Bücher) ihren Urhebern weiterhin Gewinne, ein Umstand, der für die Beliebtheit der Vihuela spricht.

Obwohl die während des 16. Jahrhunderts meist benutzte Vihuela sechs doppelchörige Saiten hatte, spielte man auch andere Instrumente der gleichen Familie mit fünf bzw. sieben doppelchörigen Saiten, die jeweils gleich gestimmt waren. Jedes Instrument hatte in der Regel etwa zehn Bünde. Diese Bünde, wie die Saiten aus Tierdarm, waren beweglich und konnten deshalb jeweils so angebracht werden, dass das Instrument der Tonart entsprechend gestimmt werden konnte.

Die Bücher für Vihuela setzten keinen besonderen Schwerpunkt auf die Technik der linken Hand, die der für Laute recht ähnlich gewesen sein muss. Fuenllana und Henestrosa erklären, dass man eine zusätzliche Stimme für den Kontrapunkt gewinnen könne, wenn man mit einem Finger der linken Hand nur eine der Doppelsaiten drücke. Bezüglich der rechten Hand sind einige der Angaben ziemlich detailliert, vor allem was die *redobles*, schnelle Stellen, betrifft, für die drei Methoden genannt werden: *dedillo*, die schnelle Auf- und Abwärtsbewegung des Zeigefingers (von Fuenllana abgelehnt, weil sowohl Fingerspitze als auch Fingernagel mit der Saite in Kontakt kamen); *dos dedos* (zwei Finger), die abwechselnde Bewegung von Daumen und Zeigefinger, so wie es die Lautenisten in ganz Europa machten. Die dritte Methode, bei der man Zeige- und Mittelfinger verwendete, wurde von Fuenllana und Henestrosa als perfektteste bezeichnet: »Wie ich schon sagte, zeichnet sich der Anschlag ohne Verwendung des Nagels oder sonstiger Hilfsmittel besonders aus, weil nur im Finger als lebendigem Teil

der Geist lebt.« Ebenfalls in den *libros* findet man ganz klare Anleitungen bezüglich des Tempo. Milán beispielsweise versicherte, dass, würden die Anleitungen des Komponisten nicht beachtet, die Werke nicht gut klingen würden. Zu Beginn fast jeder Fantasie gibt er ganz konkrete Ratschläge: »Langsamer Takt«, »weder sehr schnell noch sehr langsam, sondern ein gut bemessener Takt«, »etwas rascher«, »lebendig... rasch«, und andere. Laut Milán sind die Konsonanzen (Akkorde) langsam zu spielen, während die *redobles* schnell, jedoch mit einer Pause auf der höchsten Note (*coronada*) ausgeführt werden.

Die in den Büchern für Vihuela verwendete Notenschrift ist die Tabulatur, ein System, das mit diversen Abwandlungen bis Ende des 18. Jahrhunderts beibehalten und auch für alle anderen Zupfinstrumente verwendet wurde; auch für Tasteninstrumente verwendete man es. Trotz der großen Varietät möglicher Notierungsmodalitäten war allen Tabulaturen gemeinsam, dass die Saiten des Instrumentes mittels horizontaler Linien dargestellt wurden, während man die Bünde mit einer Zahl oder mit einem Buchstaben kennzeichnete. So wurde dem Interpreten angezeigt, wohin er die Finger zu legen hatte. Der Rhythmus wurde darüber mit Notenhälften und Noten angegeben, die schon an moderne Notierungssysteme erinnern.

Die erste gedruckte Sammlung von Musikstücken für Vihuela erschien im Jahr 1536. Mit größter Wahrscheinlichkeit waren zu dieser Zeit in Spanien bereits handgeschriebene Musikstücke verschiede-

ner Komponisten im Umlauf, aber es war Luys Milán (Lluís Milà), der den übrigen mit der Veröffentlichung seines Bandes *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia 1536) zuvorkam. Milán, ein vielseitig begabter Mann, der dem Ideal des Renaissance-Künstlers nahekam, war kein Berufsmusiker, sondern ein Adliger, der viele Jahre lang zum prunkvollen Hof der Herzöge von Kalabrien gehörte. Seine Musik für Vihuela zeigt den Einfluss der Improvisationstechniken und vor allem einen Kompositionsstil, der auf die Besonderheiten des Instrumentes eingeht; hier zeigt sich seine Kenntnis desselben und seiner Möglichkeiten.

Kaum zwei Jahre nach Milán war es Luys de Narváez, der *Los seys libros del Delphin* (Valladolid 1538) veröffentlichte. Narváez, der wahrscheinlich im Dienst der Gattin von Karl v., Isabel von Portugal, stand, war einer der bedeutendsten Instrumentalisten seiner Zeit. In seinen *Miscelanea* gibt Zapata eine sehr bekannte Anekdote wieder: »In meiner Jugendzeit gab es in Valladolid einen Musiker namens Narváez, dessen musikalisches Können so groß war, dass er über die vier Stimmen, die in einem Buch über Kontrapunkt niedergeschrieben waren, vier weitere improvisierte, was denen, die nichts von Musik verstanden, wie ein Wunder erschien, und denen, die etwas von Musik verstanden, wie ein Weltwunder.« Seine Sammlung ist von außerordentlicher Qualität, wie man mittels der für diese CD geleistete Auswahl von vier Musikstücken feststellen kann. Die *Diferencias de Guárdame las Vacas* stellen den ältesten

bekannten Variationssatz dar und sind über den Harmonien des *basso ostinato* von Tänzen wie die *romanesca* oder der *passamezzo antico* komponiert. Die *Canción del Emperador*, so genannt, weil sie das Lieblingsstück Karls v. war, ist eine bewegende Bearbeitung des Werkes *Mille regretz* von Josquin, und vielleicht die schönste Darstellung der Verwendung von freien Variationen – *glosas* – bei der Vihuela. *Passeavase el rey moro* ist eine der beiden Romanzen für Stimme und Vihuela aus *Los seys libros del Delphin*. José Miguel Moreno bietet uns eine rein instrumentale Version, wobei er den freien Variationen, die bereits Narváez für die Vihuela geschrieben hatte, noch eigene hinzufügt.

Alonso Mudarra veröffentlichte sein wichtiges Werk *Tres libros de música en cifras para vihuela* in Sevilla (1546). Wir wissen nicht allzu viel über seine musikalische Ausbildung. Er stand im Dienst der Herzöge des Infantado und gehörte wahrscheinlich zum Gefolge des Kaisers Karl v. während dessen Reise nach Italien im Jahr 1529. Mit Hilfe seines Bruders erlangte Alonso im Jahr 1546 ein Kanonikat in der Kathedrale von Sevilla. Dort war er für den Großteil der musikalischen Belange dieser so wichtigen Einrichtung verantwortlich: die Vorbereitung der Feierlichkeiten des Corpus Christi, die Einstellung bestimmter Instrumentalisten, den Kauf und den Einbau einer neuen Orgel. Nach seinem Tod wurde sein Besitz versteigert, und der Erlös unter den Armen der Stadt verteilt, so wie er dies in seinem Testament vorgesehen hatte.

Der Stil Mudarras ist sehr persönlich, sowohl in der Melodie wie auch in der Behandlung der freien Variationen und Modulationen. Seine bekannteste Komposition ist zweifellos die *Fantasia que contrabaze la harpa en la manera de Ludovico*, ein Stück von so großer Originalität, dass in jenem Jahrhundert nichts Vergleichbares zu finden ist. Am Ende dieses Werkes, in dem die Spielweise des Harpisten Ludovico nachgeahmt wird, schrieb Mudarra einige »falsche Noten«, die, wenn sie richtig gespielt werden, nicht stören; hier handelt es sich um eines der überraschendsten Beispiele für den Gebrauch des Chromatismus in der Musikgeschichte.

Der Großteil der uns erhalten gebliebenen Musikstücke für Vihuela ist in den sieben Büchern enthalten, die von Milán, Narváez, Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Pisador und Daza veröffentlicht wurden, jedoch sind auch einige Manuskripte erhalten, wie das von Simancas oder das *Ramillete de Flores*, wahrscheinlich um 1593 zusammengestellt. Es beinhaltet Stücke von Vihuelisten, deren Namen uns lediglich aus dieser Quelle bekannt sind: Über López, der in unserer CD vertreten ist, gibt es keine einzige biographische Angabe, nicht einmal seinen kompletten Namen.



Um 1580 begann die fünfschörige Gitarre – ein neuer Klang, eine neue Technik – der Vihuela den Rang streitig zu machen, und um die Jahrhundertwende

hatten das immer volkstümlichere und leichtere, direkt vom Tanz inspirierte Wesen der spanischen Musik, die gebräuchlicher werdende Schlagtechnik und das Auftreten einer neuen musikalischen Ästhetik dazu beigetragen, die Vihuela völlig ins Abseits zu drängen. Gelegentlich tauchte sie wieder auf, um erst im 18. Jahrhundert endgültig zu verschwinden, hatte aber längst das Ende ihrer kurzen und glanzvollen Herrschaft von etwas über vierzig Jahren erreicht.

Die Hinzufügung der fünften doppelchörigen Saite zur Gitarre schreiben Lope de Vega, Doizi de Velasco und auch Gaspar Sanz Vicente Espinel zu. Trotzdem finden wir zahlreiche Verweise auf genau diese Gitarre schon, als Espinel erst fünf Jahre alt war, etwa in der *Declaración de Instrumentos* von Bermudo und auch Fuenllana nimmt 1554, noch ein Jahr früher, Werke für die Vihuela mit fünf doppelchörigen Saiten in sein Werk *Orphénica Lyra* auf. Was wir heute Barockgitarre nennen, hieß während ihrer Glanzzeit »spanische Gitarre«, obwohl sie auch in Frankreich und vor allem in Italien gespielt wurde; aus letzterem Land kamen die ersten wichtigen technischen Fortschritte, was auf die spanischen Komponisten und auf deren Abhandlungen einen großen Einfluss ausübte. Das erste dokumentierte Musikstück für dieses Instrument mit fünf Chören ist ein italienisches Manuskript aus der Hand eines Spaniers, Francisco Palumbi (ca. 1595).

Der erste Verfasser von Abhandlungen war der katalonische Arzt Joan Carles Amat, der in seiner *Guitarra española* (1596, obwohl die älteste erhaltene

Ausgabe aus dem Jahr 1626 stammt) über »... die Art des Stimmens und Schlagens bei dieser fünfhörigen Gitarre, die man Spanische nennt, weil sie in diesem Land bessere Aufnahme gefunden hat als in anderen...« schreibt. Obwohl sie eine technische Neuerung darstellte, entstand sie als unbedeutendes Instrument, das vor allem den Amateurmusikern zugeordnet war, die nicht nach höherem Können strebten und innerhalb kurzer Zeit spielen lernen konnten, wie Amat zu verstehen gibt: »Es gibt Personen, die ohne irgendwelche Kenntnisse im Notenlesen stimmen, spielen und singen und dies nur mit ihrer natürlichen Begabung besser verstehen als manche, die ihr Leben lang die Zeit in einem Musikensemble verbracht haben.« Luis de Briceño weist 1626 darauf hin, dass die Gitarre als Instrument bequem sei, leicht zu spielen, billig, widerstandsfähiger den Unbilden des Klimas gegenüber als die empfindliche Laute, leicht zu stimmen (»... wenn sie auch leicht zu verstimmen ist, so ist sie noch leichter wieder zu stimmen...«) und dass sie geeignet sei, »um zu singen, zu spielen, zu tanzen, zu springen, zu hüpfen und aufzustampfen«.

Natürlich konnte die Gitarre nicht lange auf diesem Weg verweilen, und schließlich begannen spanische und ausländische Komponisten, größere technische Schwierigkeiten in ihre Werke einzubauen. Um 1630 führte der italienische Lautenist, Theorbist und Gitarrist Giovanni Paolo Foscarini die Zupftechnik für die Gitarre ein, die mit der Schlagtechnik abwechselnd verwendet wurde. Seine Erfindung wurde von

anderen weiterentwickelt, so dass schließlich drei Strömungen bestanden: eine, in deren Büchern ausschließlich die Schlagtechnik verwendet wurde und die immer uninteressanter und überholter wurden; jene exklusive und hervorragende (Carlo Calvi und Francisco Guerau), die die Zupftechnik anwendete; und schließlich jene, die eine Mischung aus beiden Techniken darstellte. Wie auch immer, ab 1640 wurde die Gitarre bereits als verfeinertes Instrument betrachtet, »so perfekt wie die besten, auf dem man vierstimmig spielen kann, ja sogar Fugen« (Doizi de Velasco, 1640). Die normalerweise verwendete Technik ist eine Mischung aus Schlagen und Zupfen, und die Gitarre kann sowohl Soloinstrument sein als auch eine Singstimme begleiten, im Duett spielen, in Schlagtechnik einen Tanz begleiten oder Kammermusik machen. 1674 stellt Gaspar Sanz fest: »... sie ist weder vollkommen noch unvollkommen, sondern sie ist, was du aus ihr machst, denn Mangel oder Vollkommenheit ist im Spieler, nicht in ihr...«.

Bis ins 19. Jahrhundert hing die Stimmung der Gitarre grundsätzlich vom Geschmack der Verfasser von Abhandlungen und der Komponisten ab, die je nach der Art der Musik, die sie zu spielen wünschten, verschiedene Möglichkeiten ausprobierten. Die normale Stimmung (gewöhnlich *recurrente* – rekursiv – genannt) wird dadurch charakterisiert, dass die am höchsten oder tiefsten klingenden Saiten nicht außen, sondern irgendwo in der Mitte angebracht sind. Im *Metodo muy facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* von Luis de Briceño (ursprünglich in

Frankreich von Pierre Ballard herausgegeben) wird eine vorgeschlagen, bei der überhaupt keine Basssaite verwendet wird. So sonderbar dies auf den ersten Blick auch wirken mag, wurde diese Stimmung doch von einigen der bedeutendsten frühen Gitarristen verwendet, unter ihnen auch Gaspar Sanz, der sie empfahl, um »trefflich und lieblich zu zupfen und *campanelas* zu spielen, was die moderne Weise ist, in der man jetzt komponiert«. Diese *campanelas* (Glöckchen) haben eine zauberhafte Wirkung, da jede Note auf einer anderen Saite angeschlagen wird, so dass der Ton länger nachschwingt und eine Note in die nächste übergeht, wie bei einer Harfe oder bei Glocken.

Sanz empfiehlt die von Briceño erfundene rekursive Stimmung (ohne hohe Saiten), wobei er darauf hinweist, dass die Mehrzahl der Italiener sie bereits anwendeten. Sanz' Gitarre ist ein leichtes, empfindliches Instrument mit einer Alt-Stimmung. Sanz bietet jedoch noch andere Möglichkeiten des Stimmens, mit zwei Basssaiten im vierten und fünften Chor (das heißt, beide Doppelsaiten sind tief gestimmt), um »laute Musik zu machen oder den Bass mit bestimmten Tönen zu begleiten«, oder mit einer Basssaite (das heißt, eine der beiden Doppelsaiten im vierten und fünften Chor ist hoch und die andere ist tief gestimmt), ein sehr gebräuchliches System in Spanien. Es ist wichtig hervorzuheben, dass es gerade die rekursive Stimmung bewirkte, dass die Gitarre einen von der Laute unterschiedlichen und unabhängigen Stil entwickelte, was dazu beitrug, dass sie mehr als 250 Jahre lang fast unverändert blieb, wäh-

rend das untere Register der Laute ständig durch neue Chöre verändert wurde.

Über die Handhaltung der Barockgitarristen besitzen wir kaum Daten. Die Technik der linken Hand wird wohl grundsätzlich dieselbe sein wie heutzutage, weshalb es nicht nötig scheint, genauer darauf einzugehen. Über die Technik der rechten Hand sagt Sanz, dass »... die Akkorde angeschlagen werden, ohne an den Saiten zu reißen, wie es viele tun, sondern sauber, so dass gerade der Ton hörbar ist, nicht aber die Bewegung der Hand...«, und dass man darauf achten müsse, »die Finger der rechten Hand entsprechend auf die Saiten zu setzen, die Richtung wechselnd, und dass nicht ein Finger zwei aufeinanderfolgende Anschläge ausführe«. Über die Art und Weise, die Tonleitern zu spielen, merkt Guerau an, dass »bei der freien Variation, die mit dem Zeige- und Mittelfinger gespielt wird, diese sich abwechseln müssen; denn wenn ein Finger oft anschlägt, kann es nicht leicht und sauber klingen«. Laut Guerau wird, wenn der Daumen anschlägt, auf die *figueta* (den Wechselschlag von Daumen und Zeigefinger, in der Renaissance weit verbreitet) verzichtet und nur der Daumen verwendet.

Ein wichtiges Element, um die Welt der Barockgitarre zu verstehen, ist die Notenschrift. Es wurde nicht nur die Tabulatur verwendet (unumgänglich zum Beispiel für das *Campanelas*-Spiel, wie Sanz anmerkt), sondern man entwickelte auch ein zusätzliches System für Musik im Schlagstil, Alphabet genannt, bei dem jeder Buchstabe einem Akkord ent-

sprach. Dieses System wurde mit der Zeit verändert, vergrößert und verbessert, was es erlaubte, auch gezupfte Noten darin aufzunehmen. Kurz, man bewegte sich in Richtung gemischte Tabulatur, die durch Buchstaben gekennzeichnete Akkorde für den Schlagstil und Nummern über horizontalen Linien für den Zupfstil aufwies.

Gaspar Sanz ist einer der wenigen Gitarristen, über dessen Leben wir einiges wissen: Er wurde 1640 in Calanda (Saragossa) im Schoß einer alteingesessenen Familie geboren. Er studierte in Salamanca Theologie, beschloss jedoch später, sich voll und ganz der Musik zu widmen, weshalb er nach Italien reiste. In Neapel wurde er zum Organisten des Hofensembles ernannt; er zog dann nach Rom und nahm das Studium der Gitarre auf. Sein Lehrmeister dort war Lelio Colista, ein Komponist, der damals sehr bekannt war und dessen Werke Purcell und Corelli inspirierten. Während seiner Zeit in Rom hatte er auch Gelegenheit, große Gitarristen wie Foscari, Granata und Corbetta kennenzulernen, wobei letzterer laut Sanz »der beste von allen« war.

Nachdem er nach Spanien zurückgekehrt war, veröffentlichte er sein *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza 1674), das noch heute eine wichtige Quelle für das Studium der Musik jener Zeit ist. Man findet darin Stücke spanischer oder italienischer Inspiration, aber auch einige Werke nach französischer Art (volkstümliche Märsche, Präludien, Pavane etc.). In unserer Aufnahme folgt José Miguel Moreno den Empfehlungen von Sanz bezüglich der

Stimmung ohne Basssaiten und nur mit hohen Saiten, wodurch er die Klangfarbe erreicht, die Sanz selbst vorschwebte.

Francisco Guerau, von einer aus Mallorca abstammenden Familie, trat 1659 in die Schule für Sängerknaben des Hofensembles ein, woraus wir schließen können, dass er etwa zehn Jahre vorher geboren wurde. 1669 trat er dem Ensemble als Altstimme bei, 1693 erlangte er einen Posten als Kammermusiker Karls II., und im Jahr der Veröffentlichung seines Buches *Poema harmónico* (Madrid 1694) wurde er zum Musiklehrer der Schule ernannt. Dieses Amt hatte er inne, bis er 1701 durch den neuen Chorleiter, Sebastián Durón, abgelöst wurde. Wie bereits erwähnt wurde, enthält das Buch Gueraus ausschließlich Musikstücke in der Zupftechnik, denen eine Einleitung vorausgeht, die die Prinzipien der Notenschrift im Tabulatursystem darlegt und Ratschläge zu verschiedenen technischen Problemen, der Ausführung von Verzierungen usw., erteilt. Die 27 Kompositionen Gueraus, die alle zur Gattung der Variationen gehören, unterscheiden sich in zehn auf spanischen Tänzen basierende Stücke (*jácara, canarios, españoleta, folía, marionas* usw.) und in 17 lange volkstümliche Märsche, die von Santiago de Murcia in seinem *Resumen de acompañar* besonders gelobt werden. Die Musik Gueraus ist von großer Qualität und enormer technischer Schwierigkeit, wie es den für höhere Ansprüche geschaffenen Werken eines Instrumentes zukommt, das bereits bedeutende technische Fortschritte erlebt hatte. Hört man die *Marionas* und

Canarios auf unserer CD, merkt man, wie sehr der folgende schonungslose Kommentar von Sebastián de Covarrubias aus dem Jahr 1611 an der Wahrheit vorbeigeht: »Die Gitarre ist nicht mehr als eine Viehlocke, so leicht zu spielen und vor allem zu schlagen, dass es kaum einen Pferdeknecht gibt, der nicht Gitarrenspieler ist.«

Santiago de Murcia wurde um 1685 geboren und starb nach 1732. Er war Sohn des Gabriel de Murcia (Gitarrist und Vihuelist der Königin Juliana) und der Juana de León (Tochter des Vihuelisten Francisco de León). Er trat als Sängerknabe in die Schule des Hofensembles ein, in der er von seinem Vater, vom bereits genannten Guerau und vom Gambenspieler Literes, einem damals hoch angesehenen Musiker, unterrichtet wurde. Um 1705 wurde er zum Gitarrenlehrer der Königin Marie-Louise von Savoyen ernannt. Murcia nahm oft an Bühnenaufführungen teil, wo die Musik immer eine wichtige Rolle spielte, und er fand außerdem neue Arbeitgeber, wie den italienischen Edelmann Francisco Andriani. Ihm widmete er sein *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Antwerpen 1717). Als sich Philipp V. nach dem Tod der Königin Marie-Louise von neuem vermählte, fiel Santiago de Murcia, der ebenso wie andere Mitglieder des Hofes den französischen Geschmack bevorzugte, möglicherweise in Ungnade. Er machte verschiedene Reisen nach Frankreich und Belgien (wo er die Gitarristen de Visée, Campion und LeCocq kennenlernte) und könnte sogar in Mexiko gelebt haben (es ist dies das einzige Land, in dem man das gesamte

bekannte Werk Murcias finden kann). 1732 wurde sein zweites Buch, *Passacalles y obras de guitarra* veröffentlicht, und er bereitete das Material des Manuskriptes vor, das wir heute unter dem Namen *Códice Saldívar n° 4* kennen, und das 1943 von dem mexikanischen Musikwissenschaftler Gabriel Saldívar erstanden wurde. Die in dieser Aufnahme enthaltenen *Cumbés* sind im mexikanischen Manuskript zu finden. Die Musik ist unverwechselbar kreolisch, vereint einheimische und spanische Elemente. Interessanterweise schreibt Murcia zu Beginn des Stückes das Wort *golpe* (Schlag auf die Gitarrendecke), ein in der iberamerikanischen Volksmusik häufig verwendetes Element, das hier sicherlich zum ersten Mal dokumentiert ist. Die *Giga*, aus dem Werk *Passacalles y obras de guitarra*, ist die Bearbeitung eines Themas von Corelli.



Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts machten die neuen Musikstile einen entscheidenden Wandel bei der Gitarre nötig. Die Stimmung musste den Bedürfnissen der damaligen Musik entsprechend vereinheitlicht und verdeutlicht werden. Die Basssaiten im vierten und fünften Chor waren immer häufiger zu finden, und wenig später wurde ein sechster Chor hinzugefügt. Auch die Notierung müsste modifiziert werden, wenn man von der Tabulatur zum aktuellen Pentagramm übergeht.

Diese Übergangszeit war in Spanien lange und vom rein musikalischen Standpunkt aus eher düster,

da man keinen wirklich bedeutenden Komponisten findet. In der Zeit zwischen der Veröffentlichung Murcias zweiten Buches und der Jahrhundertwende erschienen verschiedene Bücher für Gitarre: von Minguet und Yrol 1752, Sotos 1764, Moretti 1792 und Abreu, Fernandière und Rubio 1799. Etwas früher, im Jahr 1780, erschien das erste gedruckte Musikwerk für sechschörige Gitarre von Antonio Ballesterio. In Frankreich, im *Nouvelle Méthode* von Lemoine (1790) war Musik für die sechssaitige Gitarre enthalten, ein Instrument, das bereits weit genug verbreitet gewesen sein sollte, um nach Italien und Spanien eingeführt worden zu sein. Wie auch immer, in Spanien wurde die sechschörige Gitarre fast bis 1835 verwendet, aber das Instrument mit einfachen Saiten erschien immer vorteilhafter, und die besten Gitarrenbauer gingen zum neuen System über.

Die Gitarre erlebte ab 1800 eine neue Blütezeit mit Musikern wie Fernando Sor, Dionisio Aguado oder Mauro Giuliani, die dem Instrument wieder virtuosens Charakter verliehen und vor allem Musikstücke schrieben, die nicht nur technisch sehr schwierig, sondern auch von unlegbarer Qualität sind. Der Zeitgeschmack, der so stark von der Bühnenmusik beeinflusst wurde, vor allem von der italienischen, wertete nun neue Aspekte: Man suchte unterschiedliche Klangfarben in einem einzigen Instrument, die Erweiterung der Stimmlagen, größere Lautstärke, Verstärkung der technischen Meisterschaft, und schließlich die Fähigkeit, sich der Welt der Oper und der aktuellen Lieder anzupassen. Die Gitarre und das

Klavier wurden zu den am meisten gespielten Instrumenten, und um das zu erreichen, musste erstere tiefgreifende strukturelle Änderungen hinnehmen. Das heißt, sie wurde darauf vorbereitet, technisch das wiedergeben zu können, was der Zeitgeschmack verlangte, und in den Konzertsälen unter gleichen Bedingungen vertreten zu sein wie das Klavier, das zwischen 1820 und 1840 Pianisten wie Beethoven, Clementi, Chopin, Liszt, Mendelssohn oder Schumann vorweisen konnte.

Spanien brachte die beiden besten Gitarristen der Zeit hervor, nämlich Fernando Sor und Dionisio Aguado, die zwar ihr Geschmack und ihre Technik trennte, ihre erstaunliche technische Vollendung jedoch vereinte. Sie unterschieden sich durch einen technischen Aspekt, den wir bisher kaum erwähnt haben: die Verwendung der Fingerkuppen oder der Fingernägel beim Anschlag, was dem Laien unwichtig erscheinen mag, jedoch die Technik eines Spielers und den Klang, den sein Instrument hervorbringt, entscheidend beeinflusst. Bei der Besprechung der Vihuela haben wir bereits gesehen, dass Fuenllana beispielsweise den Anschlag direkt mit dem Finger vorzog. Im Lauf der Geschichte hat es einige große Spieler gegeben, die mit Nägeln spielten – Piccinini, Thomas Mace, wenn er im *Consort* spielte, der Gitarrist Corbetta – aber im allgemeinen wurde immer das Spiel mit den Fingerkuppen vorgezogen, da der Klang natürlicher und exakter ist. 1830 meinte Fernando Sor: »Ich habe nie einen Gitarristen gehört, der mit den Nägeln auf erträgliche Weise spielte, da

dem Klang nur sehr wenige Färbungen verliehen werden können... Dennoch ist die Spielweise des Sr. Aguado so ausgezeichnet, dass ihm das Nagelspiel verziehen werden kann; er selbst hätte sie zurückgeschnitten, hätte er nicht eine so große Geschicklichkeit erreicht und wäre er nicht über das Alter hinaus, in dem man noch gegen die Form ankämpfen kann, die die Finger nach langer Gewöhnung annehmen. Einmal gestand er mir, dass er, müsste er noch einmal von neuem beginnen, ohne Nägel spielen würde.« Aguado seinerseits gibt den Einfluss Sors zu: »... Ich hatte immer die Nägel aller Finger, mit denen ich anschlage, verwendet; aber nachdem ich meinen Freund Sor gehört hatte, beschloss ich, den Daumnagel nicht zu gebrauchen, und ich bin sehr froh über diese Entscheidung.« Aguado weist auch darauf hin, dass beim Spiel mit den Nägeln diese »nicht zu hart sein dürfen: Sie müssen so geschnitten werden, dass sie oval gerundet sind und nur wenig über die Fingerspitze hinausragen, denn bei sehr langen Nägeln leidet die Beweglichkeit.« José Miguel Moreno spielt auf allen bei dieser Aufnahme verwendeten Instrumenten mit den Fingerkuppen.

Fernando Sor wurde als der beste Gitarrist seiner Zeit angesehen. Er kam 1778 in Barcelona zur Welt und ging in Montserrat zur Schule, um danach in die Militärakademie von Barcelona einzutreten. 1799 zog er nach Madrid, und von dem Zeitpunkt an bis 1808 hatte er verschiedene Stellen in Barcelona und Andalusien inne. Während dieser Zeit komponierte er Symphonien, Streichquartette, *seguidillas*

boleras und verschiedene Stücke für Sologitarre. Während der Invasion 1808 kämpfte er gegen die Franzosen, nahm jedoch 1810, wie viele andere spanische Intellektuelle, einen Verwaltungsposten an, was 1813, als die Franzosen sich zurückzogen, der Grund für sein Exil war. 1815 ließ er sich in London nieder, wo sein Ruf als Komponist jenem als großer Virtuose gleichkam und er mit seinem Ballet *Cendrillon* einen glänzenden Erfolg erzielte. Dasselbe Werk wurde in der Pariser Oper mehr als hundert Mal aufgeführt und für die große Eröffnung des Bolschoi-Theaters in Moskau im Jahr 1823 ausgewählt. Sor lebte drei Jahre lang in Russland und kehrte 1826 nach Paris zurück, wo er 1830 sein *Méthode pour la guitare* herausgab und seinen Ruf als Komponist und Konzertgitarrist weiter festigte. Er starb am 10. Juli 1839 in der französischen Hauptstadt.

Zwei der in dieser Aufnahme enthaltenen Stücke Sors (*Andante maestoso* und *Andante espressivo*) wurden mit größter Wahrscheinlichkeit vor dem Jahr 1813 in Spanien komponiert, auch wenn sie erst 1822 in Paris herausgegeben wurden. Aber das berühmteste Werk unseres Komponisten entstand in London. Mozarts Oper *Die Zauberflöte* wurde 1791 in Wien uraufgeführt, logischerweise in deutscher Sprache. Bereits 1794 gab es eine italienische Version, und die erste große Londoner Produktion dieses Werkes fand in Mai 1819 statt. Man ist fast sicher, dass es diese Aufführungsserie war, die Fernando Sor zu seinen *Variations on a theme of The Magic Flute* inspirierte, was der Titel der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1821 war.

Dieses Musikstück, das aus einer Einführung, der Exposition des Themas, fünf Variationen und einer Koda besteht, ist eines der herausragendsten Beispiele für die Kunst der Variation der gesamten Romantik. Sor griff die Melodie des Themas *Das klinget so herrlich* auf, das auf der Titelseite der londoner Ausgabe auf italienisch als *O cara armonia* erschien. Auch andere Musiker komponierten Variationen über dieses selbe Thema, wie Drouet, Herz oder Glinka, aber jene Sors sind ein Wunder an Ausgeglichenheit, Geschmack und technischer Vollendung.

—

CD II : 1818-1918

Was sind einhundert Jahre in der Geschichte eines Instruments? Normalerweise bedeuten sie Bereicherung, Entwicklung, Festigung von Interpreten und Schulen. Im Falle der Gitarre, deren Geschichte uns ihr Bemühen, als ein Instrument von künstlerischem Rang anerkannt zu werden, als schwierige Gratwanderung vor Augen führt, bedeuten einhundert Jahre Lob, Vergessen, Abkehr, Fanatismus und Ungerechtigkeiten. Fallen diese einhundert Jahre, wie für den in unserer Aufnahme illustrierten Zeitraum, obendrein noch zusammen mit einem Jahrhundert der Umwälzungen, und erfährt außerdem das Instrument bedeutende organologische Veränderungen, so wird einem rasch bewusst, welche enormen Epochenunterschiede zwischen den diesen Zeitabschnitt dominie-

renden Exponenten – Fernando Sor und Francisco Tárrega – liegen.

Von 1818, da Sor ins Exil geht und nach einem kurzen, unerfreulichen Aufenthalt in Paris, in London mit der Publikation der *Six Divertimenti Op. 2*, zu denen das *Andantino in d-Moll* gehört, die ersten Schritte einer ruhmvollen Karriere beginnt, bis zum Jahre 1918 – die Erinnerungen an Tárregas Verschmelzung mit der Kunst waren noch nicht verloschen –, als einer seiner Hauptschüler, Miguel Llobet, die zu seinem Liederzyklus *Canciones populares catalanas* gehörige *La Filadora* publiziert. Diese beiden Eckdaten, ebenso symbolisch wie treffend, markieren die Spanne des klassischen Instrumentes, d. h. die Konsolidierung der Gitarre mit sechs einfachen Darmsaiten, wie sie Sor, Giuliani und Aguado benutzten; sie beinhalten das von der Romantik initiierte Streben nach neuen und kraftvolleren Klängen, das seinen Niederschlag in den von Antonio de Torres eingeführten organologischen Veränderungen und dem von ihm gebauten Instrumententyp findet, der von Arce (der erste Interpret, der diese neue auf den bedeutungsvollen Namen *la leona* (die Löwin) getaufte Gitarre verwendet), Tárrega und Llobet benutzt wurde; nicht zuletzt markieren diese Daten die lange romantische Epoche, die sich in Spanien noch gegen die aufkommende Mode der Alhambristen behauptet, doch schließlich der mechanistischen Ära weicht; diese Ära wird, nachdem die Gitarre in philharmonischen Kreisen bereits eingeführt war, von einem neuen Interpreten-

typ geprägt, der sich in der Person von Andrés Segovia konkretisierte.

Fernando Sor (1778-1839), ein Wunderkind, der als Chorknabe im Kloster von Montserrat eine solide musikalische Ausbildung genossen hatte, gehörte zu jener Gruppe von außergewöhnlich begabten Menschen, die sich dem Rationalismus verschrieben und die fähig waren, als bloße Autodidakten ein monumentales System zu errichten. Es ist dieser reine Rationalismus, der aus den Zeilen seiner *Méthode pour la guitare* von 1830 atmet, der es ihm erlaubt, eine neue Instrumentaltechnik zu schaffen, die sich vollkommen auf die musikalischen und künstlerischen Prinzipien beruft. Da er nur dann der Praxis vertraute, wenn er alle Handlungen und möglichen Folgen reiflich überlegt und abgewogen hatte, arbeitete er mit einem menschlichen Skelett, um zu wissen, welche Zusammenhänge zwischen bestimmten Bewegungen und Artikulationen bestanden, er studierte Anatomiebücher sowie seinen eigenen Körper und war während des Gitarrespielens stets bemüht, Spannungen und anstrengende oder unbequeme Haltungen, die ein Abweichen vom Natürlichen verrieten, zu vermeiden. Lesen wir seine weisen Empfehlungen, die er dem erteilt, der sich in der Kunst der Gitarrenbegleitung üben will, oder beobachten wir seine Sorgfalt, die er bei den Bearbeitungen großer Orchesterwerke walten lässt, so verstehen wir, auf welche Weise bei Sor auch ein Stück von geringem Umfang wie das *Andantino Op. 2* ein Kunstwerk wird. Fernando Sor stellt, wie vielleicht

keiner nach ihm, die vollkommene Symbiose von Musik und Instrument dar, da er in der Gitarre das natürliche Mittel findet, seine hervorragenden musikalischen Kenntnisse zu entwickeln.

Fernando Sors Leben war ziemlich bewegt. Politisch engagierte er sich für die liberale Sache, nahm in Spanien am Unabhängigkeitskrieg teil, nach welchem er sich gezwungen sah, das Land zu verlassen, da man ihn beschuldigte, ein »Französling«, ein Anhänger Bonapartes, zu sein. Nach einem kurzen – was das musikalische Umfeld betraf, eher unbefriedigenden – Aufenthalt in Paris (1812-1815), lässt er sich in London nieder (1815-1822/23), wo er großes Ansehen genoss. Aus Liebe zu einer Tänzerin unternimmt er eine Reise nach Russland, lebt dort, sehr erfolgreich, bis 1826/27, um dann nach Paris zurückzukehren, wo er bis zu seinem Tode lebt.

Die *Malborough-Variationen Op. 28* wurden 1827 veröffentlicht, kurz nach Sors Rückkehr aus Russland. Die Lebensphase, in der das Werk – ohne Widmung – erscheint, ist von einer gewissen Bitterkeit gezeichnet: Sein Liebesverhältnis zu der Tänzerin Félicité Hullin war zu Ende gegangen, und Sor hatte, vielleicht aus Enttäuschung, fruchtlose Anstrengungen unternommen, seine Rückkehr nach Spanien in die Wege zu leiten; zudem fühlte er sich in dieser Zeit von seinen französischen Kollegen angegriffen, die seiner Musik eine Art deutscher oder russischer Schwerförmigkeit zuschrieben, welche unvereinbar sei mit der festlichen Heiterkeit, die das Publikum verlange; seine Ideen waren Gegenstand unzulänglicher Kritik. All

dies mag gewisse konzeptuelle Unterschiede erklären, die sich beim Vergleich dieses Werkes mit den *Variationen Op. 9*, über ein Thema der *Zauberflöte*, beobachten lassen. Während hier die Behandlung des Themas geradezu jubelnd ausfällt, von überschwenglicher Begeisterung (bezeichnenderweise entstanden sie 1821, just zu der Zeit, da er eine Beziehung zu der bereits erwähnten Félicité Hullin begann), bemächtigt sich in den *Variationen Op. 28*, *Malbrough s'en va-t-en guerre* (Malborough zieht in den Krieg) die Melancholie des gesamten Stücks, obwohl das Thema die Angabe *Allegretto* trägt; zudem ist es im Gesamtwerk von Sor das einzige Stück der Gattung »Thema mit Variationen«, in dem die Koda, anstatt die übliche Zurschaustellung von Virtuosität und brillanter Spieltechnik aufzuweisen, überrascht mit der Angabe *lento* zu dem in Flageoletttönen gesetzten Thema, versunken in eine Schwärze, ähnlich der, die vielleicht auch die Gedanken des Komponisten umfing. Diese Variationen (mit die gelungensten seines Gesamtwerkes) entsprechen in keiner Weise dem vorherrschenden Schema, das er in seiner Gitarrenschule selbst ironisch kommentierte: »... [Der Autor] wird eine modische Melodie wählen: zu diesem Thema wird er anhand der leeren Saiten eine Bassstimme entwickeln...; das Motiv in halbierten Notenwerten wird die erste Variation, in Triolen die zweite. Er wird ein Fragment mit der gleichen Anzahl von Takten wie das Thema machen, und es mit "moll" überschreiben... Diese Mollpassage wird ein wenig langsamer zu spielen sein, um den Kontrast zu verstärken, der sich

ergibt zu den großen "Trommeln" in Dur, die er sich für die "Heldentat" der folgenden Variation aufspart, welche die letzte sein kann.« Vergiftete Pfeile angesichts der Einfaltslosigkeit der Mehrzahl seiner Kollegen. Bei Sor hingegen ist es eine überschäumende Kreativität, die ihn gegen die Norm verstoßen lässt; außerdem will er nicht, dass Malborough, als er aus dem Krieg heimkehrt, seinen Weg unter der Begleitung von Trommelschlägen in Dur geht, ja weit davon entfernt, den Lorbeer des triumphierenden Generals vorzuführen, gibt er das Eingangsthema in schwebenden Flageoletttönen, wodurch er eine sehr pessimistische Stimmung erzeugt.

Wie unterschiedlich sind doch die Welten, die Sor und Tárrega erlebten und wie sehr ihre Vorgehensweisen; was für Sor Nachdenken und wissenschaftliches Vorgehen war, ist bei Tárrega Begeisterung und empirisches Vorgehen.

Obgleich er zu den Autoren gehört, von denen sehr viel eingespielt ist, wissen wir eigentlich ziemlich wenig von Francisco Tárrega (1852-1909). Das Vorhaben einer Gitarrenschule verwirklichte er nicht, so dass es uns unmöglich ist, seine Spieltechnik zu beurteilen, und die Schar seiner Anhänger, zweifellos überwältigt von seiner anziehenden Persönlichkeit, haben seine Person derart mythifiziert und erhöht, dass sich sein legendenumwobenes Schaffen nur schwerlich angemessen erfassen lässt. Während sich Sor in der großen Welt der Kunst bewegte und diese beeinflusste, lebte Tárrega in der kleinen Welt der Gitarre, zudem zu einer Zeit, da diese Welt eine

Miniatur war und das Instrument, geschmäht, darum kämpfte, im Schutz des Bürgertums seine künstlerischen Flügel zu entfalten. Tárrega will oder schafft es nicht, der große Konzertist der Gitarre zu sein, wie etwa Sarasate für die Geige. Er ist nicht gerade ein Interpret mit aufblühender internationaler Karriere. Seine Konzerte im Ausland sind selten, in großen zeitlichen Abständen, und, wenn wir den Kommentaren seiner Biographen Glauben schenken wollen, für unseren Künstler eher unbequem. Tárrega bevorzugt intime Zuhörerkreise, beschränkt auf eine Gruppe von Schülern und Bewunderern, wo man einer heftigen, leidenschaftlichen Romantik huldigt, die an Mystizismus grenzt. Die Gründe für diese bewusste Beschränkung sind vermutlich in Tárregas Verachtung der damals vorherrschenden Programme zu suchen: zu seiner Zeit verfügte das Publikum lediglich über Ansätze einer Musikkultur, zudem zwang man den Interpreten gewisse Zusammenstellungen von Stücken auf, in denen notwendigerweise Fantasien über Modemelodien, Werke von ausgeprägter, jedoch leerer Virtuosität und Stücke mit nationalem Charakter vorkommen mussten. Demgegenüber können wir jedoch mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass Tárrega in den kleinen Privatkonzerten, im heimeligen Kreise einer gebildeten, ihm zugetanen Zuhörerschaft, jenen Teil seines Schaffens voll entfaltete, in dem der innigste Ausdruck lag: die Präludien, Mazurken, die Bearbeitungen seiner Lieblingsklassiker...; folgen wir den schriftlichen Zeugnissen derer, die diesen esoteri-

schen Aufführungen beiwohnten (Mestres, Manén, Pujol), erfahren wir, dass diese Interpretationen so perfekt waren und ihr künstlerischer Anspruch derartig hoch, dass es häufig zur kollektiven Extase der Anwesenden kam. Es ist anzunehmen, dass die für die vorliegende Aufnahme von José Miguel Moreno getroffene Auswahl einen Abglanz einer jener intimen Aufführungen bietet.

Tárregas Musik erhebt keine formalen Ansprüche. Die keiner strukturellen Strenge unterworfenen Fantasien über Opernthesen und die Variationen über Volksmelodien (strenggenommen kleine, unabhängige Fragmente) gehören zu den Stücken von größerem Umfang innerhalb einer Produktion, die aus wesentlich kürzeren Stücken besteht, bei denen in der Regel gerade einige Minuten tiefer Expressivität genügen, um sein Bedürfnis nach Kreativität zu befriedigen. Vom Ästhetischen betrachtet gehört seine Musik in die Welt der Salonmusik, in der die Modetänze ihr Reich erobert haben. Doch selbst dann, wenn sich unser Künstler dieser Tänze bedient, werden sie »tarregarisiert«, d. h. häufig ihres tanzartigen Charakters beraubt zugunsten eines melodischen, wahrhaft poetischen Elements. So etwa im Fall der nach Frauen benannten Mazurken *Adelita* und *Marieta* (einer seiner Töchter gewidmet), die zum einen nicht ganz die dem Tanz eigenen rhythmischen Merkmale erfüllen, zum anderen die Tempoanweisung *lento* erhalten, was ihren Charakter eher als expressiv denn als kräftig akzentuiert. In den anderen beiden, *Sueño* und *Mazurka in g*, versetzt uns zwar die

Punktierung der Achtel in die Stimmung eines Salons, doch ihre zentralen Abschnitte greifen wieder den unverwechselbaren Stil der von Nostalgie getränkten Musik Tárregas auf. Ebenfalls als Salonmusik gedacht, diesmal ohne Herabsetzung der ihr eigenen Qualitäten, schreibt unser Autor einen Walzer, *Paquito*, der seinem Sohn gewidmet ist, mit dem ihm ein wirklich vitales und lebensfrohes Stück gelingt, mit den typischen Wendungen und Rubato-Tempi dieses bevorzugten Tanzes des Bürgertums. Die Mazurken, ebenso wie das Präludium *Lágrima* und die *Pavana* passen sich dem Formschema ABA an, mit einfachem Moduswechsel zwischen den Abschnitten oder auch Modulationen zu Nachbartonarten.

Zur Anhängerschaft von Tárrega gehörte ein englischer Musikliebhaber, Walter Leckie, von exzentrischem Wesen und launischem Benehmen, der sich für alles typisch Spanische begeisterte, dabei selbstverständlich auch für die Gitarre, auf der er voller Inbrunst sehr einfache Stücke spielte. Nach dieser Lebensbeschreibung erstaunt es, dass eben diesem Leckie das *Andante sostenuto* gewidmet sein soll, das sich, was die Tempobezeichnung bereits andeutet, durch einen höchst expressiven Charakter auszeichnet. Das in der Form freie Stück, das auf einem leicht punktierten Rhythmus basiert, ist träumerischer Natur und eins der poetischsten im Werk von Tárrega.

Wie die Mehrheit der Präludien von Tárrega, entstand *Oremus* zuerst auf der Gitarre und danach auf dem Papier, geboren aus einer Eingebung. Das Präludium spiegelt seine Empfindungen während

eines Besuchs im Hause seines Freundes, des Kanonikers Manuel Gil, da er das Beten der Gläubigen aus der angrenzenden Kapelle vernahm. Das sehr kurze Stück besteht aus einem einzigen sich wiederholenden Motiv. Es ist sein letztes Stück – er hat es wenige Tage vor seinem Tode, noch gequält von Folgeerscheinungen einer 1906 erlittenen einseitigen Lähmung, komponiert; die Niederschrift findet sich im Musikbuch von Don Manuel Gil, daher sein Titel. Ein anderes berühmtes Präludium von Tárrega, *Endecha* (Elegie), bietet nur zwei Phrasen, die einen Teil bilden, der wiederholt wird. Trotz dieser formalen Einfachheit vermag dieses bewegende Stück die tiefe Trauer zu vermitteln, auf die der Titel anspielt.

Im Gegensatz zu seinem Lehrer Tárrega zeigt Miguel Llobet (1875-1938) eine weit aufgeschlossene Haltung. Nachdem er in Paris Fuß gefasst hat, knüpft er Kontakt zu Debussy, Falla, Albéniz u. a., wodurch er sowohl die impressionistischen als auch die nationalen Strömungen kennenlernt. Obgleich er von Tárregas Grundtechnik ausgeht, gelingt ihm eine hohe instrumentale Verfeinerung, allerdings ist sein eigentliches Werk sehr klein, und erst, wenn er diese berühmte Verfeinerung in der Harmonisierung auf volkstümliche Themen anwendet, erreicht er seine Höchstform. Ähnlich wie Pablo Casals, der es liebte, auf seinem Cello *El canto de los pájaros* (Gesang der Vögel) zu spielen, und Federico Mompou, der eben diese katalanische Volksweise im dreizehnten Band seiner Reihe *Canciones y Danzas* verwendet (merkwürdigerweise nach zwölf Stücken für Klavier ein Stück

für Gitarre), vertieft sich Llobet in die empfindsame katalanische Volksmusik, um seine Instrumentaltechnik zu verfeinern. In seiner Sammlung *Canciones populares catalanas* verwendet er nur ein oder zwei kleine, wohl strukturierte Phrasen mit dem Schema Vorsatz-Nachsatz, und durch die Wiederholung bald in verschiedenen Registern, bald in Flageoletttönen, mit kleinen aber entscheidenden Änderungen in den Harmonien, die die musikalische Spannung abschwächen oder verstärken, und gibt uns so mit einem Schatz von großer Schönheit, mit *El Testament d'Amelia*, *El Noi de la Mare*, *Canço del Lladre* und *La Filadora* als teuersten Perlen. Seine harmonische Sprache ist so reich und subtil, seine technischen Bereicherungen so wichtig, dass sie, könnte man sie von der Melodie lösen, für sich allein eine echte Schöpfung darstellten.

Die Legende will, dass die Gitarre selbst bis zu Franz Schubert gelangt. Mal ist es jedoch Geldnot, die ihn zu diesem bescheidenen Instrument greifen lässt, mal erweckt die Tatsache, dass zahlreiche seiner Kammermusikwerke als Bearbeitungen für Gitarre kursierten, den Eindruck, der berühmte Komponist habe ein besonderes Interesse für dieses Instrument gezeigt. Fest steht, dass im Wien seiner Zeit sowohl Gitarristen als auch Komponisten wie Giuliani, Mategka, Molitor oder Diabelli, der übrigens Schuberts Verleger war, reüssierten. Einige seiner Lieder wurden mit Gitarrenbegleitung aufgeführt, was zu jener Zeit sehr modern war und eine bedeutende Liedproduktion hervorrief. Ist also das

Interesse dieses genialen Komponisten für die Gitarre zwar denkbar, doch keineswegs bewiesen, so steht die Verehrung, die verschiedene Gitarristen seiner Musik entgegengebracht haben, außer Zweifel. Der Ungar Johann Kaspar Mertz (1806-1856) bearbeitete sechs seiner Lieder für Gitarre, besonders gelungen das berühmte *Ständchen* aus dem Zyklus *Schwanengesang*. Und Tárrega zeigte sich interessiert an einigen seiner *Moments musicaux* und an dem wunderbaren *Adieu*, das diese Aufnahme abschließt.



La Guitarra Española

CD I: 1536-1836

De todos los instrumentos musicales de tiempos pasados, sin duda la vihuela de mano española constituye uno de los casos más insólitos y fascinantes. Prácticamente nada fiable sabemos de la aparición de la vihuela de mano en la Península Ibérica e Italia, donde comúnmente se tocaba; poco más se sabe sobre las causas por las que este instrumento pasó a ser uno de los más utilizados y populares en España, suplantando casi totalmente al laúd, y su progresiva desaparición en beneficio de la guitarra en los albores del barroco está también envuelta en una nebulosa semejante. Sea como fuere, lo cierto es que alrededor de este instrumento se creó un repertorio de extraordinaria calidad, con nombres como Alonso Mudarra, Luys Milán o Luys de Narváez entre sus principales tañedores e intérpretes. Este último decía respecto al instrumento: «... ésta es una de las mayores excelencias que la vihuela tiene sobre todos los ynstrumentos, allende que es más perfecta por la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne». Consecuentemente, la vihuela se convierte en un instrumento para el que se escribe una música íntima pero también muy virtuosa,

expresiva, casi mágica, pura representación de la España del siglo XVI en muy variados aspectos: su colorido, su misticismo, sus tradiciones populares. La vihuela es un instrumento sobre el que se pueden escuchar mil y una «maneras» musicales, desde la más abstracta fantasía a una danza de corte, pasando por una canción acompañada o transcripciones de obras polifónicas. Pero si la vihuela de mano fue un instrumento de tan común uso, si fueron tantos los que lo tañeron y los que escribieron música para él, si de hecho debió haber tantos ejemplares de este instrumento, no sólo en España sino también en América, ¿por qué entonces el repertorio de vihuela que nos ha llegado es tan pequeño, comparado con el del laúd, por ejemplo? ¿Por qué no ha sobrevivido ni una sola vihuela (excepción hecha de los dos raros modelos conservados en París y Quito)? De momento no se puede dar respuesta a estas cuestiones, que forman ya parte del misterio de un instrumento único.

Aunque su forma externa se asemejara a la guitarra, parece claro que muchas de sus características musicales eran las del laúd; entonces, ¿por qué se prefirió en nuestro país la vihuela? Es posible que, todavía existente en España un enclave morisco, el de Granada, muchos sintieran que se acentuaba el patriotismo si se empleaba un instrumento con fondo plano de origen cristiano, como la vihuela, en lugar del instrumento abombado con el clavijero perpendicular al mástil, como el del laúd, que recordaba más al instrumento árabe del mismo nombre. No obstante, lo cierto es que algunos elementos de la cul-

tura islámica persistieron en España durante siglos, sin ser repudiados como aparentemente lo pudiera haber sido el laúd. Por otro lado, las últimas investigaciones cada vez añaden más peso a la teoría de que, en realidad, el laúd fue más corrientemente utilizado en España de lo que suponemos.

Durante el último cuarto del siglo xv los músicos españoles empezaron a ocupar posiciones de mayor importancia en las capillas de Isabel y Fernando, hasta entonces dominadas por los franco-flamencos. Es muy posible que este favorecimiento de lo nacional tuviera cierta influencia en la preferencia de los españoles por la vihuela, y no tanto por el laúd. Por otra parte, en esa época en España se usaron tanto la guitarra de cuatro órdenes como la vihuela. Fuenllana, por ejemplo, nos habla de la «vihuela de cuatro órdenes, que llaman guitarra», y que tenía un cierto carácter doméstico. Bermudo nos dice: «Si la vihuela la quereys hazer guitarra quitale la prima y la sexta, y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra a los nuevos [en la nueva afinación]. Y si la guitarra quereys hazer vihuela: poned le vna sexta y vna prima... y no ay otra diferencia entre ambas.» Nos han llegado apenas veinte piezas explícitamente escritas para la guitarra de cuatro órdenes.

Durante la época de Carlos v la vihuela alcanzó sus más altas cotas como instrumento musical de la nobleza. La esmerada educación musical que recibió Carlos v, y su gusto por las artes, parece que se extendió a los grandes señores de entonces, y por ello encontramos a importantes músicos trabajando a su servicio,

entre ellos los vihuelistas Luys Milán, Alonso Mudarra y Luys de Narváez en las cortes de los Duques de Calabria, Duques del Infantado y como empleado de Francisco de los Cobos (secretario de Carlos v) respectivamente. De todo esto resultó un importante florecimiento de la música, especialmente de la instrumental, que era la que tenían principalmente a su cargo los músicos españoles (los flamencos, que llegaron con el Emperador en 1517, cuando vino por primera vez a España, se ocupaban de la música sacra). En la corte de Felipe II la vihuela siguió conservando su preeminencia entre los instrumentos de música. Narváez, por ejemplo, ya había sido maestro de música de la capilla del entonces príncipe Felipe hacia 1540, y en 1566 el celebrado vihuelista ciego Miguel de Fuenllana fue nombrado músico de cámara de Isabel de Valois. Además, las licencias de reimpresión de los libros continuaron reportando beneficios a sus autores, circunstancia que habla de la popularidad de la vihuela.

Aunque parece que el tipo de vihuela más utilizado durante el siglo xvi tenía seis pares de cuerdas de tripa (órdenes), cada uno afinado en unísono, también se empleaban vihuelas de cinco y de siete órdenes. El número de trastes, también de tripa, y móviles, solía ser de diez, y había distintos métodos de colocarlos a lo largo del mástil, de manera que se obtuviese, para cada tonalidad, una afinación adecuada.

Los libros de vihuela no insistían demasiado en la técnica de la mano izquierda, que no debió diferir mucho de la del laúd. Fuenllana y Henestrosa explican que se podía obtener una voz adicional para hacer el

contrapunto si con alguno de los dedos de la mano izquierda se presionaba sólo una de las cuerdas dobles. Con respecto a la mano derecha, algunas de las instrucciones que se dan son bastante detalladas, especialmente en lo que se refiere a los redobles, pasajes rápidos, citándose tres métodos principales: «dedillo», que consistía en un movimiento rápido del índice hacia dentro y hacia afuera (desdeñado por Fuenllana, porque el contacto con la cuerda se producía tanto con la yema como con la uña); «dos dedos», que consistía en el movimiento alternativo del pulgar y el índice, tal y como se hacía al tocar el laúd en toda Europa; el tercer método, que usaba los dedos índice y corazón, fue definido por Fuenllana y Henestrosa como el más perfecto: «Como ya he dicho, pulsar sin la intrusión de la uña o de cualquier otro tipo de invención tiene una gran excelencia porque sólo en el dedo, como cosa viviente, reside el espíritu.» También se encuentran en los libros instrucciones bastante específicas con respecto al tiempo. Milán, por ejemplo, aseguraba que si no se seguían las instrucciones del autor, las obras no sonarían bien. Al comienzo de casi cada fantasía da consejos concretos: «compás a espacio», «ni muy apriessa ni muy a espacio sino con un compás bien mesurado», «algo apriessa», «compás batido... apressurado», y otros. Según Milán, las «consonancias» (acordes) debían tañerse lentamente, mientras que los redobles se tañerían rápidos, aunque con una pausa en la «coronada» (la más aguda).

La notación musical empleada en los libros de vihuela es la tablatura, un sistema que, con diversas

variaciones, se mantendría hasta finales del siglo xviii, siendo compartido por los demás instrumentos de cuerda pulsada, y utilizada además en los instrumentos de teclado. Aunque existieron varios tipos de tablaturas, cada una representa las cuerdas del instrumento por medio de líneas horizontales, y los trastes que deben pisarse por medio de números. El ritmo se indica por medio de notas situadas encima de las líneas que representan a las cuerdas.

La primera colección impresa de música para vihuela apareció en 1536. Muy probablemente, para entonces ya circulaban por España manuscritos con piezas de diversos compositores, pero fue Luys Milán (Lluís Milà) quien se adelantó a los demás al publicar su *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536). Milán, hombre polifacético, cercano al ideal del artista del Renacimiento, no era un músico profesional, sino un noble asociado durante muchos años a la espléndida corte de los Duques de Calabria. Su música para vihuela muestra la influencia de las técnicas improvisatorias, y sobre todo un estilo muy idiomático que nos habla de su gran conocimiento del instrumento y de sus posibilidades.

Apenas dos años más tarde que Milán, Luys de Narváez publicó *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid, 1538). Narváez, que probablemente estuvo al servicio de la esposa de Carlos v, Isabel de Portugal, fue uno de los más importantes instrumentistas de su tiempo. En su *Miscelanea*, Zapata relata una anécdota muy conocida: «Fue en Valladolid en mi mocedad un músico de vihuela llama-

do Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa, a los que no entendían la música, milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima». Su colección tiene una extraordinaria calidad, como puede comprobarse por la selección de cuatro piezas de este compacto. Las *Diferencias de Guárdame las Vacas* constituyen el conjunto de variaciones más antiguo que se conoce, y están compuestas sobre las armonías del bajo *ostinato* de danzas como la *romanesca* o el *passamezzo antico*. La *Canción del Emperador*, llamada así por ser la pieza favorita de Carlos V, es un sobrecogedor arreglo de la obra *Mille regretz*, de Josquin, y quizás la más bella demostración del uso de las glosas –pasajes de ornamentaciones– en la vihuela. *Passaevarse el rey moro* es uno de los dos romances para voz y vihuela de *Los seys libros del Delphin*. José Miguel Moreno ofrece una interpretación puramente instrumental, añadiendo otras glosas a la que ya escribiera Narváez para la vihuela.

Alonso Mudarra publicó su importante obra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, en Sevilla (1546). No sabemos demasiado sobre su formación musical. Estuvo al servicio de los Duques del Infantado, y seguramente formó parte del séquito del Emperador Carlos V en su viaje a Italia en 1529. Con la ayuda de su hermano, Alonso consiguió una canonjía en la Catedral de Sevilla en 1546, ocupándose de la mayor parte de los asuntos musicales de tan importante establecimiento: la preparación de las festividades del Corpus Christi, la contratación de ministriles, la com-

pra e instalación de un nuevo órgano. A su muerte, sus posesiones fueron subastadas y el dinero se entregó a los necesitados de la ciudad, tal y como había dispuesto en su testamento. El estilo de Mudarra es muy personal, tanto en la melodía como en el tratamiento de las glosas y diferencias. Su composición más conocida es, sin duda, la *Fantasia que contrabaze la barpa en la manera de Ludovico*, una pieza del tal originalidad que no se encuentra equivalente en todo el siglo. Al final de esta obra, que imita la manera de tocar del arpista Ludovico, Mudarra escribió unas «notas falsas» que «si se tocan correctamente no parecerán malas»; se trata de uno de los más sorprendentes empleos del cromatismo en la historia de la música.

La mayor parte de la música para vihuela que nos ha llegado está contenida en los siete libros publicados por Milán, Narváez, Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Pisador y Daza, pero se han conservado también algunos manuscritos como el de Simancas o el *Ramillete de Flores*, posiblemente compilado hacia 1593. Incluye piezas de vihuelistas cuyos nombres sólo conocemos a través de esta fuente documental: de López, representado en nuestro compacto, no existe ningún dato biográfico fiable, ni siquiera su nombre completo.



Hacia 1580, la guitarra de cinco órdenes –un nuevo sonido, una nueva técnica– comenzaba a ganar terreno a la vihuela, y a la vuelta de siglo el carácter cada vez

más popular y ligero, directamente inspirado en la danza, de la música española, la introducción habitual del rasgueo y la aparición de una nueva estética musical terminaron por enterrar a la vihuela, que de cuando en cuando parecía resucitar, manteniéndose agonizante hasta el siglo XVIII, pero habiendo ya alcanzado el fin de su corto y glorioso reinado de poco más de cuarenta años.

La adición del quinto orden a la guitarra fue atribuida a Vicente Espinel por Lope de Vega, Doizi de Velasco o Gaspar Sanz; sin embargo, cuando Espinel no tenía más de cinco años, encontramos frecuentes referencias a la guitarra de cinco órdenes en la *Declaración de Instrumentos* de Bermudo, y un año antes, en 1554, Fuenllana incluye varias piezas para vihuela de cinco órdenes en su *Orphénica Lyra*. En todo caso, lo que hoy en día denominamos «guitarra barroca» se llamó en la época de su apogeo «guitarra española», si bien se tocaba también en Francia y sobre todo en Italia, país de donde procedieron los primeros avances técnicos importantes, y que influyó notablemente en los compositores españoles y los tratados que éstos escribieron. Era un instrumento de cinco órdenes cuya primera música documentada es un manuscrito italiano debido a un español, Francisco Palumbi (hacia 1595).

El primer tratadista fue el médico catalán Joan Carles Amat, que en su *Guitarra española* (1596, aunque la primera de las reediciones conservadas procede de 1626) escribe sobre «el modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada Española por ser

mas recibida en esta tierra que en las otras». A pesar de representar una innovación técnica, nació como un instrumento humilde, destinado sobre todo a los músicos aficionados, que tenían pocas pretensiones y podían aprender a tocarla en poco tiempo, como deja entrever Amat: «Hay hombres que sin saber media solfa, templan, tañen, y cantan, solo con su buen ingenio muy mejor, que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas.» Luis de Briceño destaca, en 1626, que la guitarra es un instrumento cómodo, fácil de tocar, barato, más resistente a las inclemencias del tiempo que el delicado laúd, fácil de afinar («... si presto se destemplan, bien presto se vuelve a templar...») y que es «propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr y bailar y zapatear».

Obviamente, la guitarra no podría continuar durante mucho tiempo por ese camino, y poco a poco compositores españoles y extranjeros comenzaron a introducir mayores exigencias técnicas. Hacia 1630 el laudista, tiorbista y guitarrista italiano Giovanni Paolo Foscari introdujo el estilo punteado en la guitarra, mezclado con el rasgueado. Su invención fue continuada por otros, de manera que se originaron tres corrientes en la música de guitarra: la de los libros exclusivamente de rasgueado, que cada vez eran menos interesantes y anacrónicos; la de los libros de punteado, exquisita y minoritaria (Carlo Calvi y Francisco Guerau), y la de la mezcla de ambos estilos. En todo caso, a partir de 1640 la guitarra ya es considerada como un instrumento culto, «tan perfecto como los mejores, en el que se puede tañer a cua-

tro voces, y hasta con fugas» (Doizi de Velasco, 1640). La técnica habitual emplea una mezcla de estilo rasgueado y punteado, y la guitarra puede ser un instrumento solista, acompañante de la voz, que puede tocar a dúo, acompañar la danza en estilo rasgueado o hacer música de cámara. En 1674 Gaspar Sanz concluye: «... ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hizieres, pues la falta è perfeccion està en quien la tañe, y no en ella».

Hasta el siglo XIX, la afinación de la guitarra dependió fundamentalmente de los gustos de cada tratadista y compositor, que experimentaba con diversas posibilidades según la música que fuera a tañer. La afinación más habitual (comúnmente denominada recurrente) se caracteriza por no tener las cuerdas más agudas o más graves en un extremo del instrumento, sino en alguna parte central. El *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* de Luis de Briceño (publicado originalmente en Francia por Pierre Ballard) propone una afinación recurrente en la que no se usan bordones (bajos) en absoluto. Por extraña que pueda parecer a primera vista, fue utilizada por algunos de los más importantes guitarristas antiguos, incluyendo a Gaspar Sanz, que la recomendaba para «puntear con primor y dulçura y usar de campanelas, que es el modo moderno con que agora se componen». Estas campanelas producen un delicado efecto puesto que cada nota suena en una cuerda distinta, de manera que la resonancia se mantiene más tiempo, mezclándose una nota con la siguiente, al modo de un arpa o las campanas.

Sanz recomienda la afinación recurrente establecida por Briceño (sin agudos), implicando que la mayor parte de los italianos ya la usaban. La guitarra de Sanz es un instrumento ligero, delicado, en una tesitura de contralto. Pero Sanz ofrece otras posibilidades de afinación, con dos bordones en los órdenes cuarto y quinto (es decir, ambas cuerdas dobles afinadas en una tesitura grave), para «hazer música ruidosa o acompañarse el baxo con algún tono o sonada», o con uno (esto es, una de las cuerdas dobles de los órdenes cuarto y quinto estaría afinada una aguda, y la otra grave), sistema muy utilizado en España. Es muy importante resaltar que fue precisamente la utilización de la afinación recurrente la que hizo que la guitarra desarrollase un estilo distinto e independiente del laúd, lo que ayudó a que se mantuviese casi sin cambios durante más de 250 años, mientras que el laúd constantemente fue aumentando su registro bajo con nuevos órdenes.

No son muchos los datos que tenemos sobre la mecánica de las manos en los guitarristas barrocos. La técnica de la mano izquierda básicamente sería la que se utiliza hoy en día, por lo que no parece necesario extenderse mucho sobre este particular. Sobre la técnica de la mano derecha nos dice Sanz que «los acordes se tocarán sin arañar las cuerdas, como muchos hazen, sino con mucha policia, lo que baste para que se perciba el sonido, y no el impulso de la mano», y que hay que procurar que «los dedos de la mano derecha se repartan bien por las cuerdas, alterando los movimientos, y que un dedo no toque dos

golpes continuados». Acerca del modo de tocar las escalas, Guerau advierte que «la glossa que hizieres con el dedo indice, y largo, ha de ser alternandolos; que si vno dá muchos golpes, no podrá ser ligera, ni limpia». Según Guerau, cuando se usara el pulgar, no se utilizaría la figueta (alternancia del pulgar e índice, tan común en el Renacimiento), sino sólo el pulgar.

Un elemento esencial para entender el peculiar mundo de la guitarra barroca es el de su notación musical. No sólo se utilizaba la tablatura (indispensable por ejemplo para poder «usar de campanelas», como señalaba Sanz), sino que se desarrolló un sistema adicional para la música rasgueada, llamado alfabeto, en el que cada letra correspondía a un acorde. Este sistema fue modificado, aumentado y mejorado con el tiempo, permitiendo incorporar también la música punteada, yéndose, en definitiva, hacia la tablatura mixta, que incorporaba acordes representados por letras para el estilo rasgueado y números sobre líneas horizontales para el estilo punteado.

Gaspar Sanz es uno de los pocos guitarristas de los que tenemos algunas informaciones biográficas: nació en Calanda (Zaragoza) en 1640, en el seno de una familia de gran solera. Estudió teología en Salamanca, aunque después decidió dedicarse de lleno a la música, para lo cual viajó a Italia. En Nápoles llegó a ser organista de la Real Capilla, para después viajar a Roma e iniciar sus estudios de guitarra. Su maestro allí fue Lelio Colista, un compositor por entonces de mucho renombre en cuyas obras se inspiraron Purcell o Corelli. Durante su época en Roma también tuvo la

oportunidad de conocer a grandes guitarristas como Foscari, Granata y Corbetta, siendo este último «el mejor de todos ellos», según Sanz. Tras volver a España publicó su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674), que aún hoy sigue siendo una fundamental fuente de estudio de la música de esta época. En su libro se incluyen piezas de inspiración española e italiana, pero también algunas obras a la manera francesa (pasacalles, preludios, pavanas, etc.). En nuestra grabación, Moreno sigue las recomendaciones de Sanz en cuanto a la afinación sin bordones, sólo con cuerdas agudas, restituyendo así la sonoridad que el propio Sanz buscaba para ellas.

De familia mallorquina, Francisco Guerau ingresó en el colegio de cantoricos de la capilla real en 1659, lo que indica que debió nacer unos diez años antes. En 1669 entró como contralto en la propia capilla, en 1693 obtuvo una plaza de músico de cámara de Carlos II, y el mismo año de la publicación de su libro *Poema harmónico* (Madrid, 1694) fue nombrado maestro de música del colegio. Este último cargo lo ocupó hasta que en 1701 fue sustituido por el nuevo maestro de capilla, Sebastián Durón. Como ya hemos indicado anteriormente, el libro de Guerau contiene exclusivamente piezas en estilo punteado, precedidas por una introducción que explica los principios de la notación en tablatura y aconseja sobre varios puntos técnicos, la ejecución de los ornamentos, etc. Las 27 composiciones de Guerau, todas ellas dentro del género de la variación, se dividen en diez obras basadas en danzas españolas (jácara, canarios, españoleta, folías, mario-

nas, etc.) y 17 extensos pasacalles alabados por Santiago de Murcia en su *Resumen de acompañar*. La música de Guerau es de una gran calidad y enorme dificultad técnica, como corresponde al repertorio eminentemente culto de un instrumento que ya había hecho progresos técnicos considerables. Escuchando las marionas y canarios de Guerau de nuestro compacto nos damos cuenta de lo lejos que queda esta dura descripción de Sebastián de Covarrubias en 1611: «Aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moço de cavallos que no sea músico de guitarra».

Santiago de Murcia debió nacer hacia 1685, para morir después de 1732. Era hijo de Gabriel de Murcia (guitarrista y vihuelista de la reina Juliana) y Juana de León (hija del vihuelista Francisco de León). Ingresó como cantorico en el colegio de la capilla real, donde estudió con su padre, con el mencionado Guerau y con el violagambista Literes, un músico de enorme prestigio entonces. Hacia 1705 fue nombrado maestro de guitarra de la reina María Luisa de Saboya. Murcia participó frecuentemente en el teatro, donde la música era siempre muy importante, y se aseguró además nuevos patronos, como el caballero italiano Francisco Andriani. A él le dedicaría su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Amberes, 1717). Cuando Felipe V se casó de nuevo tras la muerte de la reina María Luisa, Santiago de Murcia, al igual que otros miembros de la corte que estaban cerca de los gustos franceses, posiblemente cayó en desgracia. Hizo varios viajes a Francia y Bélgica (donde conoció a los guitarristas De

Visée, Campion y LeCocq), e incluso pudiera haber vivido en México (el único país donde es posible encontrar toda la música conocida de Murcia). En 1732 se publicó su segundo libro, *Passacalles y obras de guitarra*, y preparó el material del manuscrito que hoy conocemos como *Códice Saldivar n° 4*, adquirido por el musicólogo mexicano Gabriel Saldivar en 1943. Las *Cumbés* aquí interpretadas aparecen en el manuscrito mexicano. Su música tiene un inconfundible aroma criollo que mezcla lo indígena y lo español. Curiosamente, al principio de la pieza Murcia indica la palabra «golpe» (en la tapa de la guitarra), un recurso muy utilizado en la música popular hispanoamericana, que aquí aparece documentado seguramente por primera vez. La *Giga*, procedente de *Passacalles y obras de guitarra*, es un arreglo de un tema de Corelli.



A partir de la mitad del siglo XVIII los nuevos estilos musicales impondrían un crucial cambio en la guitarra. La afinación necesariamente tenía que normalizarse y clarificarse, respondiendo a las características de la música de entonces. Los bordones en los órdenes cuarto y quinto serían cada vez más frecuentes, y poco más tarde un sexto orden acabaría por añadirse. También la notación habría de modificarse, pasando de la tablatura al pentagrama actual. El período de transición en España fue largo y un tanto oscuro en lo puramente musical, sin que podamos hablar de compositores de verdadero relieve. Entre el segundo libro

de Murcia y el nuevo siglo se publicaron varios libros de guitarra: Minguet e Yrol en 1752, Sotos en 1764, Moretti en 1792 y Abreu, Ferandière y Rubio en 1799. Algo antes, en 1780, apareció la primera música impresa para guitarra de seis órdenes, debida a Antonio Ballester. En Francia, el *Nouvelle Méthode* de Lemoine (1790) incluye música para guitarra de seis cuerdas simples, instrumento que ya debía haberse extendido suficientemente, incluso como para haberse exportado a Italia y a España. En todo caso, en España la guitarra de seis órdenes se utilizó hasta casi 1835, pero el instrumento de cuerdas simples cada vez presentaba más ventajas, y los mejores guitarreros fueron optando por el nuevo sistema.

La guitarra volvió a vivir un momento extraordinario a partir de 1800, con músicos como Fernando Sor, Dionisio Aguado o Mauro Giuliani, que devuelven al instrumento su carácter virtuosístico y, sobre todo, escriben una música que no sólo es de gran dificultad técnica, sino también de una indudable calidad. El gusto de la época, tan pendiente de la música teatral, especialmente de la italiana, valoraba ahora cosas nuevas: se buscaba la variedad de timbres en un mismo instrumento, la ampliación de las tesituras, un mayor volumen sonoro, la potenciación de las técnicas virtuosísticas y, en fin, la capacidad de adaptarse al mundo de la ópera y de las canciones de moda. La guitarra y el piano serán los instrumentos preferidos, y para conseguir tan destacado puesto la primera tuvo que someterse a serios cambios estructurales. En definitiva, se prepara para poder producir, técnicamente,

lo que el gusto de entonces dicta, y acudir en las mismas condiciones que el piano a las salas de concierto que entre 1820 y 1840 pisaban pianistas como Beethoven, Clementi, Chopin, Liszt, Mendelssohn o Schumann...

España dio los dos mejores guitarristas de la época, Fernando Sor y Dionisio Aguado, opuestos en sus gustos y su técnica, pero unidos por su asombroso virtuosismo. Un aspecto técnico los separaba: el uso de las yemas de los dedos o las uñas al pulsar las cuerdas, que al profano puede parecerle una simpleza, pero que puede definir absolutamente la técnica de un intérprete y el sonido que obtenga de su instrumento. En el apartado dedicado a la vihuela ya veíamos que Fuenllana, por ejemplo, prefería la pulsación directa con la carne, sin ninguna intrusión. A lo largo de la historia ha habido algunos grandes intérpretes que han tocado con uñas (Piccinini, Thomas Mace cuando tocaba en *consort*, el guitarrista Corbetta), pero en general siempre se ha preferido el uso de las yemas por producir un sonido más natural. En 1830 Fernando Sor nos dice: «No he oído nunca a un guitarrista que tocara de una manera soportable si lo hacía con uñas, ya que sólo pueden dar muy pocos matices a la calidad del sonido... No obstante, la manera de tocar del Sr. Aguado posee tan excelentes cualidades que se le puede perdonar el empleo de las uñas; él mismo se las habría quitado si no hubiera llegado a tal grado de agilidad y si no se encontrara ya fuera de la edad en que se puede luchar todavía contra la forma que los dedos han tomado tras una larga costumbre.

Una vez me confesó que, si tuviera que volver a empezar, tocaría sin uñas». Aguado, por su parte, reconoce la influencia de Sor: «Yo siempre había usado de ellas en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero luego que oí a mi amigo Sor, me decidí a no usarla en el dedo pulgar, y estoy muy contento de haberlo hecho.» En todo caso, Aguado advierte que, si se toca con uñas, éstas «no deben ser de calidad muy duras: se han de cortar de manera que formen una figura oval, y han de salir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas se entorpece la agilidad». José Miguel Moreno usa yemas en todos los instrumentos de esta grabación.

Fernando Sor fue considerado el mejor guitarrista de su tiempo. Nació en Barcelona en 1778, y estudió en Montserrat, para después ingresar en la Academia Militar de Barcelona. En 1799 se fue a vivir a Madrid, y desde entonces hasta 1808 ocupó diversos puestos en Barcelona y Andalucía, componiendo durante esa época sinfonías, cuartetos de cuerda, seguidillas boleras y varias piezas para guitarra sola. Durante la invasión de 1808 luchó contra los franceses, pero en 1810 aceptó, como otros muchos intelectuales españoles, un cargo administrativo que sería la causa de su exilio en 1813, cuando los franceses se retiraron. En 1815 se instaló en Londres, donde su fama de compositor fue pareja a su reconocimiento como gran virtuoso, obteniendo un resonante éxito con su ballet *Cendrillon*. Esta misma obra se bailó más de cien veces en la Ópera de París, y fue escogida para la gran inauguración del Teatro Bolshoi de Moscú en

1823. Sor vivió en Rusia durante tres años, y en 1826 volvió a París, donde publicó su *Méthode pour la guitare* en 1830, y siguió fortaleciendo su fama como compositor y concertista. Murió en la ciudad francesa el 10 de julio de 1839.

Dos de las piezas de Sor aquí grabadas (*Andante maestoso* y *Andante espressivo*) fueron compuestas casi con total probabilidad en España antes de 1813, aunque aparecieron publicadas en París en 1822. Pero la más famosa obra de nuestro compositor se originó en Londres. La ópera *La Flauta Mágica* de Mozart fue estrenada en Viena en 1791, lógicamente en alemán; se cantó en italiano ya en 1794, y la primera gran producción en Londres de esta obra tuvo lugar en mayo de 1819. Es casi seguro que fue esta serie de representaciones la que inspiró a Fernando Sor para componer sus *Variations on a theme of The Magic Flute*, título con el que aparecieron por vez primera en la edición de 1821. Esta obra, formada por una introducción, la exposición del tema, cinco variaciones y una coda, es uno de los máximos exponentes del arte de la variación de todo el romanticismo. Sor utilizó la melodía del tema *Das klinget so herrlich*, que en la portada de la edición londinense aparece en italiano como *O cara armonia*. Otros músicos escribieron variaciones sobre este mismo tema, como Drouet, Herz o Glinka, pero las de Sor son un prodigio de equilibrio, gusto y demostración técnica.

CD II : 1818-1918

¿Qué suponen cien años en la historia de un instrumento? Normalmente un enriquecimiento, una evolución, la consagración de intérpretes y escuelas. Tratándose de la guitarra, cuya historia nos enseña su incómoda posición en el filo estrecho de la aceptación como instrumento capacitado para el arte, cien años suponen alabanzas, olvidos, abandonos, fanatismos e injusticias. Si esos cien años se sitúan, por añadidura, prácticamente a lo largo de un siglo de convulsiones, como ocurre en el período que esta grabación ilustra, y además se producen importantes cambios organológicos en el instrumento, pronto nos daremos cuenta de las enormes diferencias entre las épocas de los dos gigantes que dominan los extremos de este periplo: Fernando Sor y Francisco Tárrega.

Si alrededor de 1818, poco después de la incómoda estancia parisina que siguió a su forzosa salida de España, Sor comienza en Londres su ascensión en la escalada de la fama con la publicación de los *Six Divertimenti op. 2*, al que pertenece el *Andantino en re menor*, es en 1918, no habiéndose aún apagado los recuerdos de las comuniones íntimas de Tárrega con el arte, cuando uno de sus principales discípulos, Miguel Llobet, publica *La Filadora*, perteneciente a su ciclo de *Canciones populares catalanas*. Estas dos fechas, tan simbólicas como certeras, conocen la plenitud del instrumento clásico, es decir la consolidación de la guitarra de seis órdenes simples utilizada por Sor, Giuliani y Aguado; encierran también la bús-

queda, impulsada por el romanticismo, de nuevas y más potentes sonoridades que se concretan en los cambios organológicos introducidos por Antonio de Torres, artifice del tipo de instrumento usado por Arcas (el primer intérprete que utilizó esta nueva guitarra, muy significativamente bautizada con el nombre de «la leona»), Tárrega y Llobet; estas fechas marcan, al fin y al cabo, la extensa época romántica, que en España se resiste a desaparecer con la aparición de la moda alhambrista, pero que termina cediendo ante la era mecanicista, dominada por un nuevo tipo de intérprete, con la guitarra ya introducida en los círculos filarmónicos habituales, que se concreta en la figura de Andrés Segovia.

Fernando Sor (1778-1839), que había sido niño prodigio, que había gozado de una solidísima formación como escolano en el monasterio de Montserrat, pertenecía a ese grupo de seres que, dotados de un talento excepcional, se afiliaban en las líneas del racionalismo y eran capaces de erigir un monumental sistema partiendo del autodidactismo. Ese racionalismo puro que se deja entrever constantemente en las líneas de su magnífico *Méthode pour la guitare* de 1830 es el que le permite construir una técnica instrumental nueva perfectamente hilada con los principios musicales y artísticos. Puesto que nada confiaba a la experiencia, sin haber razonado y sopesado las actuaciones y sus consecuencias, trabajó con un esqueleto humano para saber cómo eran las relaciones entre los movimientos y las articulaciones, estudió tratados de anatomía y su propio cuerpo, atento a evitar, cuando

tocaba la guitarra, las incomodidades, las tensiones, las posiciones forzadas que delataran un desvío respecto a lo natural. Al leer las sabias recomendaciones que dispensa al que quiere instruirse en el arte de acompañar con la guitarra y observar la meticulosidad con que realiza las reducciones de las grandes obras orquestales, entendemos cómo en Sor una pieza de reducidas dimensiones como el *Andantino op. 2* es una obra de arte. Fernando Sor representa, quizá como nunca se ha vuelto a dar, la perfecta simbiosis entre lo musical y lo instrumental, ya que halla en la guitarra el medio natural para desarrollar sus altísimos conocimientos musicales.

La vida de Fernando Sor fue bastante turbulenta. Políticamente comprometido con la causa liberal, participó en España en la Guerra de la Independencia, tras la cual se ve obligado a abandonar el país acusado de afrancesamiento. Tras una breve estancia en París (1813-1815), y no demasiado satisfecho del ambiente musical, se instala en Londres (1815-1822/3), donde sí gozará de una alta reputación. Unido sentimentalmente a una bailarina, emprende un viaje a Rusia, donde permanecerá con gran éxito hasta 1826/7, época en la que regresa a París, permaneciendo en esta ciudad hasta su muerte.

Las *Variaciones op. 28*, *Malbroug va a la guerra* fueron publicadas en 1827, poco después de su vuelta de Rusia. La obra carece de dedicatoria y aparece en un momento de cierta amargura en la vida de Sor, una vez finalizada su relación sentimental con la bailarina Félicité Hullin, cuando, quizá sumido en el desencan-

to, comienza las por otra parte infructuosas gestiones que le permitieran su vuelta a España. Es un momento en que se siente atacado por sus colegas franceses, que atribuyen a su música una gravedad de tipo alemán o ruso incompatible con el desenfado festivo que pide el público, y sus ideas son objeto de censuras ineptas. Quizá sea por ello que se puedan observar ciertas diferencias de concepto si comparamos esta obra con las *Variaciones op. 9* (sobre un tema de *La Flauta Mágica*) de Mozart. Mientras aquí el tratamiento del tema es exultante, desbordando entusiasmo (curiosamente datan de 1821, época en la que comienza su relación con la citada Félicité Hullin), en las *Variaciones op. 28*, la melancolía invade la pieza a pesar de la indicación *Allegretto* en el tema, dándose el caso de ser la única obra de tema con variaciones en la producción de Sor en la que la coda, en lugar de ser la habitual muestra de habilidad y brillante técnica instrumental, sorprende ofreciendo la indicación *Lento* con el tema presentado en armónicos, sumiso en una negrura que quizá en esos momentos también invadía la cabeza del compositor. En modo alguno estas variaciones (de las mejores de su producción) se adaptan al esquema imperante que él mismo ironiza en su método: «... Tomará (el autor) un aire de moda: establecerá para el tema un bajo hecho por las cuerdas al aire...; el motivo subdividido en notas de la mitad de valor será la primera variación, en tresillos la segunda. Hará un fragmento del mismo número de compases del tema, que llamará “menor”... este menor debe ser tocado un poco lentamente, para

hacer sentir el contraste producido por las grandes baterías en mayor reservadas para la “proeza” de la variación siguiente, que puede ser la última si se quiere.» Dardos envenenados contra la falta de creatividad de la mayor parte de sus colegas. Por contra, es la creatividad que Sor despliega a raudales la que le hace contravenir la norma, pero además no quiere que Malbroug, al volver de la guerra, encuentre su camino mecido por las grandes baterías en tono mayor, y lejos de mostrar el laurel del general triunfante, plantea el tema inicial en volátiles armónicos proporcionando un ambiente de enorme pesimismo.

Qué distintos los mundos vividos por Sor y por Tárrega y qué diferentes sus formas de proceder. Lo que en Sor es razonamiento y método científico, es en Tárrega apasionamiento y método empírico.

A pesar de que sea un autor archigrabado, sabemos realmente poco de Francisco Tárrega (1852-1909). La inconcreción de su proyectado método para guitarra no nos permite actualmente reflexionar sobre su proceder instrumental, y su legión de seguidores, sin duda vencidos por el influjo de su atrayente personalidad, han mitificado y engrandecido su figura envolviendo su quehacer en una leyenda difícil de aprehender en su justa medida. Si Sor vivió e influyó en el gran mundo del arte, Tárrega vivió el pequeño mundo de la guitarra, en un momento además en que ese mundo estaba miniaturizado y el instrumento, denostado, luchaba por desplegar las alas del vuelo artístico al amparo de la burguesía. Tárrega no quiere o no puede ser el gran concertista de la guitarra tal

como lo es Sarasate del violín. Él no es el intérprete de fulgurante carrera internacional. Sus conciertos en el extranjero son pocos y espaciados, y si nos atenemos a los comentarios emitidos por sus biógrafos, incómodos para nuestro artista. Tárrega prefiere la audición íntima, reservada a un grupo de discípulos y admiradores de culto, donde se vive el ambiente de un romanticismo exacerbado, apasionado, que roza el misticismo. Queremos encontrar las razones de esta voluntaria reclusión en el hecho de que quizá Tárrega aborreciera los programas imperantes en una época en la que el público sólo disponía de una incipiente cultura musical e imponía a los intérpretes unas selecciones de piezas en las que forzosamente tenían que figurar fantasías sobre aires de moda, obras de fuerte pero vacío virtuosismo instrumental y piezas de carácter nacional. Por contra, casi podemos asegurar que en los conciertos privados, arropado por un pequeño auditorio conocedor y entusiasta de su arte, Tárrega desplegara aquella parte de su producción en la que anidaba la expresión más íntima: los preludios, las mazurcas, las transcripciones de sus clásicos favoritos... y, siguiendo los testimonios que algunos de los concelebrantes de aquellas sectarias audiciones dejaron escritos (Mestres, Manén, Pujol), sabemos que las interpretaciones eran tan impecables y el concepto artístico tan alto, que frecuentemente planeaba el éxtasis colectivo sobre la concurrencia. Es de suponer que la selección realizada por José Miguel Moreno para la presente grabación sea un reflejo de una de aquellas audiciones íntimas.

No hay ambición formal en la música de Tárrega. Las fantasías sobre temas de ópera (no sujetas a ningún rigor estructural) y las variaciones sobre temas populares (en realidad pequeños fragmentos independientes) constituyen las piezas de mayor amplitud dentro de una producción basada en piezas mucho más breves, en las que, generalmente, bastan apenas unos minutos de honda expresividad para satisfacer felizmente sus necesidades de creación. Estéticamente quedaría encuadrada en el mundo de la música de salón donde las danzas de moda han erigido su reinado. Pero incluso cuando nuestro artista utiliza esas danzas, éstas quedan «tarreguizadas», desprovistas a menudo de su carácter danzable en beneficio de un factor melódico realmente inspirado. Sucede así en el caso de las mazurcas nominadas con nombre de mujer, *Adelita* y *Marieta* (ésta como homenaje a una de sus hijas), las que, además de no responder plenamente a la fisonomía rítmica que a esta danza se le supone, reciben la indicación de tiempo lento, lo que acentúa una naturaleza más expresiva que vigorosa. En las otras dos, *Sueño* y *Mazurca en Sol*, el puntillito de las corcheas nos acerca más al ambiente de salón, pero sus secciones centrales devuelven el sello inconfundible impregnado de nostalgia de la música de Tárrega. También dentro de la música de salón y esta vez sin menoscabo de sus lógicas propiedades, nuestro autor escribió *Paquito*, vals dedicado a su hijo, en el que consigue una pieza vital y optimista, moldeada con las características inflexiones y *tempe rubato* de la danza favorita de la burguesía.

Tanto las mazurcas como el preludio *Lágrima* y la *Pavana* se ajustan al esquema formal ABA, con sencillos cambios de modalidad entre sus secciones o bien modulaciones a tonos próximos.

Dentro del grupo de los habituales seguidores de Tárrega figuraba un aficionado inglés, Walter Leckie, de carácter excéntrico y modales imprevisibles, apasionado por todo lo típicamente español, y, por supuesto, por la guitarra, con la que vibraba ejecutando piezas de cierta ramplonería. Con esta semblanza nos sorprende que el citado Leckie haya sido el dedicatario del *Andante sostenuto*, preludio que hace el número 5 en el catálogo realizado por Emilio Pujol, y se caracteriza por poseer un enorme carácter expresivo ya adivinado desde la primera manifestación del *tempo*. La pieza, de forma libre y dibujada sobre un ritmo suavemente punteado, posee un semblante ensoñador y es una de las más inspiradas en la producción de Tárrega.

Como la mayoría de los preludios de Tárrega, *Oremus* se constituyó antes en la guitarra que en el papel, surgiendo de un momento de inspiración. El preludio refleja la emoción recibida al escuchar desde la casa de su amigo, el canónigo Manuel Gil, los rezos de los fieles provenientes de la capilla lindante. La pieza, brevísima, presenta un único motivo repetido. Es la última pieza que compuso, pocos días antes de morir, y aún con secuelas de la hemiplejía que el artista sufrió en 1906, dejándola escrita en el libro de música de Manuel Gil, de ahí su título. Otro célebre preludio de Tárrega, *Endecha*, presenta únicamente

dos frases que forman una sección repetida. A pesar de esta ingenuidad formal, la pieza, de una tremenda emotividad, es capaz de transmitir la triste luctuosidad anunciada por su título.

A diferencia de su maestro Tárrega, Miguel Llobet (1875-1938) manifiesta un espíritu mucho más cosmopolita. Radicado en París, traba contacto con Debussy, Falla, Albéniz... lo que le permite conocer de cerca las corrientes impresionistas y nacionalistas. Aunque partiendo de la técnica básica de Tárrega consigue un elevado refinamiento instrumental, su obra original es muy pequeña, dando lo mejor de sí cuando aplica ese celebrado refinamiento en la armonización de temas populares. Como Pablo Casals, que gustaba de paladear en su violoncelo *El canto de los pájaros*, y como Federico Mompou, que utiliza precisamente esta popular melodía catalana en la decimotercera entrega de su serie de *Canciones y Danzas* (curiosamente encomendada a la guitarra después de doce pianísticas), Llobet ahonda en el emotivo folklore catalán para quintaesenciar su técnica instrumental. En su colección de *Canciones populares catalanas* utiliza tan sólo una o dos pequeñas frases claramente estructuradas en el esquema antecedente-consecuente, y mediante su repetición en diferentes registros unas veces y con técnica de armónicos otras, con pequeñas pero trascendentes modificaciones en los acordes que atenúan o acrecientan la tensión musical, nos proporciona un tesoro de gran belleza del que *El Testament d'Amelia*, *El Noi de la Mare*, *Canço del Lladre* y *La Filadora* son sus mejores perlas. Es tan

exquisito y sutil el tratamiento armónico, tan importantes los hallazgos instrumentales, que, de poder desligarlos de la melodía, constituirían por sí solos una auténtica creación.

Quiere la leyenda que la guitarra rodee la inmensa figura de Franz Schubert. Unas veces es la falta de recursos económicos quien pone en sus manos el humilde instrumento, otras la paternidad de las transcripciones de algunas de sus músicas de cámara quien desea ver en el ilustre compositor un especial interés por el instrumento. Lo cierto es que en la Viena de su época triunfaban guitarristas y compositores como Giuliani, Matiegka, Molitor o Diabelli, quien, por cierto, era el editor de Schubert. Algunas de sus canciones eran ejecutadas con acompañamiento de guitarra, una costumbre muy en boga por aquellos años y que generó una importantísima producción liederística. Pues bien, no quedando probado el por otra parte posible interés del genial compositor por el instrumento, es manifiesta la devoción de algunos guitarristas por su música. El húngaro Johann Kaspar Mertz (1806-1856) condensó en la guitarra seis de sus canciones, sobresaliendo la famosa *Ständchen* del ciclo *El Canto del Cisne*. Tárrega, por su parte, mostró interés por alguno de sus *Momentos musicales* y por el maravilloso *Adieu* que cierra esta grabación.

Other recent Glossa releases

C. CARESANA / G. VENEZIANO

Tenebrae

I Turchini / Antonio Florio

Glossa GCD 922602

ALESSANDRO SCARLATTI

Lamentazioni per la Settimana Santa

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921205. 2 CDs

PIERRE BOUTEILLER

Requiem pour voix d'hommes

Le Concert Spirituel / Hervé Niquet

Glossa GCD 921621

L'AMOR DE LONH

Medieval songs of love and loss

Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard

Glossa GCD P32304

CECUS

Colours, blindness and memorial

Graindelavoix / Björn Schmelzer

Glossa GCD P32015

JOHANN SEBASTIAN BACH

St John Passion

Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen

Glossa GCD 921113. 2 CDs

JOHANN SEBASTIAN BACH

Mass in B minor

Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen

Glossa GCD 921112. 2 CDs

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Apollo e Dafne (Italian Cantatas, vol. VII)

La Risonanza / Fabio Bonizzoni

Glossa GCD 921527

CLAUDIO MONTEVERDI ET AL.

Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea

La Venexiana / Claudio Cavina

Glossa GCD 920916. 3 CDs

'ROUND M

Monteverdi meets jazz

La Venexiana / Claudio Cavina

Glossa GCD P30917



produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.

Timoteo Padrós, 31

E-28200 San Lorenzo de El Escorial

info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

D-69115 Heidelberg

info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com