

Música dels segles XVIII i XIX

Antoine de Lhoyer (1768-1852)

Grande sonate pour la guitare, op. 10
1 Allegro moderato
2 Tema con variaciones

Salvador Castro de Gistau (c.1770-1830)
de: *Deux Aïrs variées pour la guitare, op. 10*
[...] par Castro, oeuvre 7, Paris, c. 1800
3 Minuetto afandangado

Charles Doisy (? - c.1806)
II *Sonate*
de: *Trois sonates pour la guitare, op. 10*
Paris, c. 1800
4 Allegro moderato
5 Rondeau Allegretto

Juan de Arizpacochaga (c.1800-1850)
de: *Premier cahier de pièces pour la guitare, op. 10*
[...] publiées par Castro, oeuvre 7, Paris, c. 1800
6 Allegro



Música dels segles XVIII i XIX per a guitarra de 5 ordres

Antoine de Lhoyer (1768-1852)

Grande sonate pour la guitare, op.12 (1799)

1 Allegro moderato 8'13

2 Tema con variaciones 9'05

Salvador Castro de Gistau (c.1770 - ?)

de: *Deux Aïrs variés pour la guitare*

[...] par Castro, oeuvre 7, Paris

3 Minuetto afandangado 5'47

Charles Doisy (? - c.1806)

II Sonate

de: *Trois sonates pour la guitare,*

Paris, c. 1800

4 Allegro moderato 3'38

5 Rondeau Allegretto 5'06

Juan de Arizpachoga (c.1800)

de: *Premier cahier de pièces pour la guitare*

[...] publiés par Castro, oeuvre 11, Paris

6 Allegro 6'21

F.F. (Fernando Ferandiere?) (c.1740 - c.1816)

de: *Plusieurs petites pièces pour la guitare*

[...] par Castro, oeuvre 4, Paris

7 Andante 2'05

8 Rondó 3'15

Pierre Jean Porro (1750-1831)

Sonata pour une seule guitare

de: *Nouvelles étrennes de guitare, op.4*

Paris, 1784

9 Allegro moderato 6'22

10 Andante sostenuto 3'39

11 Presto 5'23

Antoine de Lhoyer (1768-1852)

de: *Six exercices pour la guitare, op.27*

12 1er exercice, Allegro 2'15

13 3er exercice, Presto 1'44

Thomas Schmitt

Guitarra de 5 ordres segons Stradivarius

de José Angel Espejo (Madrid, 1992)

Enregistrament realitzat a l'estudi Isla Blanca (Navacerrada, Madrid) entre abril i maig de 2015.

Presa de so i muntatge: José Luís Martínez.

Para Eduardo y Amalia



Nouvelles étrennes de guitare - Noves entregues per a guitarra

Música per a guitarra de 5 ordres

La guitarra de cinc ordres o *coros*, coneguda com a *guitarra barroca*, sol considerar-se un instrument del segle XVII i de començaments del XVIII, a la qual segueix la de sis cordes simples, responsable del repertori classicoromàntic. Tanmateix, la realitat històrica és més complexa del que sembla: grosso modo es pot dir que fins ben entrat el segle XIX coexisteixen diferents instruments de corda polsada: guitarres de cinc cordes dobles i simples, de sis cordes dobles i simples, i fins i tot s'esmenten guitarres de set i més cordes. Tenim abundants documents, a la premsa i en els tractats, que reflecteixen aquesta diversitat, per exemple, un anunci a la *Gaceta de Madrid* (2 de setembre de 1785): “Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en música y cifra para guitarra de 5^o y 6^o orden”. O les paraules de Federico Moretti, resumides en el pròleg dels seus *Principios de tocar la guitarra de seis ordenes* (1799): “Aunque yo uso de la Guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos principios para la de seis ordenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos 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”.

A França la situació és similar. Charles Doisy discuteix en els seus *Principes généraux de la guitare* (París, 1801) les diferents possibilitats per encordar l'instrument en octaves o unísons. Segons ell “alguns prefereixen les cordes dobles, altres les cordes simples. De tota manera, en general són cinc, que es diuen *La, Re, Sol, Si, Mi*. [...] Algunes persones posen dues cordes en *La* i dues en *Re*, de les quals una és de seda, l'altra de budell, i les dues s'encorden a l'octava. El *Sol* i el *Si* estan a l'uníson. El *Mi* és una sola corda.

Altres posen les dues cordes en *La* i en *Re* en seda i a l'uníson. [...] Les dues maneres són correctes.”

No obstant això, i malgrat aquesta diversitat d'encordar les guitarres, el repertori és comú i uniforme: la guitarra de cinc cordes (o ordres) no coneix altra música que la de sis cordes (o ordres). Aquest fet es deu sobretot a dos condicionants: al mercat musical i a la textura compositiva de les peces. Òbviament, per a l'editor, la venda de partitures es fa molt més fàcil i econòmica si la mateixa música pot destinar-se a diversos instruments. En un mercat musical cada vegada més internacional, els repertoris massa específics per a cadascuna d'aquestes guitarres hauria estat contraproduent. A més, la música encara no es considerava “obra” en un sentit emfàtic, com a una cosa irrepetible i creat per “genis”: la composició musical era més aviat un producte com qualsevol altre i, per tant, estava sotmesa a la lògica del mercat. Un anunci de la *Gaceta de Madrid* d'octubre de 1799 expressa aquest tractament flexible de la música: “Colección 1.^a y 2.^a de 6 minués en cada una para guitarra de 5 y 6 órdenes en música ó cifra: otros 6 minués de bayle en música para 2 guitarres y baxo, y los puede tocar á solo la guitarra principal, por no ser forzosos ni el baxo ni guitarra 2.^a, de Laporta [...]”

De fet, les mateixes peces poden tocar-se amb diferents instruments, amb o sense baix (continu), o en reducció a una sola guitarra.¹ A més a més, la música es ven en forma de partitura o, per a qui no sap llegir-la, en tabulatura (xifra).

Però també la textura musical de les peces mateixes aporta un aspecte que afavoreix aquesta alta versatilitat de la música. La possibilitat de poder tocar la mateixa peça en diversos instruments (amb diferent *scordatura*) té la seva raó en l'estructura musical: l'ideal musical que revelen i descriuen els tractats de composició és ara la melodia i un acompanyament senzill que hi està subordinat. La música



es mostra, en paraules de Joseph Riepel (1752), com un *ars combinatoria* on els motius melòdics es combinen en frases de dos, tres o més compassos sense que hi hagi un baix continu com a columna musical, o, més ben dit, com a fonament. Aquest ideal musical (promogut també per Jean-Jacques Rousseau en els seus textos) redueix el baix a notes que no s'han de sotmetre a cap regulació lògica del moviment (com sí que passava amb el baix continu), sinó que es poden moure lliurement en funció de la melodia. I precisament aquest suport simple del baix que emfatitza els moments importants de la melodia s'observa freqüentment en la música per a guitarra. I encara més: segons aquesta funció de simple suport melòdic es poden tocar totes les notes de la sisena corda una octava més aguda, cosa que fa possible la música en una guitarra de cinc cordes (o ordres). Però també el contrari és factible: les notes Sol, Fa, Mi podien tocar-se una octava més avall per aprofitar, si s'esqueia, la sisena corda. Són freqüents, per tant, indicacions dels compositors com "La xifra 8 indica l'ús de la sisena corda".

Els possibles salts, resultat de la línia del baix, no es consideraven una molèstia o incorrecció compositiva, ja que el que era primordial és la melodia i el baix n'era una conseqüència i una part una mica secundària de la partitura. En aquest sentit he adaptat les dues peces de Fernando Ferandiere i l'allegro de Juan de Arizpacochaga per a la guitarra de cinc ordres. En el cas del darrer compositor, només havia de posar algunes vegades una octava més aguda la nota mi de la sisena corda a l'aire.

La idea de compondre música per a un mercat i vendre-la (encara lluny de la idea d'una música creada per un "geni" i classificada individualment pel seu número d'*opus*) es veu també en la possibilitat d'acompanyar la composició amb un segon instrument, que podia ser, per exemple, el violí o la flauta. Aquest és el cas de la sonata de Charles

Doisy, en què el seu autor indica que l'ús del violí (o la flauta) no és obligatori. Segons les circumstàncies, es pot tocar la sonata com si fos un duo, però ni la versió en duo afegeix res substancialment important per a la música ni la versió per a guitarra sola (opció per a la qual he optat en aquest enregistrament) li treu valor o li resta alguna cosa imprescindible.

En definitiva, tenim: *a*) l'instrument de cinc cordes simples (mi' - si - sol - re - La), *b*) de cinc cordes dobles a l'uníson, excepte la primera (mi' - si/si - sol/sol - re/re - La/La) i *c*) les cinc cordes dobles amb els bordons en octava (mi' - si/si - sol/sol - re/re' - La/la). Per a les obres de Lhoyer he fet servir l'afinació *a*; per a les de Ferandiere, Castro de Gistau i Arizpacochaga, la *b*, i per a les de Doisy i Porro, la *c*.

Antoine de Lhoyer (1768-1852) pot considerar-se un dels compositors típics d'aquells anys per a la guitarra: d'una banda va ser militar durant tota la seva vida, d'altra banda, guitarrista i compositor. Segons observa Erik Stenstadvold², la seva obra per a guitarra només comprèn 45 peces, de les quals la majoria són música de cambra i només algunes estan destinades a la guitarra sola. Fins al 1812, quan Lhoyer es trobava a Hamburg, emprava exclusivament la guitarra de cinc cordes, posteriorment va fer servir la de 6 ordres. La *Gran Sonate pour la guitare* [1] es va publicar a Hamburg el 1812 i inclou, com a segon moviment [2], un tema amb variacions sobre el famós i llavors molt conegut tema *A Schusserl und a Reinderl*, sovint utilitzat també per altres compositors, entre ells Mauro Giuliani (vegeu la seva op. 38).

Els dos estudis en Re major [12] i re menor [13], publicats posteriorment com a op. 27 a París, dins dels *Six exercices pour la guitare* per a guitarra de cinc cordes (ordres), exploten sovint seqüències harmòniques molt atrevides per a la



guitarra. El seu suposat valor didacticomusical es mostra també en el fet que alguns anys després Mauro Giuliani els fes servir en el seu op. 83 (*Six Préludes*) —i sense advertir de l'autoria de Lhoyer. I és curiós que Giuliani no emprès la sisena corda en aquests dos estudis.

La moda del fandango (com a cançó i ball) al segle XVIII va ser un fenomen europeu al qual gairebé cap compositor (i no només de guitarra) podia renunciar. Per tant, era obvi que una forma tan popular —que a més té una forma harmònica senzilla (bàsicament és el canvi entre la tònica i la seva dominant en els primers compassos) amb un ritme bastant marcat— seria aprofitat per altres gèneres musicals. En aquest sentit el minuet era la forma més versàtil, considerada pels teòrics com una cosa natural o donat per la natura. Per tant, dins d'aquesta moda del fandango situem el *Minuetto afandangado* [3] de **Salvador Castro de Gistau** (1770-ca. 1830), publicat a París com a segona peça dels *Deux airs variées* (op.7). Castro de Gistau aplica l'estructura harmònica del fandango a la regularitat formal del minuet (amb frases simètriques de tres vegades 8 compassos) i afegeix set variacions de figuració molt idiomàtiques.

La segona Sonata en Do de **Charles Doisy** (?-ca. 1806) pertany a una col·lecció de tres sonates “per a guitarra amb l'acompanyament del violí ad libitum” (París, S. A.). Doisy pot considerar-se, sens dubte, un compositor polifacètic si fem una ullada al llarg catàleg de les seves obres. Es troben recopilacions, és a dir, arranjaments de números musicals d'òperes; danses de tot tipus (valsos, contradanses, etc.); sonates amb o sense violí; duos i tríos amb guitarra, i també va escriure dos concerts per a guitarra i orquestra. A més, va ser autor d'un mètode de guitarra (*Principes généraux de la guitare*, 1801) considerat com una de les obres d'aquest gènere millors i més profundes. La sonata en Do major, gravada per primera vegada en aquest disc, es tracta d'una música per amateur on la part

del violí, “sense ser difícil” segons el seu autor, podia aportar certa gràcia sense que això fos necessari o essencial per a la textura de l'obra. La típica estructura de sonata en dos moviments fa servir la forma sonata per al primer, *allegro moderato* [4] i el rondó [5] per al segon.

L'*allegro* [6] de **Juan de Arizpacochaga** (de la seva vida no se'n sap res fins avui), representa també una d'aquestes típiques peces d'aquells anys, que es mouen entre la mercaderia i l'art. Aquest concepte d'art tan flexible el veiem evidenciat en el fet que la música de cambra (per a diversos instruments) també es publicava com a música solista, és a dir, com a edició per a un sol instrument. De fet, no preval la integritat i la individualitat de la composició, sinó la seva poliinterpretació. La Biblioteca Municipal de Madrid conserva una *Sonata puesta a trio* de Arizpacochaga (Ms. 720-22) per a dues guitarres (de 6 ordres) i baix, que és, per dir-ho d'alguna manera, la versió cambrística de la sonata que he gravat aquí. I la versió per a guitarra sola es troba com a moviment independent, *allegro*, en els *Première cahier de pièces pour la guitare tirée des meilleurs auteurs espagnols* (per a guitarra de 6 ordres) editat per Castro de Gistau com a op.11 a París (exemplar a la Biblioteca Municipal, 722-9 (2)). La versió per al trio no és substancialment altra cosa que aquest moviment: l'autor (que podria ser Arizpacochaga o fins i tot qualsevol altra persona, o l'editor) divideix, per exemple, la figura inicial del *sextillo* (sextet) entre les dues guitarres. Perquè quadri el repartiment entre les dues guitarres (el baix no participa en aquest joc musical) hi ha alguns compassos més que en la versió per a guitarra sola. Tot això mostra que la composició en aquells anys era una cosa bastant flexible, que s'adaptava segons la necessitat: a una guitarra o a dues guitarres. En aquest sentit tampoc importava massa si aquesta música es tocava amb un instrument de sis ordres o, com en aquest enregistrament, de cinc.



Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816) és un músic que podríem descriure com a versàtil i polifacètic en el mercat musical. Va ser guitarrista, violinista, compositor i teòric musical, que va escriure, entre d'altres tractats, un *Arte de tocar la guitarra espanyola por música* (1799) que encara ens proporciona avui dia informació útil sobre aquest instrument. Segons el catàleg que inclou en aquesta obra didàctica, Ferandiere hauria d'haver compost més de 200 peces per a guitarra, o amb guitarra, de les quals se n'han perdut malauradament la major part. A més, a la premsa setmanal s'anunciaven moltes obres seves amb freqüència.

L'andante [7] i el rondo [8] pertanyen a una col·lecció de música per a guitarra (*Plusieurs petites pièces pour la guitare*, editat per Castro de Gistau com a *opus 4* a París) que era un dels típics lliuraments bisetmanals amb música de diferents autors. Malgrat que aquestes dues obres estan signades només com a F. F., per la gran semblança estilística amb obres conegudes de Ferandiere no és gaire difícil suposar qui s'amaga darrere d'aquestes sigles. Encara que està escrita per a guitarra de 6 cordes, les poques notes de la sisena corda poden octavar-se fàcilment, de manera que la guitarra de 5 ordres expressa també adequadament el seu sentit musical.

La sonata en Do de **Pierre Jean Porro** (1759-1831) pertany a la seva op. 4, *Nouvelle Étrennes de guitare*, una col·lecció de peces que inclou minuets, temes amb variacions i cançons. Porro va ser un fructífer editor de música que va publicar als anys 80 del segle XVIII al *Journal de guitare, Étrennes de guitare* i els *Recueil d'airs nouveaux français et étrangers*. D'una manera semblant a la sonata de Doisy, també Porro reutilitza posteriorment aquesta sonata a la seva op. 17 afegint un violí (o alternativament una flauta). Substancialment, però, no canvia res en l'estructura de la peça, simplement aquest procediment li permet més presència

en el mercat musical. L'estructura musical de la sonata op. 4 es correspon al model comú d'antany: els tres moviments, allegro moderato [9], un andante sostenuto [10] i un presto final [11], reflecteixen cadascun una estructura bipartita (que no nega la seva procedència del moviment de suite), on la reexposició a la segona part ja indica el que posteriorment es coneixerà com a forma sonata. És interessant el tercer moviment, un Presto en el qual una figuració de tresets fusiona l'idiomàticoguitarrístic amb l'armònic.

El repertori d'aquest CD reflecteix, per tant, un pilar molt important en la història de la música per a guitarra, que malauradament fins avui no ha estat gaire reconegut i encara no ha trobat el seu lloc en el repertori dels guitarristes actuals. Espero poder aportar amb aquest enregistrament un element més, encara que sigui mínim, per a la comprensió i estimació adequada del passat.

Aquest CD forma part del projecte de recerca de la Universitat de La Rioja "Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos". (HAR2014-53143-P)

Thomas Schmitt

notes

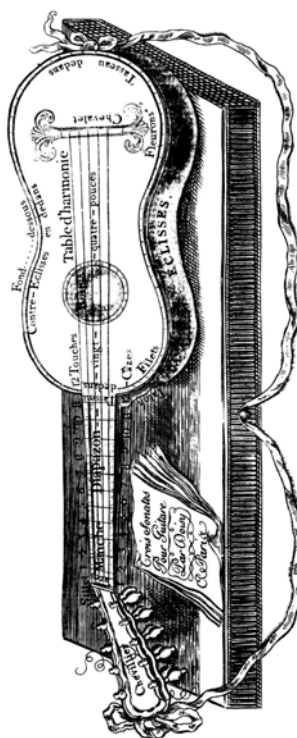
¹ Un ampli panorama sonor de la música espanyola per a guitarra de 6 ordres es troba al CD *De gusto muy delicado* (La Mà de Guido, LMG 2108). Una edició musical en forma de partitura, *Arte de tocar la guitarra espanyola. Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen. Spanische Gitarrenmusik des 18. Jahrhunderts*, està publicada a l'editorial Doblinger (Viena).

² Erik Stenstadvold, "Lhoyer, Antoine de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 Aug. 2015. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48604>>.)



8

THOMAS SCHMITT és guitarrista i musicòleg. Va obtenir el títol de guitarra (matrícula d'honor) al 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 5 CD i en edicions entre les quals destaquen les de *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsimil* (Madrid, Alpuerto) i, recentment, *l'Arte de tocar la guitarra española. Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen*. (Viena, Doblinger). Els seus tres últims discos estan dedicats a la música per a guitarra de 5 i 6 ordres del segle XVIII, època que fins avui ha estat molt poc interpretada pels guitarristes. La crítica, per tant, destaca entre altres coses, aquest afany explorador i innovador: "If you collect guitar music, you'll enjoy these beautifully performed rarities from Spain." (*Expedition Audio*, gener 2014); "Thomas Schmitt brings us to a sound-world that is largely familiar to modern listeners, yet still somewhat distant and foreign." (*Early Music*, el juliol 2014), i "Un CD excelente y muy interesante por el repertorio y también por la interpretación, por supuesto bien informada históricamente pero además presidida por el buen gusto." (*Scherzo*, octubre 2013).



***Nouvelles étrennes de guitare - Nuevas entregas para guitarra*****Música para guitarra de 5 órdenes**

La guitarra de cinco órdenes o coros, conocida como *guitarra barroca*, suele considerarse un instrumento del siglo XVII y comienzos del XVIII, a la que sigue la de seis cuerdas simples, responsable del repertorio clásico-romántico. Sin embargo, la realidad histórica es más compleja de lo que parece: *grosso modo* puede decirse que hasta bien entrado el siglo XIX coexisten diferentes instrumentos de cuerda pulsada: guitarras de cinco cuerdas dobles y simples, de seis cuerdas dobles y simples, e incluso se mencionan guitarras de siete y más cuerdas. Tenemos abundantes documentos, en la prensa y en los tratados, que reflejan esta diversidad, por ejemplo, un anuncio en la *Gaceta de Madrid* (2 de septiembre de 1785): «Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en música y cifra para guitarra de 5.^a y 6.^a orden.» O las palabras de Federico Moretti, que resume todo ello en el *Prólogo* de sus *Principios de tocar la guitarra de seis ordenes* (1799): «Aunque yo uso de la Guitarra de *siete ordenes sencillos*, me ha parecido más oportuno acomodar estos *principios* para la de *seis ordenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de *cinco ordenes*; pues en aquel tiempo ni aun la de *seis* se conocía en Italia.»

En Francia la situación es similar. Charles Doisy discute en sus *Principes généraux de la guitare* (París, 1801) las diferentes posibilidades para encordar el instrumento en octavas o unísonos. Según él «algunos prefieren las cuerdas dobles, otros las cuerdas simples. De todas maneras, en general son cinco que se llaman La, Re, Sol, Si, Mi. [...] Algunas personas ponen dos cuerdas en La y dos en Re de las que una es de seda, la otra en tripa, y las dos se

encuerdan en una octava. El Sol y el Si son en unísono. El Mi es una sola cuerda. Otros ponen las dos cuerdas en La y en Re en seda y en unísono. [...] Estas dos maneras son buenas.»

Sin embargo, y pese a esta diversidad de encordar las guitarras, el repertorio es común e uniforme: la guitarra de cinco cuerdas (u órdenes) no conoce otra música que la de seis cuerdas (u órdenes). Este hecho se debe sobre todo a dos condicionantes: (1) al mercado musical y (2) a la textura compositiva de las piezas. Obviamente, para el editor la venta de partituras se hace mucho más fácil y económica si la misma música puede destinarse a varios instrumentos. En un mercado musical cada vez más internacional, los repertorios demasiado específicos para cada una de estas guitarras hubieran sido contra-productivos. Además, la música aún no se consideraba «obra» en un sentido enfático, como algo irrepetible y creado por «genios»: la composición musical era más bien un producto como cualquier otro y, por tanto, estaba sometida a la lógica del mercado. Un anuncio de la *Gaceta de Madrid* de octubre de 1799 expresa este tratamiento flexible de la música:

«Colección 1.^a y 2.^a de 6 minués en cada una para guitarra de 5 y 6 órdenes en música ó cifra: otros 6 minués de bayle en música para 2 guitarras y baxo, y los puede tocar á solo la guitarra principal, por no ser forzosos ni el baxo ni guitarra 2.^a, de Laporta [...]»

De hecho, las mismas piezas pueden tocarse con diferentes instrumentos, sin o con bajo (continuo), o en reducción a una sola guitarra.¹ Además, y por si fuera poco, la música se vende en forma de partitura o, para los que no saben leerla, en tablatura (cifra).

Pero también la textura musical de las piezas mismas aporta un aspecto que favorece esta alta versatilidad de la música. La posibilidad de poder tocar la misma pieza en varios



instrumentos (con diferentes encordaduras) tiene su causa en la estructura musical: el ideal musical que revelan y describen los tratados de composición es ahora la melodía y un acompañamiento sencillo, subordinado a ella. La música se muestra, en palabras de Joseph Riepel (1752), como un *ars combinatoria* donde los motivos melódicos se combinan en frases de dos, tres o más compases sin que haya un bajo continuo como columna musical, o, mejor dicho, como fundamento. Este ideal musical (promovido también por Jean-Jacques Rousseau en sus textos) reduce el bajo a notas que no tienen que someterse a ninguna lógica regulada de movimiento (como ocurrió con el bajo continuo) sino que pueden moverse libremente en función de la melodía. Y precisamente este simple apoyo del bajo que enfatiza los momentos importantes de la melodía se observa frecuentemente en la música de guitarra. Y aún más: según esta función de simple apoyo melódico pueden tocarse todas las notas de la sexta cuerda una octava más aguda, lo que hace posible la realización de la música en una guitarra de cinco cuerdas (u órdenes). Pero también lo contrario es factible: las notas *Sol, Fa, Mi*, podrían tocarse una octava más abajo para aprovechar, en su caso, la sexta cuerda. Son frecuentes, por tanto, las indicaciones de los compositores como «La cifra 8 indica el empleo de la sexta cuerda.»

Los posibles saltos resultantes en la línea del bajo no se consideraban una molestia o incorrección compositiva, sino que el problema simplemente no existía, pues lo primordial era la melodía y el bajo era una consecuencia y algo secundario. En este sentido he adaptado las dos piezas de Fernando Ferandiere y el *Allegro* de Juan de Arizpachoga para la guitarra de cinco órdenes. En el caso del último compositor, solo tenía que poner algunas veces una octava más aguda la nota *Mi* de la sexta cuerda al aire.

La idea de componer música para un mercado y venderla (aún lejos de la idea de una música creada por un «genio» y clasificada individualmente por su número de *opus*) se ve también en la posibilidad de acompañar la composición con un segundo instrumento, que podía ser, por ejemplo, el violín o una flauta. Este es el caso de la Sonata de Charles Doisy, en la que su autor advierte que el empleo del violín (o la flauta) no es obligatorio. Se puede, según las circunstancias, tocar la sonata como si fuera un dúo, pero ni la versión en dúo añade algo sustancialmente importante a la música, ni la versión para guitarra sola (por la que he optado en esta grabación) le quita valor o carece de algo imprescindible.

En resumidas cuentas, tenemos (a) el instrumento de cinco cuerdas simples (*mi' - si - sol - re - La*), (b) de cinco cuerdas dobles en unísono, excepto la primera (*mi' - si/si - sol/sol - re/re - La/La*), y (c) las cinco cuerdas dobles con los bordones en octava (*mi' - si/si' - sol/sol' - re/re' - La/La*). He usado para las obras de Lhoyer la afinación (a); para las de Ferandiere, Castro de Gistau y Arizpachoga la (b); y para las de Doisy y Porro la (c).

Antoine de Lhoyer (1768 - 1852) puede considerarse uno de los compositores típicos de aquellos años para la guitarra: por una parte fue militar durante toda su vida, por otra, guitarrista y compositor. Según observa Erik Stenstadvol², su obra para guitarra solo comprende 45 piezas, de las cuales la mayoría es música de cámara, y solo pocas están destinadas a la guitarra sola. Hasta 1812, cuando Lhoyer se encuentra en Hamburgo, empleaba exclusivamente la guitarra de cinco cuerdas, después la de 6 cuerdas. La *Grande Sonate pour la guitare* [1] se publicó en Hamburgo en 1812, e incluye, como segundo movimiento [2], un *tema con variaciones* sobre el famoso y entonces muy conocido tema *A Schussler und a Reinderl*,



frecuentemente usado también por otros compositores, entre ellos Mauro Giuliani (véase su op. 38).

Los dos estudios en *Re* mayor [12] y *re* menor [13], publicados posteriormente como op. 27 en París, dentro de los *Six exercices pour la guitare* para guitarra de cinco cuerdas (órdenes), explotan a menudo secuencias armónicas muy atrevidas para la guitarra. Su supuesto valor didáctico-musical se muestra también en el hecho de que algunos años después Mauro Giuliani los usara en su op.83 (*Six Préludes*), no obstante sin advertir la autoría de Lhoyer. Y es curioso que Giuliani no empleara la sexta cuerda en estos dos estudios.

La moda del fandango (como canción y baile) en el siglo XVIII fue un fenómeno europeo al que casi ningún compositor (y no solo de guitarra) podía negarse. Por tanto, era obvio que una forma tan popular —que además, tiene una forma armónica sencilla (básicamente es el cambio entre la tónica y su dominante en los primeros compases) con un ritmo bastante marcado— iba a ser aprovechada para otros géneros musicales. En este sentido el minué fue la forma más versátil, considerada por los teóricos como algo natural o dado por la naturaleza. Por tanto, dentro de esta moda de fandango hay que ver el *Minuetto afandangado* [3] de **Salvador Castro de Gistau** (1770 - ca. 1830), publicado en París como segunda de los «Deux airs variées» (op.7). Castro de Gistau aplica la estructura armónica a la regularidad formal del minué (con frases simétricas de tres veces ocho compases) y añade siete variaciones de figuración pero a la vez muy idiomáticas.

La segunda Sonata en Do de **Charles Doisy** (- ca. 1806) pertenece a una colección de tres sonatas «para guitarra con el acompañamiento del violín ad libitum» (París, s.a.). Doisy puede considerarse, sin duda ninguna, un compositor polifacético si echamos un vistazo al largo catálogo de

sus obras. Se hallan recopilaciones, es decir arreglos de números musicales de óperas; danzas de todo tipo (valeses, contradanzas, etc.); sonatas con o sin violín; dúos y tríos con guitarra; y también escribió dos conciertos para orquesta y guitarra. Además, fue autor de un método de guitarra (*Principes généraux de la guitare*, 1801) considerado como una de las mejores y más profundas obras de este género. La Sonata en Do mayor, grabada por primera vez aquí, es una música para el *amateur* donde la parte del violín, «sin ser difícil» según su autor, podía aportar cierta gracia sin que fuera necesario o esencial para la textura de la obra. La típica estructura de 'sonata en dos movimientos' usa la forma sonata para el primer movimiento *Allegro moderato* [4] y el *Rondó* [5] para el segundo.

El *Allegro* [6] de **Juan de Arizpacochaga**, de cuya vida no se sabe nada hasta hoy, representa también una de estas típicas piezas sueltas de aquellos años, que se mueven entre la mercancía y el arte. Este flexible concepto de arte lo vemos evidenciado en el hecho de que la música de cámara (para varios instrumentos) también se publicaba como música solista, es decir, como edición para un solo instrumento. De hecho, no prima la integridad e individualidad de la composición, sino su poli-empleabilidad. La Biblioteca Municipal de Madrid conserva una Sonata *puesta a trio* de Arizpacochaga (Ms. 720-22) para dos guitarras (de 6 órdenes) y bajo, que es, por decirlo así, la versión camerística de la sonata que he grabado aquí. Y la versión para guitarra sola se encuentra como movimiento suelto, *Allegro*, en los *Première Cahier de pièces pour la guitare tirée des meilleurs auteurs espagnols* (para guitarra de 6 cuerdas u órdenes) editado por Castro de Gistau como op. 11 en París (Ejemplar en la Biblioteca Municipal, 722-9 (2)). La versión para trío no es sustancialmente otra cosa que el movimiento suelto del *Allegro*: el autor (que podría ser Arizpacochaga o incluso cualquier otra persona, o el



editor) divide, por ejemplo, la figura inicial del sextillo entre las dos guitarras; y para que cuadre el reparto entre las dos guitarras (el bajo no participa en este juego musical) hay algunos compases más que en la versión para guitarra sola. Todo ello muestra que la composición en aquellos años era algo bastante flexible, que se adaptaba según la necesidad: a una guitarra o a dos guitarras. En este sentido tampoco importaba si se tocaba esta música con un instrumento de seis órdenes o, como en esta grabación, de cinco.

Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca. 1816) es un músico que podría describirse como versátil y polifacético en el mercado musical. Fue guitarrista, violinista, compositor y teórico musical, que escribió, entre otros tratados, un *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) que aún nos proporciona hoy en día información útil sobre este instrumento. Según el catálogo que incluye en esta obra didáctica, Ferandiere debería haber compuesto más de 200 piezas para guitarra, o con guitarra, de las que se han perdido desgraciadamente la mayor parte. Además, en la prensa semanal se anunciaban muchas obras suyas con frecuencia.

El *Andante* [7] y su *Rondó* [8] pertenecen a una colección de música para guitarra (*Plusieurs petites pièces pour la guitare* editado por Castro de Gistau como op. 4 en París) que era una de las típicas entregas bisemanales con música de diferentes autores. Pese a que estas dos obras están firmadas con F. F., por la gran semejanza estilística con obras conocidas de Ferandiere se puede suponer que es este autor quien se esconde detrás de dichas siglas. Aunque escrita para guitarra de 6 cuerdas, las escasas notas en la sexta cuerda pueden octavarse fácilmente, por lo que la guitarra de 5 órdenes expresa también adecuadamente su sentido musical.

La sonata en Do de **Pierre Jean Porro** (1759–1831) pertenece a su op.4, *Nouvelle Étrennes de Guitare*, una colección de piezas que incluye minués, temas con variaciones y canciones. Porro fue un fructífero editor de música que publicó en los años 80 del siglo XVIII el *Journal de guitare*, *Étrennes de guitare* y los *Recueil d'airs nouveaux français et étrangers*. De una manera parecida a la sonata de Doisy, también Porro reutiliza posteriormente esta sonata en su op.17 añadiendo un violín (o alternativamente una flauta): pero repito, sustancialmente no cambia nada en la estructura de la pieza, simplemente este procedimiento le permite más presencia en el mercado musical. La estructura musical de la Sonata op. 4 se corresponde al modelo común de antaño: los tres movimientos, *Allegro moderato* [9], un *Andante sostenuto* [10], y un *Presto* final [11], reflejan cada uno una estructura bipartita (que niega su procedencia del movimiento de suite), donde la reexposición en la segunda parte ya indica lo que posteriormente se conoce como forma-sonata. Interesante es el tercer movimiento, un *Presto*, en el que una figuración de tresillos fusiona lo idiomático-guitarístico con lo armónico.

El repertorio de este CD refleja, por tanto, un pilar muy importante en la historia de la música para guitarra que desgraciadamente hasta hoy no ha sido muy reconocido y aún no ha encontrado su lugar en el repertorio de los guitarristas actuales. Espero poder aportar con esta grabación un elemento más, aunque sea mínimo, a la comprensión y estimación adecuada del pasado.

Este CD forma parte del proyecto de investigación de la Universidad de La Rioja «Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos.» (HAR2014-53143-P)

Thomas Schmitt



Notas

¹ Un amplio panorama sonoro de la música española para guitarra de 6 órdenes se encuentra en el CD "De gusto muy delicado" (*La mà de guido*, LMG 2108). Una edición musical en forma de partitura, "Arte de tocar la guitarra española. *Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen. Spanische Gitarrenmusik des 18. Jahrhunderts*" está publicada en la editorial Doblinger (Viena).

² Erik Stenstadvoid, «Lhoyer, Antoine de.» *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 Aug. 2015. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48604>.)

THOMASSCHMITT 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 5 CDs y en ediciones, entre las que destacan las de *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsimil* (Madrid, Alpuerto), y, recientemente, el *Arte de tocar la guitarra española. Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen*. (Viena, Doblinger). Sus tres últimos discos están dedicados a la música para guitarra de 5 y 6 órdenes del siglo XVIII, época que hasta hoy ha sido interpretada muy poco por los guitarristas. La crítica, por tanto, destaca entre otras cosas, este afán explorador y novedoso: "If you collect guitar music, you'll enjoy these beautifully performed rarities from Spain." (*Expedition Audio*, enero 2014). "Thomas Schmitt brings us to a sound-world that is largely familiar to modern listeners, yet still somewhat distant and foreign." (*Early Music*, julio 2014). "Un CD excelente y muy interesante por el repertorio y también por la interpretación, por supuesto bien informada históricamente pero además presidida por el buen gusto." (*Scherzo*, octubre 2013).



**Nouvelles étrennes de guitare - New collection for the guitar****Music for five-course guitar**

The five-course or double string guitar, known as *baroque guitar*, is usually considered an instrument from the 17th century or beginning of the 18th, and it is followed by the guitar of six single strings, which is the one we may find in the classical-romantic repertoire. Nevertheless, the historical reality is more complex than what we can imagine: *grosso modo*, we may say that, until well into the 19th century, several plucked string instruments coexisted: guitars with five double and single strings, of six double and single strings, and even guitars with seven or more strings are mentioned. There is a large number of documents, both in the media and in treatises, which show this diversity, such as, for instance, an ad in the *Gaceta de Madrid* (September 2, 1785): «*Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en música y cifra para guitarra de 5.^a y 6.^a orden.*» Or Federico Moretti's words, which summarize this situation in the *Prólogo* of his *Principios de tocar la guitarra de seis ordenes* (1799): «Although I use the *simple seven-course* [sic] guitar, it has appeared more suitable to me to adapt these *principles* to the *six-course* one, for it is the one most generally played in Spain: this is the very reason why I was forced to print them in Italian in 1792 and adapted them for the *five-course* guitar, for, at that time, not even that of *six* was known in Italy.»

In France the situation was similar. Charles Doisy discusses in his *Principes généraux de la guitare* (Paris, 1801) the different possibilities of stringing the instrument in octaves or unisons. According to him, “some prefer double strings, others, single ones. Nevertheless, generally speaking, there are five that are named A, D, G, B, E. [...] Some people put two strings in A and two in D, of which one is made of

silk and the other of gut, while the other two are stringed in one octave. G and B are in unison. E is one single string. Other people put the two strings in A and D in silk and unison. [...] These two ways are good.”

However, and despite such diversity in stringing the guitars, the repertoire is common and uniform: the five-string (or five-course) guitar only plays the music composed for six strings (or six-course) guitar. This is mostly due to two determining factors: (1) the music market, and (2) the compositional texture of the works. Obviously, for the publisher, selling sheet music is much easier and cheaper when the music can be played on several instruments. In an increasingly international market, the repertoires that were too specific for each one of these guitars would have been counterproductive. Furthermore, music was not yet considered a “work” in an emphatic sense, as something unique created by “geniuses”: musical composition was rather considered a product as common as any other, and, therefore, subject to the market logic. An ad in the *Gaceta de Madrid* in October 1799 shows this flexible approach to music:

“*Colección 1.^a y 2.^a de 6 minués en cada una para guitarra de 5 y 6 órdenes en música ó cifra: otros 6 minués de bayle en música para 2 guitarras y baxo, y los puede tocar á solo la guitarra principal, por no ser forzosos ni el baxo ni guitarra 2.^a, de Laporta [...].*”¹

In fact, these compositions can be played with different

¹ First and second collection of six minuets in each for the five or six-course guitar in music or tablature: other five dance minuets in music for two guitars and bass, which the first guitar may play solo, for neither the second guitar nor the bass are compulsory, by Laporta [...].



instruments, with or without figured bass, or in reduction with just one guitar.² Furthermore, and as if that weren't enough, the music is sold in the way of sheet music, or, for those who cannot read it, in tablature (*cifras*).

However, the musical texture of the compositions also has an aspect that makes this high versatility of music easier. The possibility of being able to play the same piece with several instruments (with different stringings) is due to the musical structure: the musical ideal that is presented and described in composition treatises was at that time the melody and a simple accompaniment, subordinated to the former. According to Joseph Riepel (1752), music appears as an *ars combinatoria* where the melodic motifs are combined in phrases of two, three or more bars, in which the musical pillar—or, rather, the foundation—is played by the basso continuo. This musical ideal (also fostered by Jean-Jacques Rousseau in his texts) reduces the bass to notes that do not need to be subject to any regulated logic of movement (as it happened in the basso continuo), but that can freely move according to the melody. And it is precisely this simple support of the bass that emphasises the important moments of the melody that can be frequently observed in the music for guitar. And there is even more to that: according to this role of simple melodic support, all the notes of the sixth string can be played in a more acute octave, which makes playing the music on a five-string (or five-course) guitar possible. But the opposite may also happen: if need be, the notes *g, f, e* could be played an

octave lower in order to make use of the sixth string. Therefore, the indications of composers stating “Number 8 indicates the use of the sixth string” are quite frequent.

The eventual jumps that appeared on the bass line were not considered a trouble or a compositional misconception, for the problem simply did not exist: the most important element was the melody, and the bass just a consequence and something secondary. In this sense, I have adapted the two pieces by Fernando Ferandiere and the *Allegro* by Juan de Arizpacochaga for the five-course guitar. In the case of the last composer, the only thing I had to do sometimes was to put the note *E* of the sixth open string in one more high octave.

The idea of composing music for a market and selling it (still far from the idea of a music written by a “genius” and individually classified by its *opus* number) can also be observed in the possibility of accompanying the composition with a second instrument that could be, for instance, the violin or the flute. Such is the case of the *Sonate* by Charles Doisy, in which the composer indicates that the use of the violin (or the flute) is not compulsory. According to the circumstances, the sonata can be played as if it were a duet, but, neither the version for a duet adds anything substantially important to the music, nor the version for solo guitar (the option I have chosen for this recording) reduces its value or lacks something essential.

To sum up, we have (a) the instrument of five single strings (*e' - b - g - d - A*), (b) of five double strings in unison, except for the first one (*e' - b/b - g/g - d/d - A/A*), and (c) the five double strings with the bass strings in octave (*e' - b/b - g/g - d/d' - A/a*). For the works by Lhoyer I have used the (a) tuning; for those by Ferandiere, Castro de Gistau and Arizpacochaga, (b); and for those by Doisy and Porro, (c).

² There is a broad repertoire of Spanish music for the six-course guitar on the CD “De gusto muy delicado” (*La mà de guido*, LMG 2108). A musical edition in the way of sheet music, *Arte de tocar la guitarra española. Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen. Spanische Gitarrenmusik des 18. Jahrhunderts* has been published by Doblinger (Vienna).



Antoine de Lhoyer (1768 - 1852) may be considered one of the representative composers of those years for the guitar: on the one hand, he served in the military all his life; on the other, he was a guitarist and a composer. According to what Erik Stenstadvold observed³, his works for guitar solo include forty-five compositions, most of them chamber music and only a few for guitar. Until 1812, when Lhoyer was in Hamburg, he exclusively used the five-string guitar, and later on the six-string one. The *Grande Sonate pour la guitare* [1] was published in Hamburg in 1812, and includes, as its second movement [2], a theme with variations on the renowned and well-known theme *A Schusserl und a Reinderl*, also frequently used by other composers such as Mauro Giuliani (see his *op.38*).

The two studies in *D* major [12] and *D* minor [13], published later on as *op.27* in Paris, within *Six exercices pour la guitare* for five-string (five-course) guitar, very often make use of really bold harmonic sequences for the guitar. Their hypothetical educational and musical value also appears in the fact that, some years later, Mauro Giuliani made use of them in his *op.83* (*Six Préludes*), but without indicating Lhoyer's authorship. It is also odd that Giuliani did not make use of the sixth string in these two studies.

The fashion of the fandango (as a song and dance) in the 18th century was a European phenomenon that almost no composer (and not only for the guitar) could refuse. Therefore, it was obvious that such a popular composition—which in addition has a simple harmonic shape (basically, it is the change between the tonic and its dominant in the first

bars) with a rhythm that is rather emphatic—was going to be used in other musical genres. In this sense, the minuet was the more versatile form, considered by theorists as something natural or given by Nature. Therefore, we have to consider that the *Minuetto afandangado* [3] by **Salvador Castro de Gistau** (1770 - ca.1830), published in Paris as the second of the “*Deux airs variées*” (*op.7*), belongs to this fashion of the fandango. Castro de Gistau applies the harmonic structure to the formal regularity of the minuet (with symmetrical phrases of three times eight measures) and adds seven variations of figuration that are nevertheless very idiomatic.

The second *Sonata in Do* by **Charles Doisy** (- ca.1806) is part of a series of three sonatas “for the guitar accompanied by the violin *ad libitum*” (Paris, n.d.). Certainly, if we take a look at his broad catalogue of works, Doisy may be considered a versatile composer. In it we may find compilations, that is to say, arrangements of opera musical numbers, dances of all sorts (waltzes, *contradanzas*, etc.), sonatas with or without violin and duets and trios with guitar; he also composed two concerts for orchestra and guitar. He also wrote a method for guitar (*Principes généraux de la guitare*, 1801), considered one of the best and most comprehensive works in this genre. The *Sonata in C major*, which has been recorded for the first time for this CD, is a music for *amateurs* where the violin “without being difficult”, according to the author, could contribute some charm despite not being necessary or essential for the work's texture. The typical sonata structure in two movements makes use of the sonata form in the first movement, *Allegro moderato* [4], and the *Rondó* [5] in the second one.

The *Allegro* [6] by **Juan de Arizpachoga**, of whose life nothing has been known, is also one of these characteristic single works composed in those times that may be located

³Erik Stenstadvold, “Lhoyer, Antoine de” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 Aug. 2015. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48604>.”>>)



between a product to be sold and art. This flexible concept of art can be clearly observed in the fact that chamber music (for several instruments) was also published as soloist music, that is to say, as an edition of one single instrument. Actually, the integrity and individuality of the music is not that important but rather its multi-usefulness. The Biblioteca Municipal de Madrid keeps a *Sonata puesta a trio* by Arizpacochaga (Ms. 720-22) for two (six-course) guitars and bass, which is, so to speak, the chamber version of the sonata that I have recorded here. And the version for solo guitar appears as a single movement, *Allegro*, in the *Premier Cahier de pièces pour la guitare tirée des meilleurs auteurs espagnols* (for the six-string or six-course guitar) edited by Castro de Gistau as *op. 11* in Paris (copy at the Biblioteca Municipal, 722-9 (2)). The version for trio is basically the single movement of the *Allegro*: the composer (who could be Arizpacochaga or even some other person, or the editor) divides, for instance, the initial figure of the sextuplet between the two guitars; but for the distribution between the two guitars to work out well (the bass does not participate in this musical play), there are a few more bars than in the version for solo guitar. All this shows that, at that time, composition was something rather flexible that was adapted according to the needs: to one guitar or two guitars. With regard to this, whether the music was played on a six-course instrument or a five-course one, as it happens on this recording, was not so important.

Fernando Ferandiere (ca.1740 - ca.1816) was a musician who could be described as being versatile and resourceful in the music market. He was a guitarist, violinist, composer and music theorist who wrote, among other treatises, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), which today still provides us with useful information on this instrument. According to the catalogue included in this teaching method, Ferandiere probably composed more than

two-hundred works for the guitar, or with the guitar, of which unfortunately most have been lost.

The *Andante* [7] and his *Rondo* [8] belong to a collection of music for the guitar (*Plusieurs petites pièces pour la guitare*, edited by Castro de Gistau as *op. 4* in Paris), and it is one of the characteristic biweekly releases including music by several authors. Despite the fact that these two works are signed “F.F.”, given their great stylistic similarity to some works known by Ferandiere, we may infer that the two letters of this signature correspond to him. Although written for the six-string (or six-course) guitar, the few notes of the sixth string may be easily transposed an octave higher, for the five-course guitar also adequately expresses their musical meaning.

The *Sonata in Do* by **Pierre Jean Porro** (1759–1831) belongs to his *op. 4, Nouvelle Étrennes de Guitare*, a collection of works including minuets, themes with variations and songs. Porro was a productive music editor who published in the 1780s the *Journal de guitare*, *Étrennes de guitare* and *Recueil d'airs nouveaux français et étrangers*. Similar to Doisy's *Sonata*, later on Porro was also to use again this sonata in his *op. 17*, adding a violin (or, alternatively, a flute) to it. However—I insist—, substantially nothing changes in the structure of this work; it is simply that this method allows him to be more present in the music market. The musical structure of the *Sonata op. 4* corresponds to the former common model: the three movements, *Allegro moderato* [9], *Andante sostenuto* [10] and a final *Presto* [11], show each one its two-part structure (which evidences its origins in the suite movement), in which the re-exposition of the second part already indicates what later on would be known as the sonata form. The third movement, a *Presto*, in which a figuration of triplets make aspects related to idiomatic-guitar language merge with other harmonic ones,



is of particular note.

Therefore, the repertoire of this CD means a very important mainstay in the history of music for the guitar that, unfortunately, has not been sufficiently acknowledged and has not yet found its place in the repertoire of present-day guitarists. With this recording I hope to have contributed another aspect—even though a very small one—to the understanding and correct appraisal of the past.

This CD is part of the research project of the University of La Rioja “Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos.” (HAR201453143P)

Thomas Schmitt



THOMAS SCHMITT is guitarist and musicologist. He graduated in Guitar with honours from the University of Music and Performing Arts in Vienna with Professor Konrad Ragossnig. He did his PhD in Musicology at the University of Mainz. In his works he relates research and musical interpretation. This endeavour appears in several articles, on five CDs and in several editions, among which *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsimil* (Madrid, Alpuerto), and, more recently, *Arte de tocar la guitarra española. Die Kunst, die spanische Gitarre zu spielen* (Vienna, Doblinger) stand out. His last three CDs have been devoted to the music for the five-course or six-course guitar of the 18th century, the music of a period that has been very scarcely played by guitarists. Therefore, the critique highlights, among other aspects, this new endeavour to explore: “If you collect guitar music, you’ll enjoy these beautifully performed rarities from Spain.” (*Expedition Audio*, January 2014). “Thomas Schmitt takes us to a sound-world that is largely familiar to modern listeners, yet still somewhat distant and foreign.” (*Early Music*, July 2014). “An excellent and very interesting CD for the repertoire and the performance, evidently well-informed from the historical point of view, in addition to a broadly good taste.” (*Scherzo*, October 2013).

(English translation: Beatrice Krayenbühl)

