

Estudios de Musicología Aragonesa



J. J. Rey - P. Calahorra
J. V. González Valle

Juan José Carreras, editor
Zaragoza - 1977

J.J.Rey Marcos:

ESTUDIO ANALITICO Y COMPARATIVO DE LA "INSTRUCCION DE MUSICA" DE GASPAR SANZ.

La época del Barroco musical español -tan parca en publicaciones musicales- ve aparecer en Zaragoza hace ya tres siglos un curioso libro dedicado a la "guitarra española". La importancia del mismo ha sido resaltada en numerosas ocasiones por los estudiosos e historiadores de la música, a la par que los intérpretes de guitarra ejecutan con profusión sus obras. La popularidad alcanzada por las piezas contenidas en la "Instrucción de Música" llega hasta servir de base a obras sinfónicas, que a su vez han recibido especial trato de favor por parte del público aficionado. Resulta difícil llegar a conocer todas las ediciones modernas de obras de Gaspar Sanz, que se suceden en antologías y cuadernillos sueltos. Incluso hace justamente diez años se llevó a cabo una reedición facsímil, acompañada de un meritorio estudio bio-bibliográfico debido a Luis García-Abrines (1), al que remitimos al lector interesado en estos temas.

No obstante todo ello y por contradictorio que esto pueda parecer, considero que la obra de Gaspar Sanz es todavía desconocida para el público español. Y ello, no por falta de divulgación, como queda señalado, sino porque las bases sobre las cuales se asienta esta presentación están viciadas. Casi sin exclusión las obras de Gaspar Sanz que el público conoce están "arregladas". No me refiero ya a las adaptaciones para piano u orquesta, sino a los arreglos para guitarra (1), fenómeno que sería insospechable de no estar absolutamente comprobado. Cada día se echa más en falta una edición que, sin prejuicios provenientes de una estética más moderna, pueda verter en el pentagrama el estilo original, peculiar de las danzas, canciones y toques militares que pueblan la "Instrucción de Música". El peligro al que todos han sucumbido es el de pensar que tal como están en el libro las obras resultan pobres armónicamente, incluso absurdas; y esto no es así.

Lo que sí puede afirmarse tajantemente es que nuestra sensibilidad se encuentra ya muy lejos de los salones, las escuelas de danza y las barberías, ambientes para los que está pensado el libro. Y sobre todo, la confusión fundamental estriba en creer que G.Sanz escribe para una guitarra como la actual, con seis órdenes de cuerdas afinadas de un modo determinado; y la realidad es muy otra, a pesar de la semejanza de nombres. La "guitarra española" que G.Sanz emplea es un instrumento del que por evolu-

ción ha surgido la actual, pero de la que se distingue por su propia idiosincrasia organológica, debido sobre todo al número y afinación de las cuerdas. Pero este punto lo estudiaremos con más detenimiento.

Antes que nada se impone situar la "Instrucción de música" en un punto concreto de la historia de la música y la de la guitarra. Sanz declara conocer las obras de Foscarini, G.Caspergier, Pellgrini, G.B.Granatta, J.C.Amat, N.Doizi, L.Colista. Entre los músicos no guitarristas cita en diversos momentos al Maestro Capitán, H.Veneboli, P.Ciano, C.Carisani. Dan su aprobación al libro Sebastián Alfonso y Diego Xaraba y Bruna. El autor habla a veces de Maestros de Capilla españoles o italianos sin dar nombres concretos. Como veremos, a lo largo del libro puede comprobarse la influencia de unos y otros, principalmente de los italianos. Es más, la formación musical del calandino debe considerarse preponderantemente italiana. Resulta sintomático el desconocimiento absoluto de toda la producción vihuelística, que apenas tenía un siglo de vejez. Por supuesto, desconoce la música francesa, alemana o inglesa, o libros como el del gallego Luis Briçefío, impresos en París.

Por otra parte la influencia de G.Sanz puede rastrearse hasta pasado un siglo, pues en 1799 es citado por A.Abreu como "famoso". Veremos además que en algunos manuscritos se copian íntegramente partes de la "Instrucción de Música". Finalmente habría que estudiar el influjo de Sanz sobre otros guitarristas posteriores: Lucas Ruiz, Santiago de Murcia, F.Gueráu, P.Minguet y algunos anónimos, en muchos de los cuales es patente.

El presente estudio intenta un acercamiento directo al libro de G.Sanz y a la vez una valoración, situándolo junto a otras fuentes que de algún modo tienen conexión con él. Desde el principio sé que el intento no será completo, pero espero aportar al menos una visión más exacta de algunos aspectos de la "Instrucción".(2)

La obra completa de Gaspar Sanz se publicó en cuadernillos sucesivos bajo el título: "*Instrucción de Música sobre la Guitarra española, y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos Laberintos ingeniosos, variedad de Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francés, y Inglés. Con un breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los más principales de Contrapunto, y Composición. Compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés, Natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Insigne Universidad de Salamanca. Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer.*"

Comprende las siguientes partes:

Tratado Primero

- Diecinueve reglas que resumen aspectos técnicos: afinación, mano derecha, izquierda, rasgueado, punteado, etc.
- Seis láminas con las posturas y la música para tañer de rasgueado.
- Ocho láminas con música para tañer de punteado.

Tratado Segundo

- "*Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano, o qualquier otro instrumento. Resumidas a doze reglas, y exemplos de contrapunto y composición, los más esenciales para este efecto.*"
- Tres láminas de ejemplos para las reglas anteriores.
- Tres láminas de música para tañer de punteado.

La bandurria y la guitarra parecen ser los instrumentos preferidos por los Maestros de danzar de los que ten abundantes referencias tenemos en la literatura de la época. Particularmente importantes sobre este punto son los "*Discursos sobre el arte del danzado*" (Sevilla, 1642) de Juan de Esquivel Navarro, por aclararnos el papel que en estas escuelas de danza tenía la guitarra. Criticando a los maestros callejeros que no tenían escuela propia, dice Esquivel: "... y no tratan de más que de enseñar cuatro movimientosimpropios y desproporcionados, llevando la guitarra debaxo del brazo, con poca autoridad de sus personas..." El instrumento resulta ser la pareja obligada del maestro: "... y si alguna vez se ofrece danzar, ha de ser con el instrumento y no de otra manera..."

Las academias de danza son en esta época las escuelas de modales frecuentadas por la juventud distinguida, de ahí que se regule a la perfección el comportamiento del Maestro: "*Debe el Maestro al que entrare en el modo que he dicho, quitarle el sombrero, aunque esté tañendo por su entretenimiento, mas si estuviere danzando alguno, cúmplele sólo con baxar el rostro, porque no es estilo en tal ocasión dexar de tocar, sino es entrando un Juez, como Oydor o Alcalde de Corte o otro juez de esta calidad. Y si el que entra es algún Maestro, ha de aguardar a que el discípulo acabe de danzar y luego de levantarse y ofregerle su silla e instrumento, haziendo en ello mucha instancia: lo cual si yo fuera el Maestro forastero, no aceptara; y lo que hiciera fuera sentarme al lado del Maestro y si huviera otro instrumento lo tomara y tocara a la par con el otro Maestro. Y por esta razón y por si salta una puente o cuerda, es mal hecho que el Maestro esté en la escuela con un solo onstrumento.*"

Los conocimientos musicales e instrumentales que debe poseer un buen Maestro de danza quedan consignados en el siguiente párrafo: "*Deben los Maestros saber todos los tañidos y danzas antiguas, aunque aora no se practiquen, como son Española, el Bran de Inglaterra, el Turdión, el Hacha, el Cavallero, la Dama y otras semejantes que sirven en los saraos y máscaras que se hacen a su Magestad y a otros Príncipes... y a mí me ha sucedido (no en Madrid, ni en Sevilla, sino en otras partes que no digo por que no se sepa qué Maestro es), aver pedido el Alta, Rey don Alonso y la Baza, y no saber tocar ninguna de estas piegas; esto teniendo escuela pública.*"

Libro Segundo de Cifras sobre la Guitarra Española

Repite algunas láminas anteriores y además añade,

-Diez láminas con varias piezas de punteado.

Libro Tercero de Música de Cifras sobre la Guitarra Española

"Contiene las Diferencias más primorosas de Pasacalles, que hasta ahora ha compuesto su Autor, por todos los ocho Tonos más principales del Canto de Organo, y por los puntos y términos más estraños, y sonoros de la Guitarra." Diez láminas de Pasacalles, que en el índice se denominan "Partidas".

La obra parece estar dedicada a los aficionados y principiantes: *"Este tratado te podrá servir de sùmula y primeros rudimentos"...*
"... en beneficio de la juventud bien inclinada para que después de las tareas principales del estudio, pueda el virtuoso desterrar el ocio con con exercicio tan decente como como éste"..."para que recreado el ánimo, buelbas después a tu ocupación principal."

El "Tratado Segundo" va destinado a los músicos profesionales, *"para tañer las sonadas crómáticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quién dé alguna luz a los instrumentistas de España, (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande quando ven un papel de la Música italiana con tantos Sostenidos y Bemoles"*.

Otro posible destinatario de la obra podemos verlo reseñado en el fol. 18: *"Para los que emplegan a tañer de rasgueado y aprender a dançar"*. Efectivamente, debemos pensar que estas músicas se empleaban para danzar y que no solamente composiciones musicales construídas sobre temas de danza, tal como muchas otras que aparecen en libros de órgano y otros. Aquí parece residir una de las razones de la proliferación que hubo en Europa de libros de guitarra, de escaso contenido musical muchos de ellos, puesto que apenas conocen otra técnica de interpretación que el "rasgueado".

Podemos deducir de todo esto de cuánta utilidad sería para los maestros de danzar y sus discípulos un libro como la "Instrucción de Música" en el casi todas aquellas danzas venían preparadas para ser tañidas de ragueado, de punteado, por diversos tonos y con muy variadas diferencias.

Seguramente el libro fue también muy bien acogido en los medios teatrales, principalmente la parte dedicada al acompañamiento de un bajo y la serie de pasacalles. Como más adelante veremos más detenidamente, la función principal de estos últimos consistía en servir de preludeo a los "tonos" (canciones) y "sonadas" (sonatas).

ACORDATURA Y AFINACION DE LA GUITARRA

Las publicaciones de música para guitarra de autores españoles anteriores a Gaspar Sanz son de sobra conocidas y pueden verse en numerosos estudios asequibles sobre la materia; son las debidas a Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546), Miguel de Fuenllana (Valladolid, 1554), Juan Bermudo (Osuna, 1555), Juan Carlos Amat (Gerona, 1586), Luis Briceño (París, 1622), Juan Aranyés (Roma, 1624) y el portugués Nicolás Doizi (Nápoles, 1640); a los cuales conviene añadir los manuscritos de Antonio de Santa Cruz, algunos anónimos y el impreso de Lucas Ruiz (Madrid, 1676), contemporáneos aproximadamente de la "Instrucción de Música". Casi todos ellos suelen explicar al principio para qué instrumento cifran la música; qué cuerdas y qué temple tiene el instrumento, que en todos los casos se llama guitarra. Así sabemos que en el siglo XVI existían guitarras de cuatro y cinco órdenes, con afinaciones diversas ("*a los nuevos y los viejos*", según explican Bermudo y Mudarra).

En términos generales puede afirmarse que las diferentes afinaciones de la guitarra tienen en común la existencia de cuerdas octavadas, es decir, la situación en un mismo orden de dos cuerdas afinadas a distancia de una octava. Esta característica es también común a los libros que se publican en Europa por la misma época. Algunos autores señalan sus preferencias por tal o cual sistema de afinación. De ahí que nuestro guitarrista se vea en la necesidad de explicar cuáles son sus criterios en este aspecto nada más empezar el libro (fol. 8):

"En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros sólo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en cuarta ni en quinta. En España es al contrario, porque algunos usan de dos bordones en la cuarta y otros dos en la quinta y a lo menos, como de ordinario uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa o acompañarse el bajo con algún tono o sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiere puntear con primor y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que acra se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas, así en las cuartas como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razón, porque para hazer los trinos, y extrasinos y demás galanterías de mano izquierda, si ay bordón impide por ser la una cuerda gruesa, y la otra delgada, y no poder la mano pisar con igualdad y sugetar también una cuerda recia, como dos delgadas; y a más desto, que con bordones, si hazes la letra, o punto E que es Delasolre, en la música sale la quinta vacante en quarta bajo, y le da algo de imperfección, conforme el contrapunto enseña y así puedes escoger el modo que te gustare, de los dos, según el fin que tañeres".

De lo dicho por el autor podemos deducir que existen tres encordaturas diferentes (Que suponen a su vez tres temples):

- 1^a. Sólo con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón. Temple indicado "para puntear con primor y dulçura y usar de campanelas, que es el modo moderno con que acra se compone". Véase Ejemplo 1.
- 2^a. Dos bordones en cuarta y dos en quinta. Apto para hacer "música ruidosa o acompañarse el bajo". Véase Ejemplo 2.
- 3^a. Un bordón en el cuarto orden y otro en el quinto. Los otros tres órdenes se mantienen como en los casos anteriores, siendo simple la prima. Modo "ordinario en España", apto también para para la "música ruidosa" y el acompañamiento de "tonos y sonadas". Véase Ejemplo 3.

Claramente se percibe la preferencia del autor por la primera afinación, que a más de un crítico e historiador le ha parecido absurda. Sin embargo, coincide con la que da el P. Marin Mersenne en su "*Harmonie Universelle*" (París, 1636). Comentando a este último, escribe Adolfo Salazar (3): "*El doblaje de las cuerdas es a primera vista un poco desconcertante, porque resulta que las dos primeras cuerdas (del grave al agudo) están más altas en la descripción de Mersenne que la tercera... Es decir, que la afinación resultaría prescindiendo del lugar de las cuerdas en ella, en este orden: fa-sol-la-do-re (Véase Ejemplo 4) lo cual no tiene sentido. La razón parece ser la siguiente. Las dos cuerdas graves, sol, do (La.Re en nuestro caso) más altas que la tercera, proceden de la duplicación a la octava aguda de las fundamentales, pero estos sonidos tenían para el autor un timbre desagradable (chaudron), por lo cual recurre a la duplicación en octavas y se atañe a la nota alta de esta duplicación, poniendo ambas cuerdas al unísono... Una vez se obtuvieron mejores cuerdas graves, se renunció al doblaje y la anomalía (si es que estaba generalizada y parece que no lo estaba) desapareció.*"

Aparte de varios errores de interpretación, comete Salazar en este párrafo el error de intentar atraer a nuestra 'lógica' teorías que a primera vista resultan chocantes. Veamos detenidamente en Gaspar Sanz como se articula esta teoría. La "*Segunda Regla del Templar*" (fol. 8v.) dice lo siguiente (subrayado mío):

"Prevenidas y escogidas las cuerdas, aprenderás a templar desta suerte: Comengaras por las terceras, y éstas las igualarás de modo, que hagan una misma voz, no subiéndolas mucho, para que las demás cuerdas puedan llegar a tono. Después las quintas en vacío, se igualan con las terceras, pissadas en segundo traste. Después las segundas en vacío con las quintas, pissadas también en segundo traste. Después las cuartas en vacío con las segundas, pissadas en tercero traste. Y últimamente, la primera en vacío, con las cuartas pissadas en el segundo traste..."

Definitivamente G. Sanz se muestra partidario de la afinación sin bordones, pues en caso contrario no hablaría de "igualar", sino de "octavar", tal como lo hace en la "*Regla tercera para poner los trastes*" (fol. 9):

"Los trastes se ajustan con la prima desta suerte: La tercera en vacío, es octava del tercer traste de la prima: La quinta en vacío, es octava del quinto traste de la prima: La segunda en vacío, es octava de la prima, pisada en séptimo: Y últimamente la quarta sin pisar, es octava de la prima pisada en décimo traste, de donde podrás conjeturar el puesto de los demás."

Las razones que aduce el calandino para no usar los bordones son de diversa índole:

a) "Si alguno quiere puntear con primor y dulçura y usar de campanelas, que es el modo moderno con que aora se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas, assí en cuartas como en las quintas, como tengo grande experiencia". Esta razón se apoya en la dificultad que para la mano izquierda supone hacer trinos, extrasinos, etc. con cuerdas de diferente grosor. Sin embargo el portugués Antonio Abréu demuestra no haberlo entendido así cuando en su "Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes" (Salamanca, 1799) nos dice:

"Unos usan poner bordones solos duplicados, otros sólo un bordón y una cuerda delgada en octava, que llaman requarta, requita y sextillo. El famoso maestro Gaspar Sanz dice: que los italianos y aquellos maestros que había en su tiempo en Roma usaban poner a las cuartas y a las quintas cuerdas delgadas; estos modos de encordar son para varios usos; no hay la menor duda que para tocar con mucha delicadeza y corresponderse unas voces con otras y hacer variedad de campanelas, es mejor encordar con cada bordón una cuerda delgada (?). Yo experimenté ser esto último el mejor método, pero cada uno abunde en su sentir."

Es evidente que la lectura de Abréu no se corresponde con lo que dice la "Instrucción", que expone una opinión totalmente contraria.

b) "Con bordones, si hazes la letra o punto E ques Delasoire, en la música sale la quinta vacante en quarta baxo, y confunde el principal baxo, y le da algo de imperfección, conforme el contrapunto enseña". Veamos qué acorde resulta en cada una de las encordaturas al colocar la letra E: Véase Ejemplo 5.

Sanz se equivoca al pensar que la segunda inversión aparece sólo con los bordones (afinaciones 2^a y 3^a), puesto que en los tres casos ocurre. Apurando la cosa, se podría afirmar que con bordones, si se tañe con cuidado de modo que no suene la quinta cuerda, resulataría un acorde en estado fundamental, pero eso no podría hacerse con las encordaduras que no utilizan bordones. Además habría que considerar otras posturas diferentes y no sólo la letra E. De cualquier forma, parece que a Sanz le sonaba mejor este acorde sin bordones.

En la concepción del aragonés el problema parece estar en poner bordones o no, puesto que para él sólo existen dos posibilidades: "*Estos dos modos de encordar son buenos*", "*y así puedes escoger el modo que te gustare, de los dos*". Creo que en la práctica se justifica esta apreciación: la adición de una cuerda a la octava de un bordón añade 'color', sin duda, pero apenas tiene un resulta armónico efectivo. Las cuestiones armónicas y contrapuntísticas que tanto parecen preocupar a Sanz en la parte teórica, después quedan relegadas a segundo término. El análisis detenido de sus obras nos haría ver que los valores fundamentales no se basan en una solidez armónica, sino en esas "*delicadezas y primores*" que el guitarrista sabe sacar a su instrumento. Así, basta comparar los bajos escritos en notación normal en el "*Tratado Segundo*", con su transcripción y desarrollo en tablatura, para notar que no siempre se corresponden al unísono y que continuamente hay saltos de octava entre uno y otra. En este caso hay que notar que, aun afinando el instrumento con bordones (tal como desea Sanz que se haga al "*acompañarse el bajo por algún tono o sonada*"), no se logra la perfecta adecuación de música figurada y tablatura. Haría falta para ello una cuerda más, lo que todavía tardaría un siglo en generalizarse.

Por ello conviene entender de modo analógico y no literal algunas expresiones del autor sobre estos aspectos, como por ejemplo, la "*Regla segunda de la mano derecha*" (fol. 11): "*Del pulgar de la mano derecha, es necesario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallaren dos números, aunque sea sea en las dos rayas más baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece a él explicar aquella voz, para que tenga más cuerpo, y porque no suena tambien la segunda herida ázia arriba con el índice, como con el pulgar ázia abaxo...*" No siempre la cuerda que tañe el pulgar corresponde a la voz baja, lo cual no quita interés a la regla, que por otra parte tiene bastante aplicación.

Volviendo de nuevo al dilema de la afinación, conviene decir que había otras que aún tienen más rareza a nuestros ojos actuales. Manuel Valero en la *"Suma primorosa de la guitarra"* (de la que hablaremos más adelante) propone la siguiente *"Regla de templar"*:

"Primeramente poner las terceras muy yguales, ni muy altas ni muy bajas, después pisar las terceras en el segundo traste, y por aquel tono que dan las terceras se ajustan las quintas y su bordón en punto bazo, octava: Después pisar las quintas en el segundo traste, y por aquel tono que dan las quintas se tiemplan las segundas, después pisar las segundas en el tercero traste y por aquel tono se arreglan las cuartas y su bordón lo mismo que el otro, después pisar las cuartas en el segundo traste y por allí se arreglan las primas."

Según esto, la guitarra que empleaba Manuel Valero tenía tres cuerdas en los órdenes quinto y cuarto: dos agudas y un bordón. (4) También hubiera podido interpretarse esta descripción de un modo laxo, si no existiera ya constancia más exacta en otra publicación, la *"Nova arte da Viola"* de Manuel Paixao Ribeiro (Coimbra, 1789). La guitarra descrita por este autor consta de cinco órdenes, doce cuerdas distribuidas de la siguiente manera: dos primas, dos segundas, dos terceras (*"toeiras"*), dos cuartas (*"contras"* o *"requintas"*), dos quintas (*"bazos"* o *"simeiras"*), un bordón de cuerda gruesa en las cuartas y otro de plata en las quintas. El autor especifica además, que el orden del grosor de las cuerdas es (de más a menos): terceras, quintas, segundas, cuartas y primeras.

Una confirmación ulterior de la existencia y difusión de estas afinaciones en la guitarra, la encontramos en los restos que de las mismas han pervivido en el folklore. En América del Sur (que conoció los instrumentos de cuerda después de la colonización) los instrumentos de la familia de la guitarra se afinan en muchos casos de modo que las cuerdas centrales son las más graves.

Pero la comprobación más clara de la validez de la encordatura semejante hay que buscarla en las obras mismas para las que fue pensada. Y aquí no podemos decir que existan absurdos o extrañezas de ningún tipo. Al contrario, es así como las obras del calandino recobran su perfil exacto, adquiriendo una espontaneidad y frescura de que carecen interpretándolas en la afinación de la guitarra moderna.

El resultado es una música en la que predominan los valores melódicos y rítmicos, fenómeno especialmente claro en las "campanelas" con que G.Sanz construye algunas de sus diferencias sobre canarios, pавanas, pasacalles, etc. La atmósfera galante que se respira a lo largo de todo el libro nos explica claramente la estética en que se mueve el autor; una estética llena de "novedad gustosa", "artificialioso movimiento", "leve pulsación", "rara suavidad", "dulce consonancia", "armonioso concierto", "destreza", "ligereza", "primores", "galanterías", "rarezas", "extrañezas", "sainete", "habilidades", "extravagancia", "discreción", etc., términos todos habituales en el lenguaje que emplea en libro.

RASGUEADO

Notemos de entrada que el empleo de la guitarra como instrumento de acompañamiento era una costumbre con siglos de existencia en la época de G.Sanz, y actualmente sigue practicándose con muy pocas variantes. En este sentido podría decirse que la "Instrucción de Música" sería hoy día un libro útil para muchos aficionados que no aspiran a conseguir más de su instrumento. El primer libro de guitarra que se imprimió con esta finalidad exclusiva es el famoso "Guitarra española y Vandola" de Juan Carlos Amat, que era bien conocido por G.Sanz. Pero tenemos constancia de que ya antes de esta fecha se utilizaba así la guitarra y los instrumentos afines. Juan Bermudo habla en su "Declaración de Instrumentos" de la "música golpeada" y alude en diversos momentos a esta práctica, para él sin ningún valor: "el concertar de dos vihuelas que usan algunos va fuera del arte de música, es salga lo que saliere."

En estudios actuales se tiende a dar más importancia a este aspecto de los instrumentos de punteo, porque se ve en ello el origen de un concepto armónico puro, muy moderno para una época en la que el contrapunto dominaba el arte musical. Pero ¿dedee cuándo podemos fechar el empleo de este recurso? Teniendo en cuenta que en el siglo XVII estaba ya extendido en el estilo popular y que por otra parte la posibilidad del rasgueado parece inherente a la misma estructura de los instrumentos policordos, podemos asegurar que que esta costumbre se desarrolló en la música popu-

lar durante algún tiempo totalmente a espaldas de la música culta. Resulta difícil, sin embargo, comprobar si el fenómeno tuvo influencia en ciertos avances cultos, como la paulatina importancia de las terceras en los acordes perfectos, la consideración vertical de la música, etc. Es muy poco lo que sabemos de la técnica de los instrumentos de punteo durante la Edad Media. Casi únicamente puede decirse que en el siglo XIII aparecen tañidos con plectro y que poco a poco la mano lo va sustituyendo, hasta que en el siglo XVI laúd, vihuela y guitarra suelen tocarse con la mano, quedando el plectro para la cítola, bandurria e instrumentos afines. De este hecho no se pueden extraer grandes consecuencias.

Los autores anteriores a Sanz tienen varios modos de denominar a las posturas que la mano izquierda adopta para los acordes. Puede afirmarse en general que se emplean dos acordes (mayor y menor) para cada uno de los sonidos de la escala cromática. Estos acordes se numeran con cifras, como en el caso de Amat, o por medio de letras, como hace Sanz, tomándolo de los italianos; pero en cualquier caso, pueden reducirse a las mismas posturas.

Popularmente se les conocía por diversos nombres que a veces han confundido a algún investigador.(5) G.Sanz habla en diversos lugares de "cruzado" y de "patilla", que no son otra cosa que los nombres correspondientes a las posturas E (acorde de Re Mayor) e I (acorde de La Mayor) respectivamente. El investigador argentino Carlos Vega, fallecido hace pocos años, dio a conocer sin saber de qué se trataba los nombres populares de estos acordes tal como aparecen en un manuscrito del siglo XVII.(6) Comparando este manuscrito con el Abecedario de Gaspar Sanz, podemos poner los siguientes nombres:

- + (Mi menor) : bemolillo
- A (Sol Mayor) : prima, bastón alto
- B (Do Mayor) : tendido
- C (Re Mayor) : cruzado
- D (La menor) : bemol
- E (Re menor) : tisbe
- F (Mi Mayor) : cruzadillo
- G (Fa Mayor) : bascas

H (Si b Mayor) :	puente
I (La Mayor) :	patilla
R (Si Mayor) :	rebajas
X (Si menor) :	cangrejo

Estas dos últimas posturas no vienen en el Abecedario de Gaspar Sanz, pues él mismo explica en la "Regla séptima" (fol. 10): *"Aunque son más de ciento las letras de que se compone la tabla, no tienen más que veinte formas diversas, que son las veinte letras del Abecedario, porque las demás, que algunos añaden al Alfabeto, como son la R, la X y otras, las tengo yo por superfluas, pues se comprenden y explican por otras de las veinte que te enseño"*.

Parece que sólo reciben nombres populares las diez primeras posturas de la tabla, las más usuales. Por otra parte diré que no he podido identificar a qué acorde se refieren otros nombres (*"guzmanillo, vacas altas, vacas bajas,"*etc.) que aparecen en diversos autores. Seguramente existían ciertas denominaciones regionales peculiares.

Por lo demás, la primera parte del libro, que se dedica al rasgueado, es de las menos originales, tal como el autor mismo reconoce: *"que ya han enseñado otros muchos"*. Lo poco que Sanz añade de nuevo, o sea *"cómo componerse con el Laberinto diferencias sobre cualquier tono"*, carece de todo interés, por más que él alardee de que *"esta es la regla que yo he descubierto y hasta ahora no la he visto practicar a ninguno de los maestros que han compuesto"*. Se trata únicamente de buscar series de tres acordes (armónicamente I, IV y V) y sobre ellas construir pasacalles, de modo que salen tantos *"que no los podéis contar sin mucha Aritmética"*.

Más innovador se muestra nuestro autor en el *"Laberinto 2^o de las falsas y puntos más extraños y difíciles que tiene la guitarra"*, con el que extrae el mayor rendimiento armónico que se le puede sacar a la guitarra rasgueada a base de continuas modulaciones, y abundancia de retardos. No puede considerarse este Laberinto como una obra musical de forma determinada, sino como una mera tabla armónica *"de grande útil para el que desea saber con fundamento y acompañarse con la voz"*.

PUNTEADO

En doce reglas resume Gaspar Sanz el arte de "tañer de Punteado", poniendo especial énfasis en la técnica de ornamentar, o como él mismo dice, "executar diversos primores y habiliaades". Los ornamentos que emplea el aragonés son: trino (T), mordendte (M), temblor (*), extrasino (3 2 1), apoyo (no tiene signo especial: es la apoyatura inferior), arpeado (A y \). Todas estas reglas están claramente expuestas, excepto la referida al "apoyamiento" y "esmorsata" (Regla octava): "Si hallas un uno en la prima, para tañer este número, herirás la primera vacante y al instante pisarás en primer traste, de suerte que en realidad piskas la que no tocas y tocas la que no piskas; porque, aunque heriste la primera vacante, le robaste la voz, y la aplicaste al primer traste que suena y no le tañiste". En mi opinión debe ejecutarse como indica el Ejemplo 6.

"La esmorsata es al contrario, que roba la consonancia por abaxo. Pongo el mismo exemplo: Has de tañer la prima en primer traste, la herirás primero en tercero y al instante pissando el primero harás que se sienta este número que no se hirió". Equivalente al Ejemplo 7. Pero Sanz introduce cierta confusión al añadir: "estos dos géneros de tañer en nuestra lengua Española les llamarás Ligaduras, y los harás en los números que tienen sobre sí, o debaxo un señalito a modo de paréntesis, de este modo 5 0 ". Poco antes este paréntesis se ha indicado ya para el mordente.

A-emás de estos signos de ornamentación emplea el autor algunas indicaciones referentes a la intensidad y al tempo: "Fuerte, suave, más suave" y "alegre, grave, más grave, muy a espacio". Con frecuencia en las transcripciones e interpretaciones de las obras de Gaspar Sanz se desconoce el signo de repetición, que suele estar escrito después de cada diferencia. El signo consiste en dos rayas verticales (||) y Sanz lo explica en la "Regla octava de rasgueado": "Quando halles en cualquiera son dos raitas, significa que desde allá se ha de repetir segunda vez aquella música". Es de suponer que la repetición no es exclusiva del rasgueado.

Respecto a la digitación de la mano izquierda puede observarse el criterio de Gaspar Sanz en los ejemplos transcritos al final. Hay que destacar el empleo de la cejilla del dedo 4, que aparece señalado en más de una ocasión.

Entre las obras para ser tañidas de punteado destacan por su número los Pasacalles. La preocupación de Gaspar Sanz por "multiplicar" los pasacalles tiene que tener alguna explicación práctica, puesto que el autor intenta hacer un libro útil ante todo. Generalmente se considera el Pasacalle como un tema de danza similar a la Folfa o la Chacona, utilizado como base armónica para construir variaciones. Pero en la mente de Gaspar Sanz y de sus lectores el Pasacalle era ante todo un preludio antes de comenzar un "tono" (canción) o incluso una sonata ("sonada" en la terminología de la época). Tal cosa parece desprenderse de la *"Regla undécima para conocer por qué tono se ha de tañer el Pasacalle, quando se ha de acompañar algún baxo: La regla no es donde empieza sino donde acaba, porque muchas veces entran las partes cantando y espera el baxo y entra imitando en el diapente o quinta del tono, por lo cual para no errar, siempre se ha de mirar en qué punto concluye aquel papel de música, y hecha esta diligencia, tañerás el Pasacalle de aquel tono, dándole la tercera mayor o menor,..."*

En mi opinión quiere esto decir que en la práctica musical de la época el pasacalles era obligado como introducción a una obra musical. Por esta razón encontramos Pasacalles en ritmos binarios y ternarios y en los más diversos tonos.

El resto del repertorio está compuesto por danzas y canciones "*nacionales y extranjeras*". Se resalta generalmente como tópico el valor folklórico de este repertorio, que me parece menor que el que se pretende. En esta época Canarios, Folías, Gallardea, Españolaletas, etc. eran sin duda conocidas por todo el público, pero esto no justifica que se les considere obras folklóricas en sentido estricto. A nadie se le ocurriría considerar folklore actual al Himno a la Alegría o la Marcha Real. Si bien es cierto que los orígenes de todos estos temas hay que buscarlos en la música popular, también es cierto que en la época de Sanz, cuando publica su "Instrucción", tenían ya una tradición de siglos en la música culta, que es de donde Sanz los toma. Además el autor reconoce que su formación musical se ha llevado a cabo principalmente en Italia y segura-

mente fue allí donde conoció todas estas danzas y canciones "instrumentalizadas". Alguna pieza aislada como "Lanturulá" y la "*Miñana de Cataluña*" pueden efectivamente entroncarse con el folklore coetáneo. Notemos por otra parte que en las primeras ediciones del libro aparece el término "dancce" (habitual en Aragón), que es corregido en la de 1697 por el de "danga".

Analizar por separado cada uno de los temas que Gaspar Sanz emplea exigiría un estudio mayor de lo que éste puede ser. De algunos (Folia, Chacona) existen monografías de gran altura científica, mientras que otros apenas han sido estudiados. Sería interesante conocer las melodías primitivas de muchas de estas piezas para comparar y valorar el trabajo efectuado por Gaspar Sanz. Igualmente convendría ampliar esta comparación a otras versiones polifónicas vocales o instrumentales.

Doy a continuación, por ser poco conocida, una versión de "*Marisápalos*" conservada en el manuscrito colonial al que he hecho referencia más arriba.

ACOMPÑAMIENTO SOBRE LA PARTE

Siguiendo siempre un criterio de utilidad para los músicos, dedica Gaspar Sanz el segundo tratado del Libro Primero a explicar la realización del continuo. También aquí son doce las reglas en que la materia se resume. El autor reconoce que las tres primeras reglas habían sido expuestas por otros autores (F. Corbetta y G.B. Granatta) incluso con más detenimiento. En las restantes intenta Gaspar Sanz resumir lo mejor que ha aprendido de diversos músicos italianos (H. Veneboli, P. Ciano, L. Colista, C. Carisani). El tratado nos sirve muy bien para conocer el estilo de de realización del bajo en la época, estilo que por lo demás carece de complicación, tal como se comprueba en los ejemplos. Notemos el hecho de que se da por descontado que la guitarra es el instrumento habitual para acompañar "*sonadas y conciertos de Violines que vienen de Italia*" y que contrariamente no se habla para nada del clave.

Ya hemos señalado al hablar de la afinación cómo no preocupa mucho al calandino que el bajo se toque una octava más arriba o más abajo, de modo que, aunque en principio se recomienda la afinación con bordones, no se descartaría en absoluto el empleo de una guitarra sin ellos para esta función.

Entre otras cosas señala Sanz la posibilidad del transporte: "*cuando los tiples en alguna composición suben muy altos, usando la llave de Geolreut en segunda raya, se transporta el acompañamiento en la guitarra en una cuarta baxa, por más comodidad del Cantor, y entonces sin templar de nuevo tu guitarra, el Geolreut, que era la tercera en vacío, lo encontrarás en la cuarta vacía, que es cru,cado o letra C.*"

Esta parte del libro debió tener mucha aceptación, suponemos que sobre todo en los músicos profesionales que tenían que acompañar. En dos fuentes manuscritas lo encontramos lo encontramos prácticamente íntegro. Una de ellas ha sido descrita en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid(7). Es un método de guitarra copiado en 1763 por Joseph Trapero, según consta en el volumen. La otra se conserva en la Universidad de Granada y tiene el título siguiente: "*Esta mal concertada armonía poética y dorados caracteres musicales, Suma primorosa de la Guitarra, consagra el Licenciado don Manuel Valero, Aragonés, Natus ex opido quod denominatur Muniezza, communitatis Darooe, a el Espejo de la Pureza de Ntra. Madre y Señora de la Concepción. Cuió soberano entivo nos vista de su divina gracia y galardón, triunfal diadema del supremo aloászar y preseaa de la gloria*". Las dos obras son prácticamente iguales y me parece -aunque en este momento no pueda comprobarlo- que copiadas por la misma mano. Coinciden incluso en los dibujos y en las tintas de varios colores.



El contenido musical es copia de la parte teórica contenida en la "Instrucción de Música", a la que se añade una segunda parte tomada del "*Resumen de acompañar la Parte con la Guitarra*" de Santiago de Murcia (1714). Ambas copias manuscritas tienen numerosas variantes respecto a los originales impresos. Estas variantes se deben a veces a incomprensión del copista y otras son adaptaciones al lenguaje del mismo. Se omiten las referencias personales de Sanz a sus viajes a Italia, etc.

El sentido armónico de la "Instrucción de Música" es a menudo diferente de lo que los oídos actuales califican como permitido en la época. Una vez más hay que advertir el peligro que supone acercarse a las obras antiguas con una mentalidad moderna y ahistórica. Son muchos los momentos en que Sanz nos sorprende con un giro extraño y ante el que sentimos la tentación de cambiarlo o "enriquecerlo". Podrían ponerse bastantes ejemplos pero baste con la Sesquialtera del f.24, pieza que no recuerdo haber visto transcrita ni haber escuchado en concierto. (8) (Véase Ejemplo 8).

NOTAS

- (1) Gaspar Sanz "Instrucción de Música sobre la Guitarra española". Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Prólogo y notas de Luis García-Abrines. Institución "Fernando el Católico" de la Excma. Diputación Provincial (C.S.I.C.). Zaragoza 1966.- Las citas a la obra de G. Sanz que aparecen a lo largo del presente estudio se refieren siempre a la foliación establecida por L. García-Abrines, que numera de modo continuo los tres libros que componen la "Instrucción de Música". Sería interesante llevar a cabo una nueva edición de la obra, dado que ya se encuentra agotada y teniendo en cuenta que cada vez son más los guitarristas interesados en el Barroco.
- (2) Un resumen de los aspectos teóricos de la obra de G. Sanz puede verse en el libro de Francisco José León Tello "La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII". C.S.I.C., Inst. Esp. de Musicología. Madrid, 1974. Págs. 685-692.
- (3) Cfr. "La Música en Cervantes y otros ensayos". Madrid, 1961. Pág. 217.
- (4) Angel Mingote en su "Cancionero musical de la provincia de Zaragoza", Zaragoza, 1967, Pág. 369, expone una afinación de la guitarra de cinco órdenes de Manuel Valero que no tiene nada que ver con esta des-

cripción. Las tres piezas de la "Suma Primorosa" que edita son en realidad de Santiago de Murcia, como diré más adelante.

- (5) Cfr. José de Castro de Escudero "La méthode pour la guitare de Luis Briceño", en Revue de Musicologie, Tome LI, 1965, no. 2 pp. 131-144. "Dans le fol. 13 l'on trouve une "danza del hacha" qui est écrite "sobre el cruzado", terme sans doute cuorant á l'époque, mais assez malcommode aujourd'hui. Il s'agit sans doute de l'un des noms qui désignaient la succession des accords harmonisant une mélodie connue, d'après l'usage qui en fait Amat au ch. II de son livre: "Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor, y cruzado menor, vacas altas y vacas bajas, puente, y de otras infinitas suertes, que los Músicos, unos y otros, les han puesto nombres diferentes; pero yo aquí no los llamaré sino primero, segundo... y éstas, o naturales o o molados." S'il est possible de dire ce que sont les "Vacas", il est par contra difficile de savoir qu'est-ce que c'est que le "cruzado". Il ne semble pas avoir été ni un refrain ni un fragment de refrain: et le fait qu'il soit toujours associé á une danse permet de croire qu'il désignait, tout au moins le rythme d'une "múdanza" choréographique."
- (6) Carlos Vega. "La música de un códice colonial del s. XVII". Buenos Aires, 1931.
- (7) Higinio Anglés y José Subirá. "Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid", C.S.I.C., Inst. Esp. de Musicología, Barcelona 1946. Vol. I, Manuscritos, p.352. Signatura M. 1233.-F.J. León Tello, op. cit. p. 738 reproduce varios párrafos del mismo ms. sin notar relación con el tratado de Gaspar Sanz y advirtiendo influencias del tratado de órgano de Félix Máximo López.
- (8) Para la lectura de estas transcripciones, que están expuestas aquí por vía de ejemplo y no pretenden resolver los problemas de notación que las obras de Gaspar Sanz presentan, conviene tener en cuenta lo siguiente: Todas las notas que se tañen en los órdenes cuarto y quinto están señaladas con la plica hacia abajo y suenan realmente una octava más arriba. Con el signo  transcribo el 'temblor' que Sanz señala con una especie de sostenido () que podría inducir a confusión.

EJEMPLOS

1

V IV III II I

2

V IV III II I

3

V IV III II I

4

II V II IV I

M. Mercader

III V II IV I

G. Sanz

5

V IV III II I

V IV III II I

V IV III II I

6

6 7

FANTASÍA SESQUIALTERA con nueve vibratos de falset. por la O

Tr. de J. J. Roy

The image displays a musical score for a piece titled "FANTASÍA SESQUIALTERA" with nine falsetto vibrato markings. The score is arranged in ten staves, each containing a single melodic line. The music is written in a 12/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several instances of vibrato markings, represented by a stylized 'v' symbol, placed above specific notes. Some notes are also marked with circled numbers (1 through 9), likely indicating fingerings or specific vibrato techniques. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol consisting of a vertical line with a horizontal bar across it, indicating a final cadence.

VILLANO

Tr. J.J. Rey

Musical notation for Villano, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various fingerings indicated by numbers 1-4. The bass line includes a whole note chord and a descending eighth-note pattern.

GALLARDA

Tr. de J.J. Rey

Musical notation for Gallarda, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece is divided into three systems. The first system includes a melody with a fermata and a bass line with chords. The second system features a more complex melody with many sixteenth notes and a bass line with triplets. The third system continues the melody and bass line with various fingerings.

Empty musical staff consisting of five horizontal lines.

Empty musical staff consisting of five horizontal lines.

Empty musical staff consisting of five horizontal lines.

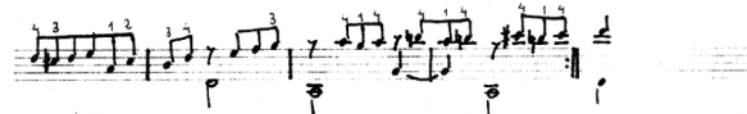
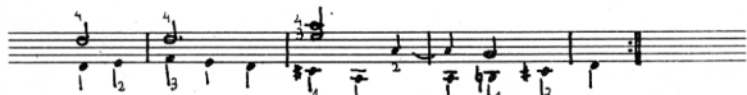
Empty musical staff consisting of five horizontal lines.

FACEDAS

Tr. de J. J. Rey

Handwritten musical score for "FACEDAS" by J. J. Rey. The score is written on ten staves in 3/4 time. The notation includes various chords, melodic lines, and technical markings such as fingerings (1-3, 1-2, 1-3), slurs, and accents. The key signature has one sharp (F#).

The score begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff contains a series of chords and a melodic line. The second staff continues the melodic line with a slur. The third staff features a melodic line with a slur and a 1st ending bracket. The fourth staff has a melodic line with a slur and a 2nd ending bracket. The fifth staff contains a melodic line with a slur and a 1st ending bracket. The sixth staff has a melodic line with a slur and a 2nd ending bracket. The seventh staff features a melodic line with a slur and a 1st ending bracket. The eighth staff has a melodic line with a slur and a 2nd ending bracket. The ninth staff contains a melodic line with a slur and a 1st ending bracket. The tenth staff has a melodic line with a slur and a 2nd ending bracket.



CAMBIOS

Tr. de J. J. Rey

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef with a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte) are present. There are several trills and grace notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs or first/second endings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.