

Música espanyola del segle XVIII per a guitarra de 6 ordres



LMG 2108



Música espanyola del segle XVIII per a guitarra de 6 ordres / LMG2108

All rights of the producer and the owner of the work reserved.

Federico Moretti (c.1765-1838)**Tema con variaciones**

1	Tema. Andantino	1'39
2	Var. 1. Cantabile	2'08
3	Var. 2. Più allegretto	1'17
4	Var. 3. Allegretto	1'17
5	Var. 4. Adagio	1'48
6	Var. 5. Allegretto	1'25
7	Var. 6. Adagio	2'13
8	Var. 7. Allegretto	1'43
9	Var. 8. Allegro i Coda. Allegro assai	2'51

Fernando Ferandiere (c.1740-c.1816)**Sonata en sol mayor, op. 1/3**

10	Allegro cómodo	6'08
11	Rondó - Allegro	3'37

Fernando Ferandiere**(Arte de tocar la guitarra, 1799)**

12	Lección 6ª. El laberinto o círculo armónico*	2'12
13	Lección 3ª o Minué*	1'37

Juan Antonio de Vargas y Guzmán**(Explicación para tocar la guitarra,****Vera Cruz, 1776)**

14	Sonata 1. Allegro (La mayor)	4'58
15	Sonata 2. Largo (La menor)	3'01
16	Sonata 3. Allegro moderato (La mayor)	3'31

Juan Antonio de Vargas y Guzmán**(Explicación para tocar la guitarra,****Cádiz, 1773)**

17	Minué (Re mayor)*	0'55
18	Minué (Re menor)*	1'09
19	Marcha de Nápoles*	2'08

Anònim**(Arxiu musical de santa Rosa, c.1780)****Sonata 8 en Sol mayor**

20	Adagio poco andante	2'26
21	Allegro vivo	2'46

Fernando Ferandiere**Tema con 10 variaciones**

22	Tema. Andante	1'36
23	Var. 1. Cantabile	1'46
24	Var. 2. De tresillos	1'27
25	Var. 3. Imitando clarines y flautas	1'49
26	Var. 4. De ejecución y manejo	1'51
27	Var. 5. A dúo	1'59
28	Var. 6. De octavas	1'38
29	Var. 7. De arrastres y campanelas	2'18
30	Var. 8. Andante	1'49
31	Var. 9. Dificil	1'51
32	Var. 10. Sin mano derecha	2'05

Thomas Schmitt

Guitarra de 6 ordres segons Lorenzo

Alonso de Carlos Gass (Madrid, 2009)

***Interpretada amb una guitarra original
de Lorenzo Alonso (1797)**Enregistrament realitzat a l'estudi Isla Blanca
(Navacerrada, Madrid) l'any 2010
Presa de so i muntatge: José Luis MartínezPortada: Francis Cotes (1726-1770), *Retrat*

Dip. Leg.: B-2011

©(P) 2011 La Mà de Guido
www.lamadeguido.com



Guitarra de sis ordres
Lorenzo Alonso (1797)

Música espanyola del segle XVIII per a guitarra de 6 ordres

Federico Moretti (c.1765-1838)

Tema con variaciones

1	Tema. Andantino	1'39
2	Var. 1. Cantabile	2'08
3	Var. 2. Più allegretto	1'17
4	Var. 3. Allegretto	1'17
5	Var. 4. Adagio	1'48
6	Var. 5. Allegretto	1'25
7	Var. 6. Adagio	2'13
8	Var. 7. Allegretto	1'43
9	Var. 8. Allegro y Coda. Allegro assai	2'51

Fernando Ferandiere (c.1740-c.1816)

Sonata en sol mayor, op. 1/3

10	Allegro cómodo	6'08
11	Rondó - Allegro	3'37

Fernando Ferandiere

(Arte de tocar la guitarra, 1799)

12	Lección 6ª. El laberinto o círculo armónico*	2'12
13	Lección 3ª o Minué*	1'37

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

(Explicación para tocar la guitarra,

Vera Cruz, 1776)

14	Sonata 1. Allegro (La mayor)	4'58
15	Sonata 2. Largo (La menor)	3'01
16	Sonata 3. Allegro moderato (La mayor)	3'31

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
(Explicación para tocar la guitarra,

Cádiz, 1773)

17	Minué (Re mayor)*	0'55
18	Minué (Re menor)*	1'09
19	Marcha de Nápoles*	2'08

Anònim

(Arxiu musical de santa Rosa, c.1780)

Sonata 8 en Sol mayor

20	Adagio poco andante	2'26
21	Allegro vivo	2'46

Fernando Ferandiere

Tema con 10 variaciones

22	Tema. Andante	1'36
23	Var. 1. Cantabile	1'46
24	Var. 2. De tresillos	1'27
25	Var. 3. Imitando clarines y flautas	1'49
26	Var. 4. De ejecución y manejo	1'51
27	Var. 5. A dúo	1'59
28	Var. 6. De octavas	1'38
29	Var. 7. De arrastres y campanelas	2'18
30	Var. 8. Andante	1'49
31	Var. 9. Difícil	1'51
32	Var. 10. Sin mano derecha	2'05

Thomas Schmitt

Guitarra de 6 ordres segons Lorenzo Alonso Cass (Madrid, 2009)

*Interpretada amb una guitarra original de Lorenzo Alonso (1797)

Agradecimientos: a Ángel Medina (Oviedo), por brindarme el acceso a algunos facsímiles del tratado de Vargas y Guzmán. A Carlos Gass (Madrid) por prestarme la Lorenzo Alonso de 1797 y por la copia de este instrumento hermoso. A la Biblioteca Municipal de Madrid. (T.S.)

Enregistrament realitzat a l'estudi Isla Blanca (Navacerrada, Madrid) l'any 2010

Preses de so i muntatge: José Luís Martínez

La guitarra dels segles XVII i XVIII, coneguda com a *guitarra espanyola*, va ser un instrument extraordinàriament popular a Europa. Al principi amb només 5 ordres, va coexistir durant tot el segle XVIII amb la guitarra de 6 ordres, és a dir, amb cordes dobles per a cada nota en l'afinació Mi-Mi, La-La, re-re, sol-sol, si-si, mi' (només la primera corda podia ser simple). No obstant això, sobre l'afinació dels tres bordons no hi havia cap acord: mentre que Fernando Ferandiere recomanava, el 1799, una octava en la sisena corda (Mi-mi'), Juan Antonio de Vargas i Guzmán permetia les octaves en les tres greus (Mi-mi, La-la, re-re'). Aquestes recomanacions les he tingut en compte en aquest enregistrament.

Si la guitarra de 5 ordres (avui en dia anomenada *guitarra barroca*) va ser molt popular, el mateix pot dir-se sobre l'instrument de 6 ordres, sempre present en actuacions musicals com el ball i el cant. No era exclusivament un instrument d'acompanyament, sinó també un instrument solista. Són interessants diversos aspectes relatius a aquests instruments: s'observa que fins molt tard coexisteixen els instruments de 5 i 6 ordres, fins i tot els termes *viola* i *guitarra* són sinònims. El 1796 encara es ven una «*guitarra de 5 órdenes, embutida en concha y nacar, con su caja forrada por dentro*» (*Diario de Madrid*, 9/5/1796). I el mateix any llegim al diari *Seminario de Salamanca* (2/2/1796) que es ven «*una vihuela nueva y buena de seis órdenes*», és a dir, una guitarra de 6 ordres.

Òbviament, aquestes guitarres (de 5, 6 o fins i tot 7 ordres) compartien el mateix repertori, que consistia majoritàriament en sonates, temes amb variacions, danses (minuet, alemanda) o variacions sobre el fandango, sense comptar amb l'ampli fons de música

de cambra amb guitarra. També podem percebre l'extraordinària popularitat de la guitarra en veure que es venia la música tant en forma de partitura com en tablatura: aquesta darrera era un sistema de notació que no exigia cap coneixement musical, de manera que el mercat va augmentar considerablement. La música de guitarra es distribuïa per diversos sistemes: per subscripció o per venda directa mitjançant llibreries. Aquestes partitures venien en fulls deslligats, tipus fascicle, o bé ja enquadernades amb fil. Per evitar el frau de la còpia il·legal s'assignava un tipus de clau de verificació, una signatura, a la partitura original. Malauradament, aquesta forma de distribució és una de les causes que s'hagin perdut moltes partitures, encara que avui dia coneixem els seus compositors.

Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816) va ser violinista, guitarrista i compositor. El 1771 va donar a conèixer el seu *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* i el 1799 la seva coneguda *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Aquesta darrera obra és menys un tractat tècnic sobre com tocar la guitarra de sis ordres (encara que té en compte qüestions d'ornamentació o afinació) que un text estètic sobre la sonoritat i les exigències de la guitarra, amb la finalitat de justificar la perfecció de la guitarra respecte els altres instruments. Ferandiere adjunta com a annexos diverses "Lecciones", de les quals podem escoltar-ne dues: [12] "Laberinto o Circulo armónico", i un [13] minuet. Interpretades amb una guitarra original del 1797 de Lorenzo Alonso, es pot apreciar molt bé la qualitat sonora que Ferandiere donava a les seves obres guitarrístiques. En aquest instrument original crida l'atenció l'homogeneïtat del so i, a causa de les cordes de tripa, l'equilibri entre les

diferents veus. És interessant el “Laberinto” que en plena tradició dels cercles harmònics ja mostra la perfecció harmònica de la guitarra, capaç de reproduir tots els acords del cercle harmònic.

La “Sonata en sol” –la tercera d’un opus 1 del qual només s’han conservat aquesta i la quarta sonata– consta de dos moviments, com moltes sonates d’aquesta època. Ja en el primer moviment, [10] *allegro cómodo*, notem paradigmàticament l’estil clàssic de la composició: el baix continu ja no és el fonament de la composició, sinó la melodia. El baix es manté només com una relíquia de la tradició, és artificial, i no compleix substancialment cap funció. El predomini de la melodia i l’organització de les frases musicals en parelles formen ara el nou model musical, una concepció que va resumir el teòric musical Joseph Riepel el 1752 que a *ars combinatoria*. La combinació i addició de frases musicals construeixen la peça musical, mentre que l’estructura harmònica (un moviment de la tònica fins a la dominant i el seu retorn) marca només formalment el camí. En aquest sentit, el primer moviment d’aquesta sonata és una perfecta mostra d’aquesta idea de combinar frases. El segon moviment és un [11] *rondó-allegro*. Els arpegis figuratius sobre el mateix acord produeixen molta sonoritat. A més, sembla com si el compositor volgués destacar la sonoritat greu de la sisena corda. En la seva *Instrucción* Ferandiere ja havia discutit les diferents possibilitats d’afinar la guitarra amb o sense bordons, i s’havia decantat finalment per l’afinació sense octaves en totes les cordes amb excepció de la sisena. Per tant, per a totes les peces de Ferandiere, he mantingut en aquest enregistrament aquesta afinació.

El *Tema com 10 variaciones* de Ferandiere se’ns mostra com una obra bastant singular, ja que reuneix moltes de les tècniques guitarrístiques que existien pels volts del 1800, a més, el subtítol ho expressa clarament: es tracta d’una «*música característica, propia de este instrumento*». I, com si Ferandiere volgués indicar que es tracta d’una obra per a un sol instrument, apunta la música sense el seu corresponent baix, en un sol sistema per a la guitarra. El [22] “Tema”, molt *cantabile* i aparentment senzill (encara que per darrere hi ha una asimetria de les dues parts), és el punt de partida melòdic harmònic per a les variacions. Sobretot la seqüència harmònica del començament de la segona part, que en la teoria musical es coneix com *Schusterfleck* o *Rosalía*, li serveix al compositor com a fil conductor per donar unitat a les variacions. En cadascuna de les variacions següents hi ha alguna cosa nova, per exemple, a la [25] “Variación 3” s’imiten les flautes mitjançant els harmònics, a la [29] “Variación 7” fa servir el portament i la tècnica de les *campanelas* (típiques a la guitarra barroca). La penúltima [31], la “Variación 9” només porta el títol «Difícil», i la seva idea és escorcollar les possibilitats que tenia un guitarrista en aquells anys i que podien ser exigides per un compositor. L’última [32], la “Variación 10”, «sin mano derecha», és el primer exemple en la història de la guitarra d’una variació dedicada només a la mà esquerra.

De **Federico Moretti** (ca.1765-1838), alferes de les Reales Guardias Walonas, coneixem, malauradament, molt poques obres, tot i que la premsa anunciava amb freqüència les seves composicions, fins i tot el 1799 un tal Máximo Merlo va arribar a notificar a *La Gaceta de Madrid* la venda d’una edició completa d’obres de Moretti. És el mateix any en què Moretti publica els

seus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, un mètode en el qual tracta les possibilitats harmòniques de la guitarra com a instrument per tocar acords en totes les posicions i amb més de 200 diferents maneres de realitzar l'arpegi. A més, resumeix bé la qüestió de encordar l'instrument: «*Aunque yo uso de la guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó a imprimirlos en italiano en el año 1792 adaptados a la guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun la de seis se conocía en Italia.*» (Moretti, 1799, Prólogo)

D'aquesta guitarrista italià, establert a Espanya, sabem que va ser molt conegut en el seu temps pel *nuevo estilo* del Señor Moretti, que probablement es refereix a la separació rigorosa entre melodia i acompanyament. Posteriorment Dionisio Aguado i Ferran Sor li van retre lloances pels seus mèrits com a guitarrista compositor.

Entre les poques peces conegudes avui dia, el *Tema con 6 variaciones y coda* reflecteix molt bé aquest nou estil: tot i que en la notació encara no hi ha una rigorosa separació gràfica entre melodia i acompanyament, en la textura musical s'observa aquesta jerarquia. La graduació entre la melodia i l'acompanyament es manté en gairebé totes les variacions. Igual que en Ferandiere, per a Moretti la música és un *ars combinatoria* on la melodia porta tot el pes de la composició.

A causa que el [1] "Tema" comença directament, he optat per una petita introducció (que no apareix en el manuscrit) per preparar la música. Aquest costum el proposa també Aguado en el seu *Método*, ja que són «*indicaciones del tono en que se va a tocar una pieza.*

Si no, el tema queda massa nu i precipitat. Destaca la [4] "Variación 3", que treballa amb un florit cromatisme que evoca la música italiana, [7] l'adagio de la sisena variació és un altre exemple de l'avançat nivell tècnic, ja que la melodia la porta ara el baix amb força independència.

De **Juan Antonio de Vargas y Guzmán** no tenim cap dada biogràfica. Només se sap que el 1773 va publicar a Cádiz la seva *Explicación de la guitarra* (l'original es troba actualment a la biblioteca personal d'Àngel Medina, Oviedo). Aquest tractat és un dels primers dedicats a la guitarra de 6 ordres i discuteix molts aspectes tècnics de l'instrument (per exemple l'ús de la mà dreta i esquerra, els ornaments i els arpegis) i també la realització del baix continu, «*la guitarra punteada haciendo la parte de bajo*». D'aquesta edició de 1773 s'han enregistrat –amb la guitarra antiga de Lorenzo Alonso– alguns de la «*variedad de sonos*», com diu el seu autor, petites peces afegides al final del text: [17 i 18] dos minuets i la [19] «*Marcha de Nápoles*». Tres anys més tard trobem una reedició de la *Explicación de la guitarra* a Vera Cruz, Mèxic, ara amb 13 sonates afegides. En aquestes peces –tres podem sentir-les en el disc [14, 15, 16]– és interessant la seva organització cíclica: totes tenen la mateixa tonalitat (la major a la primera i tercera, la menor a la sonata del mig) i una substància motívica molt semblant, encara que adaptades als diferents caràcters com l'*allegro* o l'*adagio*. D'aquesta manera el compositor aconsegueix una unitat i homogeneïtat molt avançada pel repertori guitarrístic d'aquells anys. A més, Vargas i Guzmán recomana en el seu tractat l'afinació dels bordons en octaves per toca *rasgueado* i *punteado* (tal i com es pot apreciar en aquest enregistrament), la qual

cosa produeix una sonoritat més brillant i clara.

La *Sonata 8* de l'Arxiu musical de Santa Rosa, Mèxic, l'autor de la qual desconeixem, és una interessant mostra que a Hispanoamèrica també es tocava la guitarra de 6 ordres; a més amb un repertori molt semblant al de la Península. Gràcies a Antonio Corona Alcalde tenim notícia d'aquesta sonata que originalment devia pertànyer a una sèrie de 14 sonates, de les quals només se n'han conservat dues. Aquest musicòleg mexicà, a més, reconstrueix minuciosament l'embolicada història de la seva transmissió ("*Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense*", *Anuario musical*, núm. 62 gener–desembre 2007, pàg. 205–228), font en la qual em baso per aquest enregistrament, l'única existent.

La *Sonata 8* –amb els seus dos moviments típics, lent i ràpid– es troba dins de la tradició europea. El primer moviment, un [20] *adagio poco errante*, combina les frases de manera simètrica, semblant a la sonata de Ferandiere, encara que, en general, és menys densa. La textura mostra també la idea de l'*ars combinatoria*, on les frases es combinen addicionalment. La idea de la música no és crear una tensió, sinó mantenir el caràcter musical mitjançant l'addició de motius. El segon moviment, [21] *allegro vivo*, s'assembla a una seguidilla sense paraules; que, amb els seus tresets lleugers, ens mostra una vegada més la particularitat d'aquesta guitarra de 6 ordres.

El repertori que es presenta en aquest enregistrament reuneix per primera vegada una selecció de peces per a guitarra de 6 ordres, representatives de la música de la segona meitat del segle XVIII. L'ampli repertori que s'ha conservat reuneix tots els ingredients que

s'esperaven de les obres per a guitarra: servien d'entreteniment, posseïen un estil modern i idiomàtic, i, sobretot, eren «de gusto muy delicado» (*Diario de Madrid*, 16 de gener de 1790).

La realització d'aquest CD forma part del projecte de recerca «*Público, ciudad, estilo: la vida musical en Madrid durante la Ilustración (entre 1759 y 1808)*» (HAR2008–00636/ARTE). Les partitures de les peces es publicaran en la sèrie *Dilieto musicale* a l'editorial Döbling (Viena). Per a més informació sobre la guitarra, el seu repertori i el seu estil, podeu veure el blog <http://thomasschmitt.wordpress.com/>

Thomas Schmitt

* * *

Thomas Schmitt és guitarrista i musicòleg. Va obtenir el títol de guitarra (matrícula d'honor) pel Conservatori Superior de Viena, amb el mestre Konrad Ragossnig, i es va doctorar en Musicologia per la Universitat de Magúncia. En els seus treballs relaciona la investigació amb la interpretació musical. Aquest afany es mostra en diversos articles, en gravacions i en edicions, entre les quals destaquen les de *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsímil* (Madrid, Alpuerto) i *Fernando Ferandiere, Thema mit 10 Variationen* (Viena, Döbling). Fins ara ha gravat 3 CD, els dos últims dedicats a la música de J. S. Bach, sobre els quals la crítica escriu que són un «treball fascinant i obligat per als interessats que vulguin veure noves perspectives en la Música Antiga» (*Geluit-Lutherie*, 12/2008)

La guitarra de los siglos XVII y XVIII, conocida como «guitarra española», fue un instrumento extraordinariamente popular en Europa. En un principio con solo 5 órdenes, coexistió durante todo el siglo XVIII con la guitarra de 6 órdenes, es decir, con cuerdas dobles para cada nota en la afinación Mi–Mi, La–La, re–re, sol–sol, si–si, mi' (solo la primera cuerda podía ser simple). Sin embargo, sobre la afinación de los tres bordones no existía ningún acuerdo: mientras que Fernando Ferandiere recomendaba en 1799 una octava en la sexta cuerda (Mi–mi), Juan Antonio de Vargas y Guzmán permitía las octavas en las tres graves (Mi–mi, La–la, re–re'). Dichas recomendaciones las he tomado en cuenta en esta grabación.

Si la guitarra de 5 órdenes (comúnmente hoy en día llamada «guitarra barroca») fue muy popular, lo mismo puede decirse sobre el instrumento con 6 órdenes, omnipresente en actuaciones musicales, como el baile y el canto. No era exclusivamente un instrumento de acompañamiento, sino también un instrumento solista. Son interesantes varios aspectos relativos a estos instrumentos: se observa que hasta muy tarde coexisten los instrumentos de 5 y 6 órdenes, incluso los términos «vihuela» y «guitarra» son sinónimos. En 1796 aún se vende una «guitarra de 5 órdenes, embutida en concha y nacar, con su caxa forrada por dentro» (*Diario de Madrid*, 9/5/1796). Y en el mismo año leemos en el periódico *Seminario de Salamanca* (2/2/1796) que se vende «una Vihuela nueva y buena de seis órdenes», o sea, una guitarra de 6 órdenes.

Obviamente, estas guitarras (de 5, 6 o incluso 7 órdenes) compartían el mismo repertorio, que consistía mayoritariamente en sonatas, temas con variaciones, danzas (minué, alemandas) o variaciones sobre el fandango, sin tomar en consideración el amplio fondo

de música de cámara con guitarra. La extraordinaria popularidad de la guitarra la podemos apreciar también en que se vendía la música tanto en forma de partitura como en tablatura: esta última era un sistema notacional que no exigía ningún conocimiento musical, por lo que el mercado aumentó considerablemente. La música de guitarra se distribuía por varios sistemas: o por suscripción, o por venta directa a través de librerías. Estas partituras venían o en hojas sueltas, tipo fascículo, o ya encuadradas con hilo. Para evitar el fraude de la «copia ilegal» se asignaba un tipo de clave de verificación, una *rúbrica*, a la partitura original. Desgraciadamente, es esta forma de distribución una de las causas de que se hayan perdido muchas partituras, pese a que conozcamos hoy en día los nombres de los compositores.

Fernando Ferandiere (ca.1740–ca.1816) fue violinista, guitarrista y compositor. En 1771 sacó a la luz su «Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor» y en 1799 su conocida «Instrucción de música sobre la guitarra española». Esta última es menos un tratado técnico sobre cómo tocar la guitarra de seis órdenes (aunque contempla cuestiones de ornamentación o afinación) que un texto estético sobre la sonoridad y las exigencias de la guitarra, con la finalidad de justificar la perfección de la guitarra respecto a todos los otros instrumentos. Ferandiere adjunta como anexos varias *Lecciones*, de las que podemos escuchar dos, [12] *Laberinto o Círculo armónico*, y un [13] *Minué*. Interpretadas con una guitarra original de 1797 de Lorenzo Alonso, puede apreciarse muy bien la calidad sonora que otorgaba Ferandiere a sus obras guitarrísticas. En este instrumento original llama la atención la homogeneidad del sonido y, debido a las cuerdas de tripa, el equilibrio

entre las diferentes voces. Interesante es el *Laberinto*, que en plena tradición de los círculos armónicos ya muestra en forma de composición la perfección armónica de la guitarra, capaz de reproducir todos los acordes del círculo armónico.

La *Sonata en Sol*, la tercera de un opus 1 del que solo se han conservado ésta y la cuarta sonata, consta de dos movimientos, como otras muchas sonatas de esa época. Ya en el primer movimiento, [10] *Allegro cómodo*, notamos paradigmáticamente el estilo clásico de la composición: el bajo continuo ya no es el fundamento de la composición sino la melodía. El bajo se mantiene solo como una reliquia de tradición, es *artificial*, y no cumple sustancialmente ninguna función. El predominio de la melodía y la organización de las frases musicales en pares forman ahora el nuevo modelo de la música, una idea que resumió el teórico musical Joseph Riepel en 1752 como «ars combinatoria». La combinación y adición de frases musicales construyen la pieza musical, mientras que la estructura armónica (un movimiento de la tónica hasta la dominante y su regreso) marca solo formalmente el camino. En este sentido es el primer movimiento de esta sonata una perfecta realización de esta idea de combinar frases. El segundo movimiento es un [11] *Rondó-Allegro*. Los arpeggios figurativos sobre el mismo acorde producen mucha sonoridad. Además, parece como si quisiera destacar el compositor el grave de la sexta cuerda. En su *Instrucción* ya había discutido Ferandiere las diferentes posibilidades de afinar la guitarra con o sin bordones, para inclinarse finalmente a la de sin octavas en todas las cuerdas con excepción de la sexta. Por tanto, para todas las piezas de Ferandiere en esta grabación he mantenido esta afinación con la octava en sexta cuerda.

El *Tema con 10 variaciones* de Ferandiere se muestra como una obra bastante singular, pues reúne muchas de las técnicas guitarrísticas que existían en torno a 1800; además, el subtítulo lo expresa claramente: se trata de una «música característica, propia de este instrumento». Y como si Ferandiere quisiera indicar que se trata de una obra de un solo instrumento, apunta la música sin su correspondiente bajo, en un solo sistema para la guitarra. El [22] *Tema*, muy cantabile y aparentemente sencillo (aunque por detrás hay una asimetría de las dos partes), es la sustancia melódico-armónica para las variaciones. Sobre todo la secuencia armónica del comienzo de la segunda parte, que en la teoría musical se conoce como *Schusterfleck* o *Rosalía*, le sirve al compositor como hilo conductor para dar unidad a las variaciones. En cada una de las siguientes variaciones hay algo novedoso; por ej. en la [25] *Variación 3* se imitan las flautas mediante los armónicos; la [29] *Variación 7* emplea el portamento y la técnica de las campanelas (típicas en la guitarra barroca). La penúltima [31] *Variación 9* solo lleva el título «difícil», y su idea es sondear las posibilidades que tenía un guitarrista en aquellos años y que podían ser exigidas por un compositor. La última [32] *Variación 10*, «sin mano derecha» es el primer ejemplo en la historia de la guitarra de una variación dedicada plenamente a la mano izquierda.

De **Federico Moretti** (ca.1765–1838), alférez de las *Reales Guardias Walonas*, conocemos desgraciadamente muy pocas obras, pese a que la prensa anunciaba con frecuencia sus composiciones; incluso en 1799 un tal Máximo Merlo llegó a notificar en la *Gaceta de Madrid* la venta de una edición completa de obras de Moretti. Es este el año también en el que Moretti publica sus *Principios para tocar la guitarra*

de seis órdenes, un método en el que trata las posibilidades armónicas de la guitarra como instrumento para tocar acordes en todas las posiciones y con más de 200 diferentes maneras de realizar el arpeggio. Además, resume bien la cuestión de encordar el instrumento: «Aunque yo uso de la Guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos *Principios* para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimir en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun la de seis se conocía en Italia.» (Moretti, 1799, Prólogo)

De este guitarrista italiano, afinado en España, sabemos que fue muy conocido en su tiempo por el «nuevo estilo del Señor Moretti», que probablemente se refiere a la separación rigurosa entre melodía y acompañamiento. Posteriormente Dionisio Aguado y Fernando Sor le rindieron una gran admiración por sus méritos como guitarrista-compositor.

Entre las pocas piezas conocidas hoy día refleja el «Tema con 6 variaciones y coda» muy bien este «nuevo estilo»: aunque en la notación misma todavía no existe una rigurosa separación gráfica entre melodía y acompañamiento, en la textura musical se observa esta jerarquía. La graduación entre la melodía y el acompañamiento se mantiene en casi todas las variaciones. Igual que en Ferandiere también para Moretti la música es un «ars combinatoria» donde la melodía lleva todo el peso de la composición.

Debido a que el [1] *Tema* comienza directamente, he optado por una pequeña introducción (que no viene en el manuscrito) para preparar la música. Esta costumbre la propone también Aguado en su «Método», pues para

éste son «indicaciones del tono en que se va a tocar una pieza». Si no, el tema queda demasiado desnudo y «precipitante». Destaca la [4] *Variación 3*, que trabaja con un florido cromatismo evocando la música italiana; el [7] *Adagio* de la sexta variación es otro ejemplo del avanzado nivel técnico, pues la melodía la lleva ahora el bajo con bastante independencia.

De **Juan Antonio de Vargas y Guzmán** no tenemos ningún dato biográfico. Solo se sabe que en 1773 publicó en Cádiz su *Explicación de la guitarra* (el original se encuentra actualmente en la Biblioteca personal de Ángel Medina, Oviedo). Este tratado es uno de los primeros dedicados a la guitarra de 6 órdenes y discute muchos aspectos técnicos del instrumento (por ejemplo el uso de la mano derecha e izquierda; los ornamentos y los arpeggios) y también la realización del bajo continuo, «la guitarra punteada haciendo la parte de bajo». De esta edición de 1773 se han grabado con la guitarra antigua de Lorenzo Alonso algunos de la «variedad de sonos», como dice su autor, pequeñas piezas añadidas al final del texto: [17 y 18] dos *Minúés* y la [19] *Marcha de Nápoles*. Tres años más tarde encontramos una reedición de la *Explicación de la guitarra* en Vera Cruz, México, ahora con 13 sonatas añadidas. Interesante en estas piezas (tres podemos oírlas aquí [14, 15, 16]) es su organización cíclica: todas tienen la misma tonalidad (La mayor en la primera y tercera, La menor en la sonata intermedia) y una sustancia motívica muy parecida, aunque adaptadas a los diferentes caracteres como el Allegro o el Adagio. De este modo consigue su compositor una unidad y homogeneidad muy avanzada para el repertorio guitarrístico de aquellos años.

Además, Vargas y Guzmán recomienda en su tratado la afinación de los bordones en octavas para tocar

rasgueado y punteado (tal y como se puede apreciar en esta grabación), lo que produce una sonoridad más brillante y clara.

La Sonata 8 del Archivo musical de Santa Rosa, México, cuyo autor desconocemos, es una interesante muestra de que también en Hispanoamérica se tocaba la guitarra de 6 órdenes, además con un repertorio muy parecido al de la Península. Gracias a Antonio Corona Alcalde tenemos noticia de esta sonata que originalmente debía de pertenecer a una serie de 14 sonatas, de las que solo se han conservado dos. Este musicólogo mexicano, además, reconstruye minuciosamente la historia embrollada de su transmisión («Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense», *Anuario musical*, n. 62 enero–diciembre 2007, pp.205–228), por lo que en este grabación me baso, como única fuente existente, en ella.

La sonata 8 con sus típicos dos movimientos, lento – rápido, se encuentra dentro de la tradición europea. El primer movimiento, un [20] *Adagio poco andante*, combina las frases de manera simétrica, parecida a la sonata de Ferandiere, aunque en general menos densa. La textura muestra también la idea del *ars combinatoria*, donde las frases se combinan adicionalmente. La idea de la música no es crear una tensión sino mantener el carácter musical mediante la adición de motivos. El segundo movimiento, [21] *Allegro vivo*, se parece a una «Seguidilla sin palabras» que con sus tresillos ligeros nos muestra una vez más la particularidad de esta guitarra de 6 órdenes.

El repertorio presentado en esta grabación reúne por vez primera una selección de piezas para guitarra de 6 órdenes, representativas de la música de la segunda

mitad del siglo XVIII. El amplio repertorio que se ha conservado reúne todos los ingredientes que se esperaban de las obras para guitarra: servían de entretenimiento, poseían un estilo moderno e idiomático, y, sobre todo, eran “de gusto muy delicado” (Diario de Madrid, 16 de enero de 1790).

La realización de este CD forma parte del proyecto de investigación «Público, ciudad, estilo: la vida musical en Madrid durante la Ilustración (entre 1759 y 1808)» (HAR2008–00636/ARTE). Las partituras de las piezas se publicarán en la serie *Diletto musicale* en la editorial Doblinger (Viena). Para más información sobre la guitarra, su repertorio y su estilo, véase el blog <http://thomasschmitt.wordpress.com/>

Thomas Schmitt

* * *

Thomas Schmitt es guitarrista y musicólogo. Obtuvo el título de guitarra (Matrícula de honor) por el Conservatorio Superior de Viena, con el maestro Konrad Ragossnig, y se doctoró en Musicología por la Universidad de Maguncia. En sus trabajos relaciona la investigación con la interpretación musical. Este afán se muestra en diversos artículos, en grabaciones y en ediciones, entre las que destacan las de *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsimil* (Madrid, Alpuerto) y *Fernando Ferandiere, Thema mit 10 Variationen* (Viena, Doblinger). Hasta ahora ha grabado 3 Cds, los dos últimos dedicados a la música de J. S. Bach, sobre los cuales escribe la crítica que es un «fascinante trabajo y un deber para los interesados que quieran ver nuevas perspectivas en la Música Antigua» (*Geluit–Luthinerie*, 12/2008)

The 17th and 18th-century guitar, known as “Spanish guitar”, was an extremely popular instrument in Europe. Initially with only five courses, it coexisted throughout the 18th century with the six-course guitar, that is to say, with double strings for each note in the E-E, A-A, d-d, g-g, b-b, e’ (only the first string could be single) tuning. Nevertheless, regarding the tuning of the three bass strings, there was no agreement: whereas Fernando Ferandiere recommended in 1799 an octave in the sixth string (E-E), Juan Antonio de Vargas y Guzmán allowed octaves in the three bass ones (E-E, A-A, d-d). In this recording I have taken into consideration these recommendations.

Whereas the five-course guitar (today called the “Baroque guitar”) was very popular, the same may be said of the instrument with six courses, omnipresent in musical performances such as dance and song. It was not only an accompanying instrument, but also a soloist instrument. Several aspects concerning these instruments are interesting: we observe that five and six-course instruments coexisted; even the words “viola” and “guitar” were synonyms. In 1796, a “five-course guitar, with inlays in shell and nacre, with its case lined inside” is still for sale (*Diario de Madrid*, 5/9/1796). The same year, in the journal *Seminario de Salamanca* (2/2/1796) we read that a “new and good six-course vihuela” is on sale, that is to say, a six-course guitar.

Obviously, these guitars (of five, six or even seven courses) had a common repertoire, which was mostly made up of sonatas, themes with variations, dances (minuet, allemande) or variations on the fandango, not to mention the extensive collection of chamber music with guitar. We may also appreciate the extraordinary popularity of the guitar in the fact that music was sold

both as sheet music and tablature: the latter was a notation system that did not require any musical knowledge, which made the market increase considerably. Guitar music was distributed through several systems: through subscription or through direct selling in bookstores. These scores were sold in loose sheets, as a fascicle or already thread-bound. In order to prevent “legal copy” fraud from happening, a kind of verification key, a *rubric*, was assigned to the original score. Unfortunately, this form of distribution is one of the reasons why many of these scores have been lost, although we know today the names of their composers.

Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816) was violinist, guitarist and composer. In 1771 he made his *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Music Handbook for Violinists and Singers) public, and in 1799 his well-known *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Music Instructions on the Spanish Guitar). The latter is not so much a technical treatise on how to play the six-course guitar (although it deals with ornamentation or tuning matters), but rather an aesthetic text on sonority and the demands of the guitar, with the aim of justifying the perfection of the guitar in comparison with any other instrument. Ferandiere adjoins as annexes several *Lecciones*, of which we will hear two, [12] *Laberinto o Círculo armónico* and a [13] *Minué*. Performed with an original guitar from 1797 of Lorenzo Alonso, we may very well observe the sound quality that Ferandiere attributed to his works for guitar. In this original instrument, the homogeneity of the sound and, due to the gut strings, the balance between the different voices draw our attention. *Laberinto* is particularly interesting, for in the middle of the tradition of harmonic circles it already showed the harmonic perfection of the guitar in the way of a composition

that was able to reproduce all the chords of the harmonic circle.

The *Sonata en Sol*, the third of an Opus 1 of which only this and the fourth sonatas have survived, is made up of two movements, as in many other sonatas from this period. In the first movement already, [10] *Allegro cómodo*, we paradigmatically observe the classical style of the composition: the basso continuo is no longer the basis of the composition; now, the melody plays this role. The bass is only kept as remains of tradition, it is *artificial*, and it does not substantially fulfil any function. The predominance of the melody and the organisation of musical phrases in pairs now make up the new model of music, an idea that was summed up by the music theoretician Joseph Riepel in 1752 as *ars combinatoria*. The combination and addition of musical phrases make up the music piece, whereas the harmonic structure (a movement of the tonic up to the dominant and return) only formally leads the way. In this regard, the first movement of this sonata is a perfect realisation of this idea of combining phrases. The second movement is a [11] *Rondó-Allegro*. The figurative arpeggios on the same chord produce much sonority. Furthermore, it seems as if the composer would like to emphasise the bass of the sixth string. In his *Instrucción*, Ferandiere had already discussed the different possibilities of tuning the guitar with or without bass strings, to finally decide to opt for the one with no octave in any string except for the sixth one. Therefore, in this recording I have kept this tuning with the octave in the sixth string for all the pieces by Ferandiere.

The *Tema con 10 variaciones* by Ferandiere appears as a rather singular work, for it gathers many of the guitar techniques that existed around 1800; in addition, the caption expresses it clearly: it is a “characteristic

music, typical of this instrument”. And, as if Ferandiere wanted to indicate that it is a work of one sole instrument; he takes down the music without its corresponding basso, in one unique system for the guitar. [22] *Tema, very cantabile* and apparently simple (although, underneath, there is an asymmetry of both parts), is the harmonic-melodic substance for variations. In particular, the harmonic sequence of the beginning of the second part, which in music theory is known as *Schusterfleck* or *rosalia*, is used by the composer as a guiding thread to provide unity to the variations. In each one of the following variations there is something new; for instance, in [25] *Variación 3*, flutes are imitated by means of harmonics; [29] *Variación 7* makes use of the *portamento* and the *campanelas* technique (typical of the Baroque guitar). The next to last, [31] *Variación 9*, only carries the title *difícil* (difficult). Its aim is to explore the possibilities of a guitarist in those times that could be required by a composer. The last one, [32] *Variación 10, sin mano derecha* (without the right hand), is the first example in the history of the guitar of a variation fully devoted to the left hand.

Unfortunately, from **Federico Moretti** (ca. 1765-1838), second lieutenant of the Reales Guardias Walonas, we only know very few works, despite the fact that the journals often announced his compositions; even in 1799, a person called Máximo Merlo reported in the *Gaceta de Madrid* the selling of a complete edition of works by Moretti. It was the same year that Moretti published his *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* (Principles to Play the Six-Course Guitar), a method in which he approached the harmonic possibilities of the guitar as an instrument to play chords in all positions, including more than two-hundred different ways of playing arpeggios. Furthermore, he

summed up well the issue of stringing the instrument: “Although I make use of the single seven-course guitar, I found it appropriate to adapt these *Principios* to the six-course one, for it is the one usually played in Spain: this very same reason made it compulsory for me to print in Italian in 1792 adapted to the *five-course* guitar, for in those times not even the six-course one was known in Italy.” (Moretti, 1799, *Prólogo*)

From this Italian guitarist, established in Spain, we know that he was very much known in his time due to the “new style of Mr Moretti”, which probably refers to the strict separation between melody and accompaniment. Later on, Dionisio Aguado and Fernando Sor admired him very much for his merits as composer-guitarist.

Among the few works by him known today, *Tema con 6 variaciones y coda* aptly shows this “new style”: although in the very notation there is not yet a strict separation between melody and accompaniment, in the musical texture this hierarchy may already be observed. The progression between the melody and the accompaniment is kept in almost every variation. As it happened with Ferandiere, for Moretti music is an *ars combinatoria* where the melody carries on the whole weight of the composition.

Given the fact that [1] *Tema* begins straightaway, I have decided to write a short introduction (which is not included in the manuscript) to prepare the music. This practice is also proposed by Aguado in his *Método*, since, for him, it comprises “indications of the tone in which the piece is going to be played”. Otherwise, the theme appears too bare and “hastening”. [4] *Variación 3*, which works with a florid chromaticism that evokes Italian music, stands out; the [7] *Adagio* of the sixth variation is another example of the high technical level

achieved, for the basso carries on the melody rather independently.

About **Juan Antonio de Vargas y Guzmán** we do not have any biographical details. We only know that in 1773 he published in Cádiz his *Explicación de la guitarra* (Explanation of the Guitar) (the original version is kept today in the personal library of Ángel Medina in Oviedo). This treatise is one of the first to be devoted to the six-course guitar and deals with many technical aspects of the instrument (for instance, the use of the right and left hands; ornaments and arpeggios), as well as with the execution of the basso continuo, “the plucked guitar playing the part of the basso”. From this edition of 1773 some of the *variedad de sonos* (variety of pieces), as their author says, that is to say, small pieces added at the end of the text, have been recorded with an original guitar of Lorenzo Alonso: [17 and 18] two *Mimés* and [19] *Marcha de Nápoles*. Three years later, we find a reissue of *Explicación de la guitarra* in Veracruz, Mexico, this time with thirteen added sonatas. The cyclic structure of these pieces (here we may listen to three [14, 15, 16]) is interesting: all have the same tonality (the key of A mayor in the first and the third sonatas, A minor in the central one) and very similar main motifs, although adapted to the different characters such as the *Allegro* or the *Adagio*. In this way, their composer achieves a very advanced unity and homogeneity for the guitar repertoire of those years. Furthermore, Vargas y Guzmán recommends in his treatise the tuning of the bass strings in octaves in order to strum and pluck (as we may observe in this recording), which produces a brighter and clearer sonority.

The *Sonata 8* of the Music Archive in Santa Rosa, Mexico, whose author is unknown, is an interesting

instance that in Latin-America, the six-course guitar was also played, and especially with a very similar repertoire to that in Spain. We know of this sonata thanks to Antonio Corona Alcalde, which, originally, most probably belonged to a series of fourteen sonatas, of which only two have survived. Furthermore, this Mexican musicologist has meticulously reconstructed the confused history of their transmission (“Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense” [Two 18th-Century Novo-Hispanic Sonatas for the Guitar: A Case of Forensic Musicology], *Anuario musical*, nr 62, January-December 2007, pp. 205–228). This is why, in this recording, I have based myself on it as the only existing source.

The *Sonata 8* with its typical two movements, slow-quick, belongs to the European tradition. The first movement, an [20] *Adagio poco Andante*, combines phrases in a symmetric way, similar to that of the sonata by Ferandiere, although, generally speaking, less dense. The texture also shows the idea of the *ars combinatoria* in which the phrases are additionally combined. The aim of this music is not to create a tension, but rather to preserve its musical character by adding motifs. The second movement, [21] *Allegro vivo*, is like a “seguidilla without words” that with its light triplets shows us, once more, the particularity of the six-course guitar.

The repertoire presented in this recording gathers for the first time a selection of works for the six-course guitar, representative of the music in the second half of the 18th century. The extensive repertoire that has survived gathers all the elements that people expected from the works for guitar: they entertained, had a modern and idiomatic style and, more than anything

else, were “of a very delicate taste” (*Diario de Madrid*, 16/1/1790).

The realisation of this CD is part of the research project “*Público, ciudad, estilo: la vida musical en Madrid durante la Ilustración (entre 1759 y 1808)*” (The Audience, City, Style: Musical Life in Madrid During the Enlightenment (between 1759 and 1808) (HAR2008–00636/ARTE). The sheet music of these pieces will be published in the collection *Dilieto musicale* by Doblinger publishing house (Vienna). For more information on the guitar, its repertoire and its style, please visit the following blog: <http://thomasschmitt.wordpress.com/>

Thomas Schmitt

* * *

Thomas Schmitt is guitarist and musicologist. He graduated in Guitar (honorary mention) from the Music Conservatory in Vienna with Konrad Ragossnig and obtained a PhD in Musicology from the University of Mainz. In his works he relates research and music interpretation. This zeal appears in several papers, in recordings and editions, among which *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsímil* (Madrid, Alpuerto) and *Fernando Ferandiere, Thema mit 10 Variationen* (Vienna, Doblinger) stand out. Until now he has recorded three CDs, the last two devoted to music by J. S. Bach, about which critics have written that it is a “fascinating work and a must for people who are interested in discovering new points of view regarding Ancient Music” (*Geluit-Luthinerie*, 12/2008).

(English translation: Beatrice Krayenbühl)