

INVENTANDO LA GUITARRA

Estudios sobre la primera generación
de virtuosos-compositores del siglo XIX

Escuela Universitaria de Música

Eduardo Fernández

COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

ÁREA CIENCIAS
SOCIALES Y ARTÍSTICA

SA

INVENTANDO LA GUITARRA

Estudios sobre
la primera generación
de virtuosos-compositores
del siglo XIX

Autor:

Eduardo FERNÁNDEZ



Rector de la Universidad de la República: Licenciado Rodrigo Arim

Pro. Rector de Enseñanza: Doctor Juan Cristina

Comisión Sectorial de Educación Permanente (CSEP)

Doctora Beatriz Brena (Presidente) / Magíster Ingeniero Agrónomo Mario Jaso (Director de la Unidad Central de Educación Permanente - UCEP) / Doctora María Cristina Cabrera (Área Tecnologías y Ciencias de la Naturaleza y el Hábitat) / Magíster Licenciada Gabby Recto (Área Salud) / Lic. (Ph.D.) Javier Taks (Área Social y Artística) / Magíster Mario Piaggio (Orden Egresados) / Magister en Ciencias Sylvia Corte (Orden Docente) / Arquitecta Helena Heinzen (Centros Universitarios del Interior) / Arquitecto Roberto Langwagen (Secretaría)

Director del servicio al que pertenece la publicación: Dr. Leonardo Croatto

Encargada de Educación Permanente del servicio: Lic. Juanita Fernández

Autor de la publicación: Eduardo Fernández

Responsable académico de la publicación: Dr. Leonardo Croatto

Coordinadores de la publicación: Magíster Mariana Sarni y Magíster Javier Noble

Evaluadores externos de la publicación: Alfredo Escande y Ruben Seroussi

Diseño Gráfico Original: Claudia Espinosa / Arquitecto Alejandro Folga / Arquitecta Rosario Rodríguez Prati

Corrección de estilo: Natalia Chiesa

Puesta en página: Licenciada Andrea Duré

Fecha de publicación: Abril de 2022

Cantidad de ejemplares: 200

ISBN: 978-9974-0-1910-2

ESTA PUBLICACIÓN FUE FINANCIADA POR
LA COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE

EDITADA POR EDICIONES UNIVERSITARIAS
(Unidad de Comunicación de la Universidad de la República – UCUR)

INTRODUCCIÓN: INVENTANDO LA GUITARRA	5
<i>LO MISMO</i> NO ES LO MISMO: SOBRE LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS DEL SIGLO XIX Y SU APLICACIÓN.....	13
EN BUSCA DE LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA DE NICCOLÒ PAGANINI	33
LA DIGITACIÓN EN MAURO GIULIANI : EL REDESCUBRIMIENTO DE UNA TÉCNICA	65
LA GUITARRA DE FERNANDO SOR	105
AGUADO Y LEGNANI: FIGURAS COMPLEMENTARIAS	149
Conociendo mejor a Dionisio Aguado.....	151
Luigi Legnani y los <i>capricci</i> op. 20.....	193

INTRODUCCIÓN: INVENTANDO LA GUITARRA

La generación de guitarristas nacidos a finales del siglo XVIII inventó la guitarra como instrumento solista de concierto. De hecho, estaban literalmente usando un instrumento nuevo; las cuerdas simples acababan de sustituir a las dobles y la guitarra barroca había apenas dejado de emplearse. El nuevo instrumento no tenía aún un repertorio: de acuerdo al paradigma de la época, en el que el compositor era, a la vez, virtuoso de su instrumento y tocaba sus propias obras, los integrantes de esta generación crearon una verdadera biblioteca de repertorio que aún hoy está, en cierto modo, en consideración y en reevaluación. Este trabajo pretende colaborar con ambos aspectos.

Las preguntas que este trabajo busca responder son: ¿cómo tocaban? ¿Cómo era la interpretación de este repertorio? ¿Qué medios técnicos se utilizaban? Y lo más importante desde un punto de vista práctico: ¿es posible reproducir hoy algo parecido a lo que hacían? Para intentar responder estas interrogantes, aunque sea en una primera aproximación, tenemos que comenzar por acotar el campo de estudio. En este trabajo, nos limitaremos a considerar la primera generación de estos compositores-virtuosos. Hay, por supuesto, precursores muy cerca de ser contemporáneos de la generación que nos ocupa: entre ellos, los ilustres Federico Moretti, Ferdinando Carulli, Simon Molitor, Wenzel T. Matiegka y Antoine de L'Hoyer. Si no han sido considerados en este estudio, ello depende de diferentes razones en cada caso. Primero que nada, el objetivo de este trabajo es aportar a una mejor comprensión del repertorio de los intérpretes actuales, y Moretti, Molitor y Carulli no se han integrado realmente a él; ni siquiera existen ediciones completas de sus obras. Esto no disminuye la enorme importancia histórica de Carulli, sobre todo en su faceta pedagógica; tampoco es la intención desconocer la gran influencia que ejerció Moretti, pero las obras de estos dos grandes precursores están prácticamente olvidadas. En esta lista, Matiegka y L'Hoyer son, ciertamente, casos distintos: sus obras están publicadas y paulatinamente se han integrado al repertorio. Pero

(sin considerar su interés musical, en ambos casos bastante alto) en ninguno de los dos encontramos situaciones que nos obliguen a replantear nuestro paradigma técnico. Algo parecido ocurre con otra importante figura de la época, François de Fossa. En cambio, sí hallamos problemas mucho más serios al enfrentarnos a la producción de los cinco autores que se estudian en este trabajo.

Para empezar, la metodología adoptada ha sido la de tener en cuenta el contexto y la práctica interpretativa de la época como un marco general que comprende a toda esta generación. Por más difusa que pueda ser la influencia de este contexto, ninguno puede escapar a él, y tiene gran importancia en la interpretación. Si bien es todavía un campo abierto a la discusión y a nuevos aportes, hay suficiente información como para poder intentar una mirada general. Ella aparece en la primera parte de este trabajo, «*Lo mismo no es lo mismo...*», que trata la problemática sin ninguna pretensión de agotarla, pero sí de dar un panorama de ella lo más completo y desenfadado posible.

Para los autores individuales, que son el motivo de las cinco partes que siguen a esta primera, en primer lugar, se han examinado los métodos publicados por ellos mismos (a excepción de Niccolò Paganini, de quien no tenemos un método). Se entiende que esos métodos son los textos más relevantes para sus propias producciones; para nuestros fines, sería inútil estudiar métodos escritos por autores que nunca se destacaron como intérpretes, compositores o maestros, y pretender extraer de ellos conclusiones aplicables a los que sí lo hicieron. Lo que nos interesa no es establecer cómo se tocaba la guitarra en general en este período, sino intentar aproximarnos a cómo tocaban las obras sus propios autores, una cuestión muy diferente, porque había una enorme diferencia de calidad entre ellos y la masa general de aficionados para quienes se escribía la mayoría de los métodos y tratados.

Por último, en cada uno de los trabajos se han examinado algunas obras representativas de cada autor. Se trata de una elección necesariamente subjetiva aunque —espero— no arbitraria. Este trabajo sobre las obras específicas es necesario ya que no siempre los métodos explican todo sobre el paradigma técnico de un autor; de hecho, muchas veces dejan afuera lo más interesante, o lo que sería, para nosotros, más necesario conocer, simplemente por considerarlo obvio o archisabido. Veremos bastantes ejemplos de esta situación en los estudios individuales sobre cada autor. Entonces, en muchas ocasiones será el examen de las obras el que descubra aspectos fundamentales del paradigma técnico de algún autor. Y si el descubrimiento de ese aspecto nos permite resolver proble-

mas similares que aparecen en otras obras del mismo autor, tendremos el derecho de asumir su validez general dentro del paradigma de ese autor.

El examen de las obras implica, necesariamente, una reflexión sobre los sistemas y criterios de digitación utilizados por cada autor. Este examen es complicado por el hecho de que, muchas veces, las digitaciones no aparecen en las ediciones originales por una simple razón de costos. En la época, se pagaba la impresión de una obra con base en cada signo que se imprimía, por lo que, obviamente, había un fuerte incentivo para no imprimir signos redundantes (o que parecían tales al autor o al editor) o que resultaran demasiado obvios para quien se hubiera formado en los métodos específicos de cada autor. Es preciso, entonces, estudiar y establecer el paradigma técnico expresado en cada uno de los métodos y luego intentar encontrarlo en las obras.

Hemos tomado como hipótesis de base que, dado que todos los autores que estudiamos tocaban sus propias obras, existe siempre, en principio, una digitación ideal para cada pasaje aparentemente difícil de resolver o ambiguo. Nadie de esta generación componía para el cajón del escritorio, y la realización física dependía de la digitación que se utilizara. No es razonable pensar que se estuviera cambiando de digitación al tocar la misma obra; exagerando un poco, podríamos decir que era más probable que se cambiara de una ejecución a otra lo que nosotros llamaríamos el texto de la obra que los criterios de digitación. Esta hipótesis de una digitación única podrá, sin duda, parecer discutible, pero si no la adoptamos, no valdría ni siquiera la pena empezar a considerar el problema, porque habremos negado la existencia de una solución.

Muchas veces, además del estudio de los métodos y la reflexión sobre las obras, conocer la biografía del autor y las críticas de la época ayuda a dar espesor a la figura del compositor y a formarse una idea más precisa de la personalidad del autor, que no es ni puede ser ajena a su obra ni a su manera de pensar la música. En los casos en los que la biografía de los autores no se puede suponer como demasiado conocida se presenta un breve resumen.

Es imposible comenzar siquiera a considerar nuestro objeto de estudio sin tener en cuenta la situación de la guitarra en la época que consideramos, tal como la muestran las críticas y diversos comentarios, y también sin tener presentes nuestros paradigmas técnicos actuales. Lo mismo que le sucede a un pez que se mueve en el agua, no estamos acostumbrados a tener conciencia del paradigma técnico o interpretativo que utilizamos y nos encontramos con sus límites solo cuando enfrentamos obras que no entran con comodidad en él, como, de he-

cho, muchas veces ocurre con los autores estudiados en este trabajo. Sin pretensiones de examinar el paradigma contemporáneo a fondo, sí debemos considerar algunos de sus aspectos básicos y, primero que nada, su proveniencia. Eso —y mucho de lo que sigue— es tratado con algo más de detalle en el capítulo sobre Paganini, que por eso aparece en primer lugar en este trabajo, pero conviene tenerlo presente desde ya. En ocasiones conviene insistir sobre lo que se considera importante.

Mucho del repertorio moderno para guitarra, ciertamente aquel formado por los compositores que escribieron para Segovia, pero de ningún modo solamente ellos, es lo que podríamos llamar una *transcripción virtual* para la guitarra de obras concebidas por compositores que no la conocían. Las razones de este desconocimiento son históricas: si la guitarra no se estudiaba dentro del campo de la instrumentación, por considerarse marginal o algo peor, no había modo de que los compositores la conocieran, a no ser que fueran, ellos mismos, guitarristas. Esta es exactamente la opinión de Hector Berlioz, formulada en su tratado de orquestación incluso una generación después de la de los fundadores. El trabajo del guitarrista dedicatario y, muchas veces, designado expresamente como revisor (de nuevo Segovia es el paradigma, pero no es el único: están también Miguel Llobet, Emilio Pujol, Karl Scheit, Regino Sainz de la Maza y tantos otros, hasta llegar a Julian Bream) consistía en adaptar las ideas musicales del compositor, creando una versión de la obra que fuera ejecutable de forma más o menos natural en la guitarra. Me cuesta mucho encontrar una diferencia de esencia entre este proceso y el que ocurre cuando se transcribe para guitarra una obra escrita para otro instrumento. Habrá ideas que sean realizables tal cual las pensó el compositor; otras que con leves cambios puedan llegar a gozar o a sufrir una existencia guitarrística que no desmerezca demasiado del original, y otras, en fin, que resultarán completamente impracticables en el instrumento, por físicamente incómodas o por no obtener en la guitarra el resultado que el compositor esperaba, y deberán ser repensadas o modificadas. La consecuencia final de este proceso es que, hoy en día, estamos acostumbrados a tocar obras que presentan situaciones instrumentales francamente incómodas o antinaturales y lo hemos aceptado como un estado natural de cosas, hasta el punto de que, cuando encontramos en los compositores objeto de este estudio situaciones aparentemente no cómodas, al menos dentro de nuestros paradigmas técnicos modernos, no vemos ningún problema en aceptarlas. Hay que decir que esto no ocurría, de ninguna manera, en la época. Las obras estaban escritas desde el instrumento y para él por verdaderos virtuosos. Un paralelo posible con nuestro tiempo es lo que ocurre con las obras de Leo Brouwer o Agustín Barrios Mangoré:

a nadie se le ocurriría salir de la digitación que el autor indica (cuando la indica), porque es la que mejor realiza la idea musical y, al mismo tiempo, la que lo hace de modo más sencillo y natural desde el punto de vista técnico (Heitor Villa-Lobos sería un caso similar). Los compositores-virtuosos que estudiaremos están en la misma situación. Muchas veces, ni siquiera se planteaban la cuestión de la digitación, porque surgía de la misma idea musical y, lo que quizás nos cueste algo más aceptar, era una sola cosa con ella. No hay separación entre paradigma técnico y composición en la época que nos ocupa; la última resulta naturalmente del primero, y cuanto más se estudian los métodos de estos maestros, más se aprecia que no hacen una distinción clara entre las dos cosas. Parece una noción simple, pero su aplicación no lo es tanto, como tendremos abundante ocasión de ver.

La situación de la guitarra en la época era relativamente marginal; esto queda probado no solamente por lo que manifiesta Berlioz en su *Gran tratado de instrumentación*, sino por tantos otros comentarios de críticos de la época. Pero, paradójicamente, la situación de los virtuosos que nos ocuparán no era, en absoluto, marginal ni limitada a un nicho de aficionados más o menos guitarrómanos. Se trataba de estrellas de primera magnitud en el mundo musical de su tiempo, como también lo demuestran las críticas y comentarios de la época. ¿Cómo se resuelve esta aparente contradicción, que se podría resumir en la idea *grandes músicos, miserable instrumento* que encontramos continuamente en las críticas de la época?

La respuesta puede estar en la relativa novedad de la guitarra, la cual, hasta la aparición de la generación que se estudiará en este trabajo, era prácticamente inexistente como instrumento de concierto y considerada, en el mejor de los casos, un simpático aditamento del canto (y del canto de aficionados, por supuesto, preferiblemente en serenatas al aire libre). Cambiar la percepción que el público y los críticos tienen de un instrumento lleva tiempo, normalmente una generación al menos, y el destino quiso que la generación siguiente ya enfrentara la competencia del piano, que debido a su mayor volumen era mucho más apto para las grandes salas construidas para el masivo nuevo público burgués, y, lo que es aún peor, enfrentara esa competencia con capacidades musicales —en general— notoriamente menos aptas para la lucha que las de sus antepasados. No hubo, entonces, una continuidad que permitiera estabilizar una nueva reputación para la guitarra. Y la continuidad técnica existe, por razones históricas (o, simplemente, porque así sucedió), solo a través de la línea de Dionisio Aguado, que, a pesar de sus muy considerables aportes, tenía bastante poco en común con lo que hacían sus contempo-

ráneos. Esto no quiere decir, naturalmente, que no haya diferencias entre el paradigma técnico de Aguado y el de hoy en día, pero es el que más se acerca y, por eso, es el que nos parece más avanzado.

¿Se trataba de una técnica superior a la actual (suponiendo que nos podamos poner de acuerdo sobre qué significaría *superior*)? La pregunta será respondida, sin duda, con sonrisas despreciativas por la mayoría de los estudiantes avanzados de guitarra de hoy, que, sin embargo, se dan constantemente contra el muro con varias obras de este período, hasta el punto de llegar a evitarlo concienzudamente en la mayoría de los casos. No es, en sí, «superior»; desde el punto de vista del atletismo olímpico (que a menudo pasa por virtuosismo) es inferior, tal como un caballo es «inferior» a una Ferrari en cuanto a su velocidad máxima, aunque no necesariamente en otros aspectos. Pero es, ciertamente, una técnica distinta, y para esas obras sí es decididamente superior, porque permite realizar las ideas musicales con naturalidad, brillantez y expresividad. Es necesario, entonces, estudiar y, muchas veces, directamente intentar reconquistar las técnicas de la época, o, para decirlo con más precisión, los criterios de digitación que surgen de los paradigmas técnicos de cada autor de la época, simplemente para poder hacer justicia a la música que la generación que nos ocupa produjo y para poder restablecerla al lugar de honor que merece en el repertorio. No se trata tampoco de una presunta autenticidad, por otra parte imposible, sino de la reconstrucción, al menos aproximada, de una práctica instrumental e interpretativa sin la cual no puede haber una comprensión verdadera de las extraordinarias realizaciones que esta generación nos legó.

¿Cuán diferentes eran los instrumentos de la época de los actuales? Una primera perspectiva sería que había bastante diferencia entre las guitarras de principios del siglo XIX, según los diversos constructores, tal como hoy en día hay diferentes criterios de construcción. Como características comunes de los instrumentos de la época, hay que mencionar, en primer lugar, la menor tensión de las cuerdas, que exigía confiar mucho más en la sutileza y la correcta producción del sonido que en la fuerza bruta, y, desde el punto de vista interpretativo, tenía una mayor duración del sonido, con un ataque menos abrupto, y admitía una gran flexibilidad en las inflexiones dinámicas y en el control preciso de la articulación. Es muy probable que sea beneficioso para un guitarrista moderno usar sus uñas algo más cortas de lo que está habituado a hacerlo e, incluso, experimentar con diferentes posiciones de la mano derecha, aunque esto también depende del autor que se esté interpretando, ya que, como veremos, las diferencias de paradigma técnico entre un autor y otro pueden llegar a ser abismales.

La longitud del diapasón solía ser algo menor que en los instrumentos modernos, pero no demasiado (alrededor de 63,5 cm, muy raramente menos, a veces más). Normalmente, las cuerdas estaban más cercanas entre sí en las primeras posiciones que en el puente, lo que puede dar al ejecutante la sensación de menor distancia. Los mástiles, al no tener que soportar la enorme tensión de las cuerdas de un instrumento moderno, también eran más delgados. Todos estos detalles son factores que hacen más natural el uso de posiciones extendidas, empleadas prácticamente por todos nuestros autores.

¿Es indispensable el uso de instrumentos originales para este repertorio? Ciertamente, no hace daño y puede ser una excelente idea, pero no es una panacea. Si se usa un instrumento original (y cuerdas apropiadas) pero con el paradigma técnico moderno, y ni hablemos de los aspectos relacionados con la práctica interpretativa histórica en sentido más amplio, habrá un conflicto entre *software* y *hardware*, entre lo que se le pide al instrumento y lo que este puede dar, con inevitables consecuencias negativas en cuanto a la interpretación. Y no en todos los autores ni en todas las obras es igualmente importante la sonoridad del instrumento original.

Este trabajo surge también de la necesidad de intentar, al menos, una mirada general al repertorio de este período. Hay mucho conocimiento especializado, acumulándose casi día a día, y cada vez sabemos más sobre menos, como ocurre en tantos otros campos. Pero, en última instancia, toda esa acumulación de datos no tiene ningún sentido ni utilidad si no podemos integrarla en una visión más amplia. Es necesario intentar esta mirada global, ya que lo que hizo esta generación no fue solamente inventarse una técnica, con soluciones individuales que varían muchísimo, sino *inventar música* que parte de esa técnica y del instrumento: un lenguaje nativo de la guitarra que todavía hoy tiene mucho para decirnos.

La respuesta a la pregunta planteada al comienzo no es, entonces, única ni podría serlo. Hay, sí, claras afinidades entre los autores estudiados desde el punto de vista de la praxis interpretativa histórica, la cual, de todos modos, corresponde al contexto en el cual vivieron y, en general, no se puede deducir de las partituras si no se conoce previamente ese contexto, pero no las hay desde el punto de vista del paradigma técnico. De hecho, los paradigmas técnicos individuales pueden llegar a ser completamente incompatibles entre sí. Fernando Sor no podía tocar las obras de Aguado o de Mauro Giuliani y lo dice expresamente en su *Método para guitarra*; probablemente tampoco hubiera podido tocar las de Paganini. Giuliani hubiera hallado a Sor innecesariamente

complicado y obsesionado por lo polifónico, y su manejo de la mano izquierda le hubiera resultado cualquier cosa excepto natural. Quizás Luigi Legnani hubiera hallado a Aguado directamente inejecutable. Lo seguro, aparte de estas incompatibilidades reales o presuntas, es que todos ellos tocaban distinto de como se los enfoca hoy y una interpretación informada históricamente puede abrir puertas insospechadas, tanto técnicas como musicales.

La clave es, entonces, seguir el paradigma técnico de cada autor y tratar de aplicarlo a sus obras. Todos ellos son sumamente coherentes dentro de su propio paradigma, cosa muy lógica, porque tocaban sus propias obras y no tenían ninguna intención de complicarse la vida inútilmente. Y recurrir a la información histórica para una mejor interpretación implica también no perder de vista los criterios interpretativos de la época. Sobre ellos hay abundante información en los tratados de la época: en los de Carl Czerny, Hummel, Louis Spohr, Manuel García y tantos otros, y en excelentes estudios modernos como el de Clive Brown. Es también necesario ser humildes frente a la historia y a la extranjería del pasado, recordar que lo que nos parece hoy inequívocamente claro como opción interpretativa podía también parecerles claro a ellos, pero podía tratarse de algo absolutamente diferente de lo que nosotros pensamos. ¿Sabemos exactamente *cómo* tocaban? No, pero sí podemos aproximarnos mucho a su criterio interpretativo y al paradigma técnico de cada autor, o sea, aproximarnos mucho a saber *cómo hacían* para tocar. En muchos casos, eso puede significar una gran recompensa para nosotros: nada menos que encontrarles un nuevo sentido y, a veces, hasta la posibilidad de darles una nueva vida a las obras de esta generación. Esa recompensa puede llegar a ser enorme, no solo para el intérprete, sino, y sobre todo, para su público. Y así llegamos a lo que debe ser, necesariamente, la fase final de toda investigación: el conocimiento obtenido debe ser puesto en acción, en este caso, por medio del estudio, la difusión y la interpretación informada de este repertorio.¹

1 Algunas primeras versiones de los capítulos de este libro fueron publicadas en Internet; en la webgrafía, al final de cada capítulo, se indican los *links* respectivos.

LO MISMO NO ES LO MISMO: SOBRE LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS DEL SIGLO XIX Y SU APLICACIÓN

Parecería existir un consenso: la atención a las prácticas interpretativas de la época es un requisito indispensable para una buena interpretación del repertorio barroco y renacentista. Son períodos que sentimos suficientemente lejanos y exóticos como para aceptar que los tiempos han cambiado, y, además —un dato nada despreciable—, las obras de estos períodos suenan mucho mejor cuando se tiene en cuenta su contexto interpretativo y se utilizan los instrumentos originales. Mucho más arriesgado es preguntarse cómo nos situamos con respecto al repertorio guitarrístico clásico-romántico de la primera parte del siglo XIX, qué sabemos de las prácticas interpretativas de la época y qué importancia les asignamos.

En los últimos tiempos, se ha estado generalizando el uso de instrumentos originales para la ejecución de este repertorio, lo que, ciertamente, es una ventaja apreciable para una buena interpretación. Pero una interpretación no se resuelve solo comprando *hardware*: una interpretación históricamente informada del repertorio del principio del siglo XIX no depende forzosamente del uso del instrumento original, aunque sea una gran ventaja utilizarlo. Asimismo, un instrumento de época no garantiza una interpretación informada, aunque ciertamente la facilita si el intérprete lo está. En el *hardware* mismo se pueden cometer serios errores, puesto que las guitarras de época no siempre tienen las mismas características, según el país y el lutier, pueden no ser apropiadas para el repertorio que se presenta y las hay malas y buenas. Las cuerdas apropiadas al instrumento son un requisito insustituible. Pero puede haber un conflicto entre el *hardware* instrumental y la concepción del intérprete o sus posibilidades. Entonces, es posible tener un instrumento auténtico y de buena calidad, y cuerdas apropiadas, pero tocarlo muy mal, sea desde el punto de vista técnico (por carencias del intérprete o desconocimiento del paradigma técnico) como desde el musical (por ignorancia de las prácticas interpretativas de la época). Quien tome una interpretación de este tipo como representativa —y más si pretende

ser historicista— la atribuirá a las supuestas carencias del instrumento original y, en consecuencia, se perpetuará el mito del progreso. Este mito expresa, aproximadamente:

Vivimos en el mejor de los mundos posibles y todo tiempo pasado fue peor; es claro que hoy se toca mejor que antes, en todo sentido, y si la guitarra del siglo XIX decayó, tiene que haber sido por sus mismas carencias, que nosotros, naturalmente más inteligentes por virtud de haber nacido después, hemos superado.

Esta actitud (una especie de chauvinismo temporal) es el enemigo natural de una ejecución históricamente informada, y si bien casi ha desaparecido en el enfrentamiento con el repertorio anterior al siglo XIX, está aún subliminalmente presente en el tema que nos ocupa.

Podremos, entonces, conseguirnos un buen instrumento original o una buena copia moderna, apropiada al repertorio que encaramos, y utilizar cuerdas adecuadas. En algún caso, además, sabremos algo de la técnica usada por los guitarristas de la época o sobre sus preferencias de digitación, por ejemplo, a través del método de Sor u otros, y hay quien se ha tomado el trabajo de explorar en esta dirección. ¿Es esto suficiente para una ejecución aceptablemente auténtica? Tendemos a pensar que es así.

Al fin y al cabo, podemos razonar. Si bien el instrumento físico ha cambiado, la creación del repertorio guitarrístico de la primera parte del siglo XIX es la fundación de una tradición interpretativa en la que vivimos todavía, en la que se escriben todos los ornamentos, se toca lo que está escrito y lo que está en el texto es inequívocamente claro. No hay modificaciones convencionales del ritmo, como en ciertas situaciones del pasado, ni bajos continuos por realizar, ni —en general— un grado de libertad tan grande concedido al intérprete, salvo en las cadenzas, que también, muchas veces, están escritas. Este período ha visto el nacimiento de la separación entre compositores e intérpretes, y, por eso, todo está escrito; es lo mismo que sucede hoy en día. Cualquier estudiante avanzado de hoy en día puede tocar perfectamente obras que en el período, digamos, de 1800 a 1850 estaban reservadas a los virtuosos.

¿Cierto? ¡No! ¡Falso! Todas las ideas del precedente párrafo son falsas o verdades a medias. Si bien la improvisación sobre el texto escrito no siempre era vista con buenos ojos por los compositores (básicamente, cuando el intérprete no tenía buen gusto para hacerla), *se esperaba* que un gran virtuoso (especialmente cantante, pero también pianista, violinista o guitarrista) diera *su propia versión* de una obra, y esto va muchísimo más allá de lo que hoy consideraríamos aceptable e impli-

caba que al menos un gran virtuoso alterara el texto musical de acuerdo a sus ideas. El texto musical estaba sujeto a variaciones; pensemos, por ejemplo, en las cuatro versiones del *Gran solo*, op. 14, de Sor: ordenadas cronológicamente, primero la de Castro (modificada por un aficionado); luego la de Heugel (supervisada por Sor); la de Meissonnier (también supervisada por Sor, simplificada y modificada con respecto a Heugel), y, por último, la de Aguado. Alcanza con comparar la versión de Aguado con las versiones supervisadas por Sor para darse cuenta del grado de libertad aceptado en el tratamiento del texto musical (no estoy diciendo que me parezca mejor la versión de Aguado, pero se realizó como un sincero homenaje a Sor). La existencia de diversas versiones de una obra no planteaba el problema de cuál era la verdadera. Y lo que sucede con el *Gran solo* no es un caso excepcional: pensemos en los *Estudios sinfónicos*, de Robert Schumann, o en el cuarteto op. 130 de Ludwig van Beethoven. Y ni hablemos de las transcripciones de Franz Liszt, o de las versiones de Paganini cuando tocaba obras ajenas. Esto no quiere decir que todo está permitido, ciertamente, y sería una locura modificar el texto de forma arbitraria, sin tener en cuenta el contexto histórico, y creer que con eso alcanza para ser auténticos o históricos; estoy usando ejemplos más bien extremos para ilustrar mejor la magnitud del problema. También es posible que no todos introdujeran siempre modificaciones al texto, que hubiera existido una evolución histórica, en el sentido de tender gradualmente a establecer un texto más o menos definitivo, y que la función de las obras (pieza de concierto, pieza de salón, estudio u obra concebida para los aficionados avanzados) tuviera que ver con el grado de variación aceptable. Más bien, la idea que quiero proponer es la siguiente: antes de sentirnos tan seguros en poner límites y prohibiciones como lo estamos, evidentemente habría que conocer mejor las prácticas interpretativas de la época y reconocer lo lamentablemente poco que las tenemos en cuenta. La tradición interpretativa o, habría que decir con más exactitud, las tradiciones interpretativas (que eran, evidentemente, diferentes según los países, de acuerdo a los comentarios de la época) se han perdido y hoy nadie sabe cómo tocaba Giuliani, Sor, Coste, Mertz o Regondi. Aun las pocas descripciones de conciertos y críticas de la época que poseemos deben pasar por una mirada histórica y crítica antes de poder comprender qué es lo que están diciendo.

Un ejemplo, entre muchos posibles, solamente para ilustrar cuál es el problema en esta comprensión de las críticas y descripciones de la época: ¿qué significa la insistencia de la crítica vienesa en la *Vollstimmigkeit* (literalmente, «completitud de las voces») del virtuoso Giuliani? ¿Se refiere a la presentación acabada de la armonía (desde el punto de vista de

la composición)? ¿A que simplemente existía un pensamiento armónico o contrapuntístico (también como composición)? ¿A que todas las voces se oían claramente, lo que no es lo mismo (ejecución)? ¿A la sonoridad de su ejecución, a *voz llena*? ¿Al dominio técnico que permitía presentar, a la vez, melodía y acompañamiento, cosa que, aparentemente, no dejaba de maravillar a los críticos vieneses, aunque lo hubieran oído a Giuliani ya un millón de veces? Son matices, pero matices importantes.

Otra pregunta: ya que existía el metrónomo, ¿cómo es posible que a casi nadie se le ocurriera utilizarlo para establecer el tempo, excepto a Aguado? (Beethoven y otros compositores de la época sí lo usaban, aunque los metrónomos indicados por Beethoven son un tema aparte y continúan provocando furibundas controversias.)

Y una pregunta aún más inquietante: ¿cómo se explica que Giuliani en Viena, Roma o Nápoles, Sor en París, Londres o San Petersburgo y Legnani en toda Europa occidental fueran considerados músicos de primerísimo rango, pero nosotros, tan modernos, tecnificados, psicoanalizados y evolucionados, los vemos como compositores menores? ¿El mito del progreso es cierto o es algo esencial que se nos escapa? Que no se me argumente que hay compositores muy estimados en su tiempo por cuestiones de moda, pero que luego revelan su mediocridad. Beethoven y Weber tenían gran estima por Giuliani, y Berlioz por Sor, y no fue un cualquiera quien llamó a Sor el Beethoven de la guitarra, sino Fétis, que, con todo lo que se le pueda achacar, fue uno de los creadores de la musicología.

En cuanto a la división de trabajo entre compositor e intérprete, es —en el mejor de los casos— una verdad a medias en el período que nos ocupa. Sí, la división tuvo lugar aproximadamente en esta época, pero no en nuestros compositores para guitarra. Ellos eran, a la vez, virtuosos y ejecutaban casi exclusivamente su propia música, o, como mucho, en alguna ocasión especial, la de algún amigo, y si presentaban música ajena era, muy probablemente, en el contexto de un tema con variaciones o un popurrí operístico. Había estudiantes avanzados, o aficionados muy competentes, que ejecutaban obras de un maestro establecido, incluso en público en algún caso, pero la idea de alguien escribiendo y otros exclusivamente tocando obras ajenas es casi inexistente en la música para instrumentos solistas de la época. Si Beethoven dejó de presentarse como pianista fue por su sordera.

Dado, entonces, que, en la enorme mayoría de los casos, el compositor y el guitarrista eran la misma persona y que no tenemos idea de cuán literalmente o no se comportaba el virtuoso con el texto cuando tocaba su obra en una situación de concierto, suponer que cualquier estudiante

puede tocar lo que tocaban los virtuosos de entonces es, al menos, una petición de principio, ya que no sabemos lo que tocaban ellos. Sin duda, el estudiante moderno es capaz de tocar las notas a tiempo (y ¿cuál es el tempo correcto?), pero eso no es necesariamente lo mismo que *tocar bien* —sin comprometernos, por ahora, a definir qué quiere decir este concepto— ni mucho menos *tocar mejor*.

Es claro que se trata de un campo que merece mucho estudio y atención, y, sobre todo, una mente abierta, sin la cual uno puede muy bien traducir lo que lee en las fuentes —cuando las conoce, claro— a las concepciones modernas sin siquiera darse cuenta de que lo está haciendo. Seguramente, al igual que ha ocurrido con los primeros intentos de interpretar música de períodos anteriores con un enfoque historicista, las primeras interpretaciones, o algunas de las primeras, nos sonarán —y serán— exageradas, arbitrarias, caricaturescas, amaneradas, con carencias técnicas (porque la transición a la guitarra del siglo XIX no se improvisa), con pobre calidad de sonido y una excesiva tendencia a la aplicación rígida de supuestas reglas o usos, definidos arbitrariamente y fuera de contexto, y el resultado puede ser decepcionante. Otras, en cambio, nos revelarán aspectos insospechados e, incluso, la grandeza de un repertorio que creíamos conocer y que descubriremos nuevo, fresco y emocionante. A veces, ambas cosas ocurrirán en una misma interpretación. Y, sobre todo al principio, habrá casos en los cuales no nos pondremos de acuerdo sobre en cuál de estas dos categorías cae una interpretación que se aparta de la «correcta manera de tocar» que oímos todos los días (se entiende *correcta* de acuerdo a nuestros usos y costumbres). Pero una mirada medianamente atenta a textos como los métodos de Aguado y Sor o los libros de Czerny, Hummel, Spohr o García (veáse la bibliografía al final de este capítulo) nos revela un mundo bastante diferente de las prácticas interpretativas actuales. Valdría la pena intentar comprender qué nos querían decir, y mucho más cuando notamos la diferencia entre lo que nos dicen y lo que tendemos a querer comprender. Es, justamente, en esa disonancia cognitiva que reside el poder del enfoque histórico de la interpretación; es el poder de abrir puertas inesperadas al hecho musical. Y mucho me temo que si no se abren, es un ejercicio inútil.

Espero poder convencer al lector de que la manera en que se interprete un texto musical puede tener una enorme influencia en el juicio que el oyente se forme de la obra y, a la larga, del compositor. La partitura es simplemente una colección de instrucciones para hacer música y requiere, para poder cobrar vida, del código de desciframiento proporcionado por el contexto interpretativo que la vio nacer. Ahora bien, aunque sea difícil de creer, el código no es el mismo hoy en día que entonces.

Antes de comenzar a discutir ejemplos concretos, una última idea que me parece necesario tener en cuenta. La narrativa tradicional de la historia de la música tiene un hilo conductor invisible; este procede por evolución, modificación y transgresión, y se centra en la evolución formal y armónica. Se trata de una mirada útil, por cierto, y no pretendo descartarla. Pero no es la única manera de organizar los hechos históricos, y como, además, está centrada en el sintonismo germánico (según el árbol genealógico Johann Sebastian Bach y familia, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven, Richard Wagner/Johannes Brahms, Mahler, Schoenberg, Webern, la Escuela de Darmstadt, y aquí se acaba el mundo para esa narrativa), las tradiciones de diferente origen (entre ellas, la de la ópera italiana) tienden a asumir subliminalmente, y *a priori*, un papel marginal. Y esto ocurre con las tradiciones a las que pertenecen casi todos nuestros compositores, con la excepción de Mertz, cuya marginalidad se debe, simplemente, al menosprecio por la guitarra que tuvo que enfrentar y a su propia mala suerte.

También los períodos usuales en que se divide la historia de la música en esta narrativa tradicional son apenas una aproximación y una generalización. Específicamente, la distinción entre clásicos y románticos tiene un cierto grado de artificialidad, y las fronteras se vuelven borrosas cuando uno mira más de cerca. Giuliani y Sor son casi exactamente contemporáneos de Beethoven y Franz Schubert; Mertz, de Frédéric Chopin y Schumann. Nada le hubiera impedido a Sor estar en el estreno de la *Symphonie fantastique*, de Berlioz, y quién sabe si estuvo.¹ Sabemos, con seguridad, que Giuliani participó como invitado de honor (entre otros que integraban una orquesta de celebridades) en el estreno de la séptima sinfonía de Beethoven, a quien conocía bien, y es más que probable que hubiera conocido también a Schubert; al menos alguno de sus estudiantes concurría asiduamente a las Schubertiadas. Nuestros compositores pertenecen, entonces, en gran parte, a un período claramente transicional y vienen de tradiciones más o menos marginales, pero no eran *ellos mismos* marginales en su tiempo. Por lo tanto, es aconsejable, en cuanto intérpretes que somos, partir de la especificidad de la obra y del compositor, y no de una generalidad extrapolada como «estilo clásico», sin que esto signifique negar la existencia de ese estilo como categoría válida. O sea, es aconsejable enfrentarse a la obra con espíritu y corazón abiertos, sin preocuparnos de en qué categoría histórica pueden clasificarse, o del número de líneas dedicado al compositor en una enciclopedia de la música; de otro modo, corremos el riesgo de adquirir un complejo

1 Observación de Adrian Walter (véase la bibliografía).

de inferioridad inmotivado y, lo que es peor, prefabricado. Si este consejo está de más, pido disculpas de antemano.

Tres breves citas de tres insignes tratadistas nos introducen en el corazón de toda esta problemática. Spohr decía en 1832:

Estilo es la manera en que el cantante o ejecutante ejecuta la música anotada por el compositor. Si se limita a dar fielmente lo que está escrito en notas, signos, o palabras de arte, se llama el *estilo correcto*; si el ejecutante agrega ideas propias, y si es capaz de animar intelectualmente el sujeto de forma que el oyente pueda descubrir y participar en las intenciones del compositor, se llama un *estilo bello*, en el cual corrección, sentimiento y elegancia están unidos.²

Nótese que se espera que el ejecutante aporte ideas propias, sugeridas por el texto musical; el ejecutante es activo, y es su actividad intelectual y emocional lo que permite al oyente participar en la experiencia musical. Esto supone que también la actitud del oyente es activa, quien está esperando descubrir las intenciones del compositor, las cuales, por definición, son expresivas. Este descubrimiento tiene que verse facilitado por un proceso intelectual del intérprete, que le ha permitido comprender las intenciones del compositor y «animar», o sea, dar vida, a la música. No hay ni rastros de la «interpretación objetiva» aquí.

Aguado decía en 1843 (y lo había dicho ya en 1825):

Sin desviarse de los puntos principales que le están determinados, el ejecutante tiene aún un amplio campo en el cual expresar su espíritu creativo, produciendo en los sonidos un claroscuro continuo, similar a los acentos del habla expresiva, las reglas de la cual se encuentran en el corazón y en ninguna otra parte.³

Aguado también señalaba, entonces, que la tarea del ejecutante es creativa y que una buena ejecución depende de su parecido con el efecto del «habla expresiva», que, por definición, debe conmover, es decir, comunicar emociones, y debe encontrar en sus propias emociones («el corazón») la lectura correcta del texto. No está tan claro lo que entendía por «claroscuro»; sin duda, la dinámica, la acentuación y el timbre participan en él, y se me ocurre que la agógica, aunque no esté mencionada expresamente en la cita, no estará ausente.

Es útil tratar de comprender a qué se refería Aguado. Un caso paradigmático de habla expresiva es el *lied*, y no es casual que en el período que nos ocupa alcanzara su primera gran floración. Veamos

2 SPOHR, Louis: *Violinschule*, Viena, 1832, p. 179.

3 AGUADO, Dionisio: *Nuevo método*, trad. inglesa, p. 143.

qué hizo Schubert con el texto de Wilhelm Müller en la sexta canción de *Die schöne Müllerin*, «Der Neugierige» («El curioso»). El texto dice: «Sag, Bächlein, liebt sie mich? [Di, arroyuelo, ¿ella me ama?]». Schubert presenta dos veces esta frase y maneja la armonía de modo que el énfasis principal está, la primera vez, en *sag* ‘dime’ y en *mich* ‘me’, y, la segunda, solo en *sag*:

Ejemplo 1: «Der Neugierige», de Franz Schubert

The image displays two systems of musical notation for the song 'Der Neugierige'. The first system features a Tenor part (labeled 'Tenor') and a Piano part (labeled 'Piano'). The Tenor part has a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The lyrics under the Tenor part are 'sag, Bächlein, liebt sie mich? sag,'. The Piano part has a grand staff with treble and bass clefs, showing a rhythmic accompaniment. The second system features a Tenor part (labeled 'T') and a Piano part (labeled 'Pno.'). The Tenor part has the same key signature and time signature, with lyrics 'Bächlein, liebt sie mich?'. The Piano part continues the accompaniment.

Se trata de un ejemplo muy conocido y paradigmático de habla expresiva. Lo que oímos es, la primera vez, una ansiosa pregunta: «SAG, Bächlein, LIEBT sie MICH?», y, la segunda vez, una casi serena orden al arroyo: «SAG, BÄCHLEIN, liebt sie mich?». A ningún cantante se le pasaría por la cabeza usar los mismos recursos expresivos para ambas frases, ya que expresan emociones diferentes.

Desde siempre, los compositores han tratado de realzar y descubrir sentidos en un texto que se musicaliza. Pero lo nuevo en Schubert, aunque diferente en este ejemplo de lo que hubieran hecho Bach o Haydn probablemente, es que no solamente se describe el arroyo en el acompañamiento y se subrayan palabras clave: el movimiento emocional del personaje se nos comunica directamente y sin recurrir a convenciones de estilo; percibimos un relámpago de duda y angustia en una canción de ambiente general idílico. Esta expresión directa de las emociones es lo que generalmente se llama *romanticismo*, pero quizás

sería más exacto hablar de una *sensibilidad del siglo XIX* o de un *descubrimiento de lo individual*.

En este ejemplo de Schubert, es relativamente sencillo percibir la intención del autor y, además, tenemos un texto literario que nos ayuda. Pero ¿qué sucede cuando este no existe? Debemos, entonces, aprender a leer el texto musical más allá del mero desciframiento y, como decía Spohr, descubrir las intenciones del compositor y *animarlas*; como destacaba Aguado, encontrar estas intenciones en nuestro propio corazón. Para citar a Czerny (y esta es la tercera cita que había prometido más arriba), los recursos interpretativos «deben considerarse solamente como medios hacia el fin real del arte, que es infundir espíritu y alma en la ejecución, y al hacerlo obrar sobre los sentimientos y el entendimiento del oyente». ⁴ Y los recursos que tenemos a disposición son muchos más de lo que creemos. En primer lugar, la flexibilidad rítmica. De nuevo, Czerny: «Ocurren casi en cada línea algunas notas o pasajes, donde una pequeña y a menudo casi imperceptible relajación o aceleración del movimiento es necesaria para embellecer la expresión y aumentar el interés». ⁵

Se podría decir que esto es obvio. Pero ¿realmente lo es? ¿Cuántas interpretaciones en guitarra (u otros instrumentos) han escuchado ustedes últimamente a las cuales se les pueda aplicar la descripción de Czerny? Y ¿qué quiere decir Czerny con «imperceptible»? Leyendo un poco más adelante, dice: «Es suficiente un grado muy pequeño, gradual y progresivo [de *rallentando* o *accelerando*] [nota del autor] de forma que el tiempo prescrito apenas varía en una parte de 1/4 ó 1/6». ⁶ Cuando uno lee esto, después del *shock* inicial, cree que tiene que tratarse de un error de imprenta. ¿Cómo puede considerarse imperceptible una relación de 25 % o 16,66 %? ¿«Apenas», en un tempo de negra = 120, *rallentar* momentáneamente a aproximadamente 100 o 90, o acelerar a 150 o 140? Es claro que algo grave sucede si los conceptos de lo que es imperceptible han variado tanto. Y Czerny es conservador en esto; Manuel García (cuyo tratado se dirige a los cantantes) indica como un límite aceptable de fluctuación hasta 40 %. Hoy, este porcentaje de variación se consideraría sencillamente escandaloso. Advierto, además, que Czerny es un personaje importantísimo en la vida musical vienesa de la época, alumno de Beethoven y maestro de Liszt; no es un

4 CZERNY, Carl: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500, vol. 3, 3, p. 31.

5 CZERNY, Carl: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500, vol. 3, 3, p. 31.

6 CZERNY, Carl: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500, vol. 3, 3, p. 33.

pedante cualquiera, ya retirado y con tiempo para escribir tratados, sino una de las fuentes más representativas y confiables que poseemos, y, si estamos interesados en un enfoque histórico de la interpretación de esta época, no podemos darnos el lujo de ignorarlo.

Cito estos números no para sugerir que se debe hacer fluctuar el tiempo perpetuamente según este porcentaje (aunque no hay duda de que habrá quien lo intente, a falta de otras ideas). Si no están dominados otros elementos no cuantificables del contexto interpretativo que no se pueden medir con el metrónomo, y si no se tiene en cuenta la especificidad de la obra, un *rubato* continuo y salvaje sería una mera arbitrariedad, un ejercicio ridículo que convertiría la ejecución en una especie de delirante rapsodia (y las fuentes advierten también sobre este peligro, sobre todo para criticar a intérpretes que lo hacían). Si menciono estos números es solamente para que comprendamos hasta qué punto han variado, en ciento cincuenta años, el diccionario de recursos interpretativos y también el uso que de él hacen los intérpretes. Sin duda, hay mucho aún por aprender; por ahora, parece inevitable concluir que si queremos restituir a este repertorio el contexto interpretativo en el cual se originó, este tipo de *rubato* es un factor a considerar y, muy probablemente, en mucho mayor cantidad de la que estamos habituados a oír hoy.

En las obras de Sor, especialmente aquellas del último periodo, luego de su estadía en Rusia, encontramos, a menudo, frases repetidas con diferente armonización o textura, que recuerdan el ejemplo anterior de Schubert y que sugieren el «habla expresiva» de Aguado. El *allegretto* final de la fantasía n.º 7, op. 30, ofrece un perfecto ejemplo:

Ejemplo 2: Fantasía n.º 7, op. 30, de Fernando Sor

Con excepción del breve interludio de los compases 9-13, todo este comienzo está basado en el mismo tema, con diferentes armonizaciones y texturas; incluso, este paréntesis se basa en la misma célula:

Ejemplo 3: Fantasía n.º 7, op. 30, de Fernando Sor

Nótese la casi total ausencia de indicaciones dinámicas, agógicas y de articulación. Sin embargo, sería absurdo pensar que este pasaje se debe tocar todo en *mezzo forte*, *legato* y en tiempo uniforme. Una consideración de las texturas utilizadas en el acompañamiento puede ayudar a comprender las intenciones del compositor. Para ello, basta con eliminar la melodía (y el interludio de los compases 9-13):

Ejemplo 4: Fantasía n.º 7, op. 30, de Fernando Sor.
Comienzo del «Allegretto» con la melodía suprimida

Es claro que el pasaje aparentemente repetitivo se ha transformado en cuatro frases de intención completamente diferente. El comienzo —que debe ser en *piano*, continuando el matiz con que termina la sección anterior y también retomando la armonía de dicha sección— debe retenerse un poco, y la resolución (compás 3), con su notable disminución de textura de cuatro a dos voces, nos está diciendo ya algo sobre la atmósfera emocional de la frase, implicando, además, un *diminuendo*. El comienzo en anacrusa incluye un acento en el primer tiempo del compás 2 para hacer evidente dónde está el tiempo principal (según Czerny, el primer deber del intérprete es «nunca dejar en duda al oyente sobre dónde está el acento principal»). Este acento debería ser no solo de volumen, sino también agógico (la frecuente coincidencia de ambos tipos de acento es mencionada en las fuentes de la época, incluido Czerny). La dinámica estará de acuerdo con la textura: un mayor número de voces supone, en principio, una mayor dinámica, y viceversa. Podemos leer, entonces, la armonía y las variaciones de densidad en las texturas de la pieza como base de una peripecia agógica, que es, a su vez, la traza visible de una peripecia emocional, lo cual es un paralelo, quizás inesperado, con el ejemplo de Schubert. Inténtese tocar con las siguientes indicaciones y con la máxima flexibilidad rítmica imaginable, dejando respirar las frases y tratando de descubrir la emoción detrás de las notas, y creo que más de uno se sorprenderá (agradablemente, espero) del resultado. Recomiendo probar primero solo con el acompañamiento:

Ejemplo 5: Sugerencia de interpretación del acompañamiento.
Fantasía n.º 7, op. 30, de Fernando Sor

The musical score is written for guitar accompaniment in G major, 8/8 time. It consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes performance markings for *esitando* (hesitating), *a tempo* (at tempo), and *quasi arall.* (almost all). The second staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff begins with *p* and includes *esitando* and *a tempo* markings. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic. The music features various chords and melodic lines with dynamic markings and performance instructions.

Si volvemos ahora al ejemplo 2 y aplicamos estas ideas, encontraremos que esas variantes, aparentemente mínimas, irritantes e innecesarias, que parecían estar puestas allí simplemente para complicar la memorización, súbitamente abren un enorme abanico de posibilidades expresivas. ¿Estamos oyendo *lo mismo*? Sí, son las mismas *palabras*, pero con cuatro sentidos diferentes.

Sor no es ciertamente el único en quien se encuentra este tipo de situaciones, en las que una aparente repetición indica, en realidad, otra cosa. Consideremos el siguiente pasaje de «L'Armonia», en *Giulianate*, op. 148 n.º 5, de Giuliani. Para tomar menos espacio en los ejemplos, muestro solamente el esquema armónico, que en el original aparece en arpeggios:

Ejemplo 6: compases 21-29, «L'Armonia», de Mauro Giuliani

The image displays two staves of musical notation for Example 6, measures 21-29 of «L'Armonia» by Mauro Giuliani. Both staves show the same melodic line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melodic line consists of a quarter note followed by two eighth notes, then a series of chords. A dashed line above the notes indicates a crescendo. A small box containing a plus sign (+) is placed above the first chord of the phrase. The second staff is identical to the first but has a plus sign (+) placed above the final chord of the phrase. Both staves feature hairpins indicating the dynamic contour of the phrase.

Se trata de una repetición idéntica desde el punto de vista de las notas escritas. Pero si miramos la dinámica prescrita por Giuliani, descubrimos que la diferencia de colocación del punto máximo del *crescendo* causa una enorme diferencia en el fraseo. En la primera exposición, el centro de gravedad de la frase está en el primer acorde del compás 3, marcado con una +. La frase debe dirigirse ahí, y no estaría excluido un acento agógico notorio en este punto. Los últimos tres acordes forman una conclusión. En cambio, en la segunda aparición de la frase, el punto más alto del *crescendo* está en el último compás, también marcado con una +. Esto implica que el *crescendo* sea, posiblemente, mucho más pronunciado y que, en correspondencia, el acento agógico sea todavía mayor y toda la frase pertenezca a una sola articulación en *legato*. El efecto de estas ideas interpretativas es que el pasaje suena completamente diverso, con diferente sentido en cada repetición; otra vez, el efecto de habla expresiva y, en este caso, aún más cercano a Schubert. La primera frase es serena y un poco melancólica, y se centra en el menor; la segunda es majestuosa y triunfante. Cuando el mismo pasaje se repite en la reexposición, Giuliani se las arregla para introducir aun otras dos variantes más:

Ejemplo 7: compases 85-93, «L'Armonia», de Mauro Giuliani



Aquí, la primera frase se mantiene en *piano* o aún menos, como oída a la distancia o recordada. La segunda reproduce el efecto de la primera vez, pero ahora con otro sentido aun, que es posible descubrir haciendo todavía más marcado el acento agógico: si-mi-fa sostenido-Sol sostenido-Fa sostenido-Mi fa sostenido-mi-re sostenido (mi), acentuando, de esa manera, el modo menor del Do sostenido. Sin duda, es un *tour de force* conseguir dar cuatro intenciones diferentes a exactamente la misma secuencia de notas, y es una muestra de lo que debe de haber sido la ejecución de Giuliani: no solamente brillante, como es notorio, sino sensible y exquisita.

Otro momento interesante de esta misma obra requiere una explicación previa para comprender su sentido. Hasta ahora, hemos considerado un *rubato* restringido a frases, pero si la atmósfera emocional de la obra cambiaba dramáticamente, era también usual utilizar una modificación de tempo más sustancial e, incluso, cambios graduales de tempo en el sentido de extensos *accelerandos* y *ritardandos*.⁷ Esto es relativamente frecuente en la tradición de la ópera italiana. Giuliani, para quien el *bel canto* era un lenguaje nativo, nos ofrece muchos pasajes en los que este recurso otorga una viva expresión. A mi juicio, un pasaje tal ocurre en los compases 13 y 46 de «L'Armonia»; en ambos casos, se trata de una sorpresiva modulación y de la indicación fortepiano.

7 GARCÍA, Manuel: *García's New Treatise in the Art of Singing*, 50. Describe casos de prolongados *accelerandi* en óperas de Donizetti y Bellini, abarcando hasta 44 compases.

Ejemplo 8: compases 12-13, «L'Armonia», de Maurio Giuliani



Ante una modulación como esta, se debe, evidentemente, retener el tempo; una mera ejecución literal del fortepiano sería ridículamente inadecuada. Aún más extraordinario es lo que ocurre en el compás 46, después de una afirmación del Mi mayor básico:

Ejemplo 9: compases 45-47, «L'Armonia», de Mauro Giuliani



La modulación no es pasajera, sino que permanece por un buen trecho, hasta el compás 55. Opino que es una buena ocasión para no solo un dramático cambio de dinámica y atmósfera, sino también para introducir, en vez del *allegro spiritoso* inicial, un tempo mucho más reposado y realizar luego un *accelerando* muy gradual hasta volver al tiempo principal en el compás 61.

La misma preocupación por evitar la repetición literal y esta especie de meditación sobre todos los matices emocionales que pueden estar contenidos dentro de una frase que se repite la encontramos en Mertz, pero de una manera mucho más explícita. Un caso modélico se halla en dos pasajes idénticos de «An Malvina», la primera pieza de *Bardenklänge*: en el primero está indicado un *crescendo* y en el segundo, un *accelerando*, lo que es una demostración de la equivalencia funcional de ambos recursos interpretativos y, además, de su frecuente coincidencia, ya que ejecutar en el primer pasaje un *crescendo* sin ninguna agógica y en el segundo un *accelerando* sin ninguna variación dinámica sería, psicológicamente, casi imposible. Mertz, en realidad, pide diferentes énfasis, primero en el *crescendo* y luego en el *acellerando*:

Ejemplo 10: «An Malvina», pasaje repetido con diferentes indicaciones de interpretación

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents, with the lyrics "sempre un più cres - cen - do" written below it. The second staff shows the same melodic line but with a different rhythmic texture, indicated by the instruction "più animato" below it.

Aquí, las indicaciones son explícitas, y la intención de variación es obvia. Y, por último, un pequeño muestrario de cómo Mertz, en la misma obra, varía los finales de una frase que comienza de modo idéntico. Es claro que todos ellos apuntan a muy diferentes intenciones expresivas. De hecho, Mertz, en «An Malvina», no repite casi nunca de forma idéntica: más bien, por medio del manejo de la textura, la armonía y las variantes melódicas, da siempre la impresión de una inspiración continua.

Ejemplo 11: «An Malvina» - líneas melódicas

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second staff shows a second ending marked "2." with a different melodic line.

Esto se refuerza por las indicaciones explícitas de expresión, tan frecuentes en Mertz y también presentes en «An Malvina»: *doloroso*, *volante*, *tristamente* (sic), *espressivo*, *dolcissimo*... No se trata de mero sentimentalismo, sino de un mapa de la peripecia emocional lo más exacto posible para ayudar al intérprete en su tarea.

Una observación final: la continuidad de los estilos nacionales a través de los supuestos cambios de estilo es un hecho: es imposible no ver en la fineza, la reserva y el exquisito cincelado de la escritura del Sor maduro una notable afinidad electiva con el estilo barroco francés, que casi permitiría hablar de una continuación de la estética de este estilo por otros medios. Del mismo modo, es imposible no advertir la continuación natural del estilo barroco italiano, su libertad, imaginación y brillantez en la música de Giuliani: y en la guerra nunca oficialmente declarada entre los soristas y los giulianistas, no podemos dejar de ver una escaramuza de quienes aún están peleando, sin saberlo, las guerras de estilos del barroco europeo.

Bibliografía

- AGUADO, Dionisio: *New Guitar Method*, trad. Louise Bigwood, Madrid: ed. Brian Jeffery, 1843, reimpreso por Tecla Editions en 1981.
- CZERNY, Carl: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500*, 3 vols., Londres, 1839.
- GARCÍA, Manuel Patricio Rodríguez: *García's New Treatise on the Art of Singing*, Londres: Cramer, Beale and Chappell, 1857.
- SPOHR, Louis: *Violinschule*, Viena, 1832, p. 179.
- WALTER, Adrian: *The Early Nineteenth Century Guitar: An Interpretative Context for the Contemporary Performer*, tesis doctoral, Faculty of Law, Business and Arts, Charles Darwin University, Darwin, febrero de 2007.

EN BUSCA DE LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA DE NICCOLÒ PAGANINI



La obra guitarrística de Paganini es mucho menos conocida que la violinística. Esto se debe a dos factores: primero, a la celebridad alcanzada por Paganini como virtuoso del violín, la cual hizo, comprensiblemente, que su música para otros instrumentos quedara eclipsada —el mismo Paganini no se preocupó de publicarla—, y, segundo, a la circunstancia, puesto que su obra guitarrística —y su música de cámara con guitarra, que es prácticamente toda ella— permaneció completamente desconocida hasta 1925 y muy mal conocida hasta los años ochenta del siglo pasado. En efecto, la primera edición de obras de Paganini para guitarra sola fue realizada por la editorial Zimmermann en 1925. Como dice Danilo Prefumo:¹

Se limitó, de hecho, a escoger algunos movimientos aislados de las diversas sonatas —usualmente minués— presentándolos como piezas independientes, terminando así por generar la opinión de que todas las composiciones para guitarra sola de Paganini no eran otra cosa que pequeñas piezas sin ninguna relación entre sí.

Si a esta situación agregamos la tradicional marginalidad de la guitarra con respecto a otros instrumentos y el prejuicio negativo existente contra el instrumento en sí, podemos, de este modo, tener una idea de la razón de este irrazonable descuido respecto a una producción nada despreciable en lo técnico y en lo musical. Para poner un ejemplo del prejuicio antiguitarrístico imperante, nada mejor que citar las (infames) palabras del catalogador de las obras de Paganini de 1910, Arnaldo Bonaventura, previo al remate de los manuscritos, que los haría salir de Italia:

No pretendo ciertamente atribuir tanta importancia artística a las composiciones para guitarra o con guitarra, dada la índole de este

1 PREFUMO, Danilo: «Ritorno a Paganini», traducción del autor, Il Fronimo, n.º 150, abril de 2010.

instrumento inferior, o, para decirlo mejor, de este instrumento destinado por su naturaleza más bien a acompañar el canto popular circundándolo de una especial poesía, que a traducir, como instrumento de concierto, las manifestaciones del arte más alto y más noble.²

No se puede encontrar en ninguna otra obra de la literatura, ni siquiera en los comentarios vieneses sobre el Giuliani de los primeros tiempos, una expresión más brutal y descarnada del prejuicio contra la guitarra, sin ninguna prueba que lo apoye, sino simplemente «por su naturaleza», como cosa obvia. ¿Cómo iban a ser importantes para Bonaventura, en 1910, unas obras escritas para un instrumento «inferior», cuya literatura y posibilidades desconocía, sin embargo, olímpicamente?

Solamente en 1971 los manuscritos de Paganini, que habían estado, desde el remate de 1910, en una colección privada,³ fueron puestos a disposición de los estudiosos (previa adquisición del Estado italiano). Se encuentran en la Biblioteca Casanatense, de Roma, y se requiere el permiso de esta para la publicación. Surgieron, entonces, varias ediciones,⁴ con y sin autorización en regla. En lo sucesivo, tomo como referencia el texto de la edición de Ruggero Chiesa, el gran pionero de los estudios sobre el siglo XIX guitarrístico, por su mayor fiabilidad. Esta edición fue preparada con vistas a la ejecución, y Chiesa creyó necesario no solo llevar a cabo la separación de las voces (no presente en los originales), sino también incluir sus propias digitaciones (el manuscrito de Paganini no presenta ninguna indicación al respecto).

Las obras de Paganini para guitarra sola se pueden dividir en dos grupos principales. El primero corresponde al período situado entre 1799 y 1805 (o sea, aproximadamente desde sus 17 hasta sus 23 años de edad) y comprende 37 breves sonatas (M. S. 84),⁵ casi todas en dos movimientos, de los cuales el primero es invariablemente un minué y el segundo, un movimiento ligero con títulos diversos (*perigordino*, *valtz*, *allegretto*, *andantino*). Hay también alguna obra suelta del mismo tipo de las sonatas. Del mismo período son probablemente las cinco sonatinas M. S. 85, más extensas y con más ambición formal pero con mucho menos exigencia técnica.

2 Citado en PREFUMO, Danilo: Niccolò Paganini, Palermo: Editorial L'Epos, 2006, p. 309.

3 La colección privada Reuther, en Mannheim, Alemania.

4 Roberto Porróni, edición italiana Ricordi 133613, 1984, y Ruggero Chiesa, edición Suvini Zerboni, 1986. Existe una edición más reciente de Chanterelle, que reproduce la separación de voces de la edición de Chiesa, pero elimina las digitaciones de este.

5 El catálogo completo de las obras de Paganini fue preparado por las musicólogas Maria Rosa Moretti y Anna Sorrento. La sigla M. S. corresponde a sus dos apellidos.

Un segundo grupo de obras fue escrito cerca del final de su vida, seguramente después de 1820 por lo menos, y comprende la serie de los *Ghiribizzi* y algunas piezas sueltas. Este segundo grupo está claramente destinado a principiantes o aficionados (los *Ghiribizzi* fueron escritos «per una bambina di Napoli») y no presenta las exigencias técnicas del M. S. 84, ni siquiera las de las sonatinas. En contraste con esta distribución, la producción de obras de cámara (básicamente, cuartetos con guitarra) tuvo un ritmo más uniforme y fue hecha por Paganini a lo largo de su vida, lo que testimonia un compromiso con la guitarra de larga duración.

No tenemos idea de qué conocimiento podía haber tenido Paganini del repertorio guitarrístico existente cuando encaró la composición de las sonatas, aunque hay derecho a suponer que era más bien escaso, si no directamente nulo. Los grandes modelos, de Giuliani y Sor, estaban todavía por publicarse y, con toda probabilidad, no circulaban en Italia. Sí lo hacía, en cambio, el método de Federico Moretti, publicado en 1792, pero una simple ojeada a las sonatas deja absolutamente claro que Moretti y Paganini concebían la guitarra de formas completamente diferentes, y si Paganini conocía el trabajo de Moretti (suposición sin mucho fundamento), es evidente que no lo tomó en cuenta. Mientras que Moretti, si bien a un nivel técnico relativamente simple, se preocupa de la polifonía (e influye profundamente, en este sentido, a Sor), Paganini se dedica directamente al desarrollo virtuosístico del instrumento. Pero hay un aspecto más importante, que Prefumo hace notar en el artículo citado:

En realidad también en la guitarra, como en el violín, los precedentes constituyen simplemente la base a la cual Paganini superpone algo que es solamente suyo, y se nota no solo en las virtudes, sino también en los defectos, un poco de casi apresurado y desordenado, un proceder un poco sumario, que revela una maestría tan arrolladora como no completamente refinada en los detalles.

Como se verá en el transcurso de este trabajo, no coincido enteramente con esta apreciación de Prefumo sobre la presunta falta de refinamiento de las sonatas, pero la maestría está fuera de discusión.

Paganini nunca se presentó en público como guitarrista —que sepamos—, pero no hay duda de que cultivó este instrumento durante toda su vida y siempre viajó con una guitarra. Su primer biógrafo, Julius Max Schottky, quien lo oyó tocar la guitarra privadamente en Praga, destacaba:⁶ «Paganini toca la guitarra extraordinariamente bien; hace acordes difíciles y magníficamente arpegiados. Utiliza en este instrumento

6 SCHOTTKY, J. M.: *Paganinis Leben und Treiben*, Praga: Calve, 1830, p. 233. Citado en PREFUMO, Danilo, *Niccolò Paganini*.

una digitación que le es completamente especial». Sobre esta última observación, este trabajo espera poder aportar algo.

Las sonatas sirven, además, como un verdadero diario del progreso técnico de Paganini en su relación con la guitarra; no está de más recordar que fueron probablemente escritas entre los 17 y los 23 años de edad. Partiendo de comienzos relativamente sencillos, llegan progresivamente a un altísimo nivel de virtuosismo, y es muy instructivo seguir la secuencia de las sonatas y advertir la progresión (véase al respecto la tabla al final de este capítulo). Es de notar que, según Prefumo (op. cit.), cuando Paganini encaró la composición de las sonatas, probablemente no tenía decidido aún a qué instrumento se consagraría definitivamente. Es posible, entonces, deducir que utilizó la guitarra como un verdadero laboratorio experimental de técnicas nuevas, especialmente de la mano izquierda, que terminarían siendo aplicadas al violín.

No es sorprendente que un temperamento tan original y audaz como el de Paganini se haya abierto camino en la guitarra por sus propios medios. Tampoco es sorprendente que su camino no haya sido seguido por otros, tanto menos cuando las obras no habían sido publicadas. Tuvo una enorme influencia sobre los compositores (entre otros, sobre Liszt y Schumann), pero no parece que sus obras mismas para guitarra hayan influido directamente a los virtuosos de la época —si es que las conocían—, aunque su amistad con Giuliani y Legnani esté documentada. Es posible que Legnani (quien escribió sus propios 36 *Capricci*) o Regondi hayan sido influidos por la estética de Paganini, de un modo general, pero no se puede encontrar una relación directa entre sus procedimientos técnicos y los de Paganini. De hecho, para encontrar obras en las que se exija un nivel de virtuosismo comparable al de las sonatas, debemos esperar casi medio siglo, con las composiciones del mismo Regondi, o de la hija de Giuliani, Emilia Guglielmi-Giuliani, algunas obras de Mertz (y no de las mejores) o de Marco Aurelio Zani de Ferranti. Pero, como intentaré exponer en lo sucesivo, la técnica de Paganini en la guitarra tiene una orientación absolutamente particular, probablemente debido a su proveniencia de la mandolina y el violín. Si bien todos los grandes virtuosos-compositores del inicio del siglo XIX tienen características absolutamente propias e intransferibles (lo cual se explica por su diversa proveniencia y por el relativo aislamiento en el que se formaron) tanto en su paradigma guitarrístico como por su diversa inserción en las corrientes estilísticas de la época, Paganini presenta un caso extremo de originalidad. En su obra se percibe una personalísima aplicación a la guitarra de procedimientos violinísticos —y, probablemente, mandolinísticos, dado que la mandolina fue su primer

instrumento—, la cual no solamente resulta interesante en sus propios términos, sino que puede muy bien iluminar los criterios técnicos aplicados en el violín, por ejemplo, en los *Capricci*.

En este trabajo, dejo de lado las composiciones de cámara, porque, al menos desde el punto de vista técnico, las partes de guitarra de dichas composiciones no presentan ninguna novedad con respecto a aquellas para guitarra sola. De hecho, en casi todas ellas la dificultad es notablemente menor que en las sonatas, e, incluso, en la *Gran sonata para guitarra sola* con acompañamiento de violín, en la que se esperaría una búsqueda de lucimiento de la guitarra, los recursos técnicos que se exigen no alcanzan ni de cerca a los presentes en las sonatas. Lo mismo sucede en la *Sonata concertata para violín y guitarra*, en la cual ambos instrumentos son tratados a la par, pero también los requerimientos virtuosísticos son menores que en las sonatas. La ambición formal es evidentemente diversa. Tanto la *Gran sonata* como la *Sonata concertata...* son obras largas y en varios movimientos, pero la elaboración de la forma en las breves sonatas juveniles —*forma* en el sentido de la organización del material musical, de la construcción de las frases y del manejo de las expectativas del oyente— revela ya una imaginación fuera de lo común.

El problema metodológico más serio al que nos enfrentamos al intentar establecer cuáles eran las características del paradigma guitarrístico de Paganini es que, simplemente, no tenemos las digitaciones originales. La situación es completamente diferente de aquella que encontramos en Sor, Aguado, Legnani o Giuliani: si bien estos autores (especialmente Giuliani) muy pocas veces indican en detalle la digitación en las ediciones de sus obras, aparecen algunas indicaciones útiles. Además, y sobre todo, los cuatro escribieron métodos y, con excepción de Legnani, nos proporcionan en ellos criterios de digitación relativamente detallados. Sor lo hace explícitamente en su *Método para guitarra* (estableciendo paradigmas de digitación de sucesiones de terceras, escalas, etcétera) e implícitamente en sus obras, aunque muchas veces la solución no sea obvia. Giuliani, tanto en sus diversas series de estudios como en el *Método para guitarra*, op. 1 (y también en los «Esercizi...», que aparecen como parte de él), lo hace implícitamente al presentar diversos casos paradigmáticos, de los cuales podemos deducir muchos elementos de su técnica. En el caso de Aguado, tenemos suficientes digitaciones en sus (pocas) obras publicadas —aparte de los diversos métodos— como para formarnos una buena idea de cómo procedía. En resumen, en estos cuatro autores podemos contar con elementos teóricos previos que nos permiten formar hipótesis bastante fundamen-

tadas sobre la digitación original de una obra concreta. Esto no significa que la inmensa mayoría de las ediciones modernas los hayan tenido en cuenta, pero ese es un problema aparte.

Sin embargo, la obra de Paganini existe solamente en manuscritos, para nada pulidos y, por supuesto, no incluye ningún tipo de digitación, dado que estaba destinada a su uso personal. ¿Cómo se puede establecer, entonces, cuáles eran las digitaciones? Lo único que podemos hacer es tratar de encontrar procedimientos y criterios que se puedan deducir de las obras mismas. Para esto debemos, por supuesto, considerar las variantes de digitación posibles y ver cuáles son no solo prácticas físicamente, sino funcionales desde el punto de vista musical. Ahora bien, para poder deducir digitaciones que cumplan con estas dos condiciones, necesitamos examinar los pasajes con una mentalidad abierta. Con esto quiero decir: debemos desprendernos de los hábitos, o dogmas, aceptados por los guitarristas desde fines del siglo XIX.

A continuación, detallo algunos de ellos, necesariamente extrapolados de varios métodos establecidos, entre ellos, los de Pujol y Abel Carlevaro, como también de la atenta observación de las digitaciones de Segovia, Llobet y Pujol. Quisiera también señalar que estos dogmas, o axiomas, son comunes a escuelas guitarrísticas completamente distintas en otros aspectos y que permanecen vigentes en la práctica moderna, si bien no son explicitados a menudo, justamente porque son aceptados en forma prácticamente universal. Estos son:

- la presentación longitudinal de la mano izquierda es la norma (un dedo por espacio, abarcando, por lo tanto, cuatro espacios en una misma cuerda); las distensiones (o sea, abarcar más espacios), especialmente, son evitadas siempre que sea posible;
- no se permiten cruces de dedos; si el dedo N de la mano izquierda está en la cuerda m , el dedo $N+1$, si está en el mismo espacio, debe estar siempre en la cuerda $m-1$. El caso inverso está, si no totalmente prohibido, mal visto;
- se prefieren las digitaciones que impliquen posiciones relativamente estables que supongan un movimiento continuo, y, en consecuencia con esto, se prefieren los barrés a las posiciones que requieran una superposición de dedos en un mismo espacio;
- en un arpeggio, se prefieren siempre las posiciones de mano izquierda que permitan abarcar todas sus notas en una sola posición, lo que evita los cambios de posición en el interior del arpeggio;
- en una escala, se prioriza la estabilidad de la posición sobre los cambios de posición;

- en la técnica de mano derecha, se prioriza la alternancia *i-m* y se intenta igualar con ella la acción del *a*. No se usa la alternancia *i-a*;
- el ataque repetido de un mismo dedo de la mano derecha está prácticamente prohibido, excepto en el caso de acordes o bicordes repetidos;
- se evitan los cruces de dedos en la mano derecha (con la asignación de los valores 1 a *i*, 2 a *m* y 3 a *a*, si el dedo N actúa en la cuerda M, el dedo N-1 debe actuar en la cuerda M+1);
- en principio, el *p* se usa para las cuerdas graves (cuarta, quinta, sexta) y los dedos *i*, *m*, *a*, para las restantes tres cuerdas. Se prefiere la estabilidad de la presentación de mano derecha, y es relativamente poco usual encontrar *i-m-a* trabajando en las cuerdas graves o el *p* actuando sobre las cuerdas agudas.

Si somos conscientes de estos dogmas, será más fácil dejarlos de lado si es necesario hacerlo. Ellos no existían en la época de Paganini (ni en la de Sor, Giuliani, Legnani o Aguado). Entonces, cuando se trata de obras de esta época, en cada caso, debemos enfrentar los dilemas de la digitación desde una práctica en la que, en principio, todo está permitido.

Cuando se encara el problema de las digitaciones, hay otro aspecto extremadamente importante a mencionar, si bien es invisible y no cuantificable objetivamente. Habiendo olvidado o decidido ignorar toda la literatura del siglo XIX, a partir de Francisco Tárrega, el repertorio de la guitarra comenzó a nutrirse, considerablemente, de transcripciones. Mucho del repertorio creado para Segovia, por ejemplo, consiste en verdaderas transcripciones virtuales, en las que obras concebidas por compositores que no comprendían las características idiomáticas de la guitarra, ni se preocupaban de ello, confiaban a Segovia realizar una adaptación a la guitarra, lo que generó exactamente lo mismo que al intentar una transcripción de una obra pensada para otro instrumento. Estas transcripciones, reales o virtuales, pretendían llevar el «arte más alto y noble» al «instrumento inferior» (según las palabras de Bonaventura). No es extraño que se haya creado un verdadero complejo de inferioridad en los guitarristas, pero lo que más nos interesa para este trabajo es que esta situación haya instaurado una cierta costumbre de aceptar lo incómodo o instrumentalmente torpe como normal y aceptable. Después de todo, si la guitarra es un instrumento «inferior», para tocar en él una obra «alta y noble» se deben requerir, lógicamente, mayores esfuerzos que en otros instrumentos «no inferiores». Obviamente, esto choca con el sentido común, que nos dice que si la obra ha sido escrita por un guitarrista virtuoso, es de esperar que se

conforme con naturalidad a las manos, sin exigir esfuerzos antinaturales. Y, más importante aún, se debe recordar que la obra fue escrita por alguien que —con diferentes paradigmas técnicos, es cierto— dominaba el instrumento y escribía *desde* el instrumento, con perfecto dominio de su idioma natural. Podemos postular, entonces, que en toda la producción de los virtuosos del siglo XIX existe siempre *una* digitación que forma parte integral de la concepción de la obra. Si trabajando en una obra encontramos que de una decisión sobre digitación a la siguiente (por más heterodoxas que sean las soluciones) se crea una continuidad natural, que corresponde perfectamente a la funcionalidad musical, y todas las piezas del rompecabezas de la digitación van cayendo en su lugar por sí solas, tendríamos derecho a pensar que estamos siguiendo una ruta ya transitada por el compositor. Y más aún si, como sucede a menudo, nos revela posibilidades musicales de la obra que de otro modo no hubiéramos encontrado.

Paganini usa el sistema de notación violinístico, sin considerar la separación de voces ni la diferencia entre melodía y acompañamiento. Este tipo de notación era aún habitual para la guitarra en la época en que Paganini escribió sus primeras composiciones, aunque muy pronto cambiaría (y Moretti, y luego Sor, fueron algunos de los principales impulsores de ese cambio). La consecuencia del uso de esta notación es que las decisiones sobre la digitación para obtener el resultado musical son aún más importantes que de costumbre. Al determinar qué notas siguen sonando y cuáles no, de hecho, estarán delimitando no solamente la articulación o el timbre, sino también la división en diferentes voces, y, como tales, constituirán un aspecto invisible pero esencial de la composición. Hasta no establecer claramente cuál es este componente oculto, no podemos decir que conocemos la obra, ya que la notación apenas nos da un punto de partida. Se nos exige, entonces, al establecer la digitación, un esfuerzo extra para completar el texto musical. *Cuando el compositor es guitarrista, la digitación forma parte del texto musical.*

Como ejemplo de una actitud diametralmente opuesta a la de Paganini podemos tomar a Sor, en cuyas obras la separación en voces es tan minuciosa que, muchas veces, se puede deducir directamente de ella la digitación correcta (un aspecto que, en muchas ediciones modernas de sus obras, es tratado con olímpico desprecio). Insisto, además: si la obra ha sido escrita por un guitarrista, *debe* existir una digitación correcta, y una sola, ya que el autor la tiene que haber tocado (así sea para sí mismo, como quizás fue el caso de Paganini, aunque las diversas dedicatorias hacen suponer que, al menos, tocó las obras para sus dedicatarias, invariablemente damas) y, al tocarla, necesariamente debió decidir una digitación precisa. Ciertamente, en algunos casos, habrá

más de una digitación posible, como sucede habitualmente en la guitarra, pero siempre debemos tener presente que hay al menos una —y, muy probablemente, una sola—, que corresponde a las intenciones del autor. Nuestro deber es, entonces, tratar de descubrirla.

Comenzaremos con la *Sonata en do menor*, la n.º 33, porque presenta algunos procedimientos y criterios de digitación bastante típicos, a pesar de la tonalidad inusual y su aparente carencia de virtuosismo. Justamente, estas características atípicas son las que nos permitirán deducir algunas de las prácticas más habituales de nuestro autor.

Veamos, primero, cómo aparece la obra en el manuscrito original de Paganini (es claro que no se trataba de un manuscrito destinado a la edición):



Consideremos el siguiente pasaje, el comienzo del primer movimiento (en la separación de voces realizada, muy correctamente, por Chiesa):

Ejemplo 1



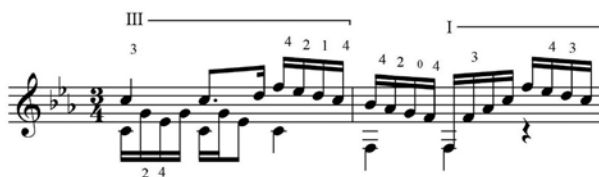
¿Cómo digitaría un guitarrista de hoy este pasaje? La respuesta a esta pregunta es arriesgada, sin duda, pero creo que, al menos en un primer intento, se buscaría hacerlo en primera posición, como en el ejemplo que sigue:

Ejemplo 2



Esta digitación no es demasiado cómoda y no permite cantar la tan expresiva melodía. Da la impresión de un estudio mal diseñado y hace difícil dar relieve y forma a la frase. Otra posibilidad sería encarar el pasaje en tercera posición, cosa que han hecho los dos editores modernos que incluyen digitación (Roberto Porróni y Chiesa), con el resultado que sigue:

Ejemplo 3



Es muy interesante que ambos editores coincidieran en esta digitación —presumiblemente, de forma independiente— y que, en efecto, ella corresponda a los dogmas modernos: no hay distensiones, se usan todos los barrés posibles en el pasaje, se cambia de posición lo menos posible y, apenas se puede, se introduce la presentación longitudinal. Además, no es cómoda: la posición inicial requiere una distensión interna entre 1 y 2, que no es exactamente natural desde el punto de vista anatómico.

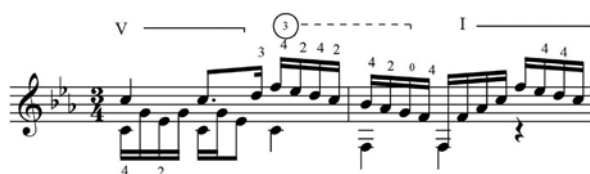
Otros inconvenientes de esta digitación son:

- se genera, necesaria y arbitrariamente, una línea en el bajo (do-mi bemol-do-mi bemol, en corcheas) que no corresponde al inofensivo y neutral bajo de Alberti y que no se puede reproducir en las sucesivas apariciones del mismo bajo en el resto de la obra. El ritmo implícito de este bajo debe ser de negras y no de corcheas;
- la opción de tercera posición no permite un verdadero vibrato, que resultaría inútil debido al barré (el cual, de todos modos, no sería realmente imprescindible hasta el re, última semicorchea del segundo tiempo, y, sin embargo, está marcado desde el inicio);
- la articulación de la melodía también resulta antinatural: comienza en *legato*, pero obliga a separar entre el do y el si bemol (entre el compás 1 y el 2).

Quiero señalar expresamente que si he escogido la digitación de Chiesa como referencia para este trabajo es simplemente porque se trata de la edición más confiable disponible, editada por alguien que se distinguió como pionero y estudioso de la música para guitarra del siglo XIX. De ningún modo intento desvalorizar su labor: sin ella, no hubiera sido posible, ni siquiera, acceder a una versión utilizable de muchas obras del siglo XIX, y se le debe, ciertamente, gratitud. Pretendo solamente mostrar cómo los dogmas implícitos del paradigma de digitación moderno, incluso con las mejores intenciones, estorban para encontrar la digitación probable de la época.

Ahora bien: ¿qué sucedería si simplemente consideráramos el texto de Paganini e intentáramos encontrar una digitación que fuera funcional a la música, una que permitiera que el bajo de Alberti sonara como acompañamiento y que transmitiera la peculiar intensidad y el carácter *serioso* de esta melodía? Sorprendentemente, y de forma muy heterodoxa para las costumbres de la época, el único lugar posible donde el bajo de Alberti es realizable como tal —aparte de la primera posición, que hemos descartado por otras razones— es en la quinta posición. Si aceptamos esto, el dedo 3 queda libre, en la tercera cuerda, para el re de la voz superior y, por la lógica instrumental, nos vemos obligados a continuar la melodía por la tercera cuerda. La presentación de la mano izquierda se mantiene a lo largo de toda la escala descendente y el barré, necesario en el segundo tiempo del compás 2, cae naturalmente. ¡Eureka!

Ejemplo 4



Si se prueba, en el instrumento, la transformación que sufre el pasaje, es sorprendente, aun en una guitarra moderna: ahora suena mucho más *cantabile*, en un color oscuro, sugiriendo el timbre de voz de una contralto. En el instrumento original, dado que el vibrato es más fácil de obtener y el timbre es bastante más velado, el efecto sería aún más marcado. El corte de la sonoridad del do del acompañamiento —de hecho, el debilitamiento del acompañamiento cuando la voz melódica tiene movimiento (segundo y tercer tiempo del compás 1)—, lejos de resultar un problema, ayuda a dar relieve a la melodía. De nuevo, en un instrumento de época, con sus bajos más débiles, la diferencia de

planos sería aún mayor. Veremos, más adelante, que Paganini calcula minuciosamente esta dimensión de resonancias y apagadores, otra prueba de la importancia de encontrar la digitación que tenía en mente.

Mantener la línea melódica en la tercera cuerda (y, si se quiere, incluso con un *glissando* desde el re al fa del tercer tiempo del compás 1) proporciona la posibilidad de un vibrato marcado. El traslado a una posición más alta provoca un aumento de relieve en la nota más aguda y una articulación en grupos de dos notas que subraya el efecto enfático y sollozante de las apoyaturas (fa-mi y re-do). Al mismo tiempo, por la necesaria disminución de la intensidad del vibrato, el pasaje a la primera posición permite presentar el final de la frase, con efectividad, como un relajamiento de la tensión, en *diminuendo*. El arpeggio tiene, simplemente, una función conectiva con la segunda frase y no merece mayor relieve, por lo que ejecutarlo en primera posición es lo más apropiado. La mayor «dificultad», debida a los saltos, la cual no implica incomodidad, sino una mayor actividad, se traducirá, necesariamente, en una mayor intensidad de la interpretación. Es exactamente lo que sucede en las obras violinísticas de Paganini: tenemos una perfecta unidad de movimiento físico y sentido musical. Además, se mantiene la presentación básica de la mano izquierda durante todos los movimientos. Personalmente, me resulta difícil imaginar que Paganini lo hubiera pensado de otro modo, pero, más que mi opinión, debe pesar la funcionalidad de esta digitación.

El uso de una posición en la zona media del diapasón es también completamente inusual en la literatura guitarrística contemporánea a estas sonatas y mucho más al comienzo de una pieza. La zona media de la guitarra del siglo XIX (digamos, entre la quinta y la octava posición) era, aparentemente, considerada demasiado oscura como sonoridad para ser usada de manera habitual (es aún más oscura que en la guitarra moderna), y la opción de Sor, Giuliani, Aguado o Legnani seguramente habría privilegiado las primeras posiciones. Se trata, evidentemente, de un efecto especial: es la única que nos permite obtener la articulación deseada, y la oscuridad del timbre es apropiadísima tanto al modo menor como a la atmósfera emocional de la melodía (otro ejemplo de unidad entre la idea musical y la realización instrumental). La heterodoxia no es, entonces, artificial: surge con absoluta naturalidad como realización física de una idea musical de por sí original. Es claro que Paganini estaba dispuesto, ya en ese momento tan temprano, a utilizar como material habitual de su pensamiento musical lo que otros consideraban excepcional. O, quizás, no se preocupaba mucho de qué era aceptado o no como «normal».

La segunda frase sería practicable en primera posición, o en tercera, o en ambas, como en la digitación de Chiesa:

Ejemplo 5



Pero el efecto no resulta ser demasiado *cantabile*, ya que el salto melódico de sexta (si-sol) no se puede subrayar y toda la melodía se toca con el mismo timbre, sin posibilidades de darle relieve, a menos que se introduzcan acentos con la mano derecha, que no surgirían naturalmente de la digitación. En cambio, si continuamos la melodía en la segunda cuerda, obtenemos la posibilidad de vibrato y una variedad de timbre que tiene un efecto completamente vocal, tal como se puede apreciar en el ejemplo que sigue:

Ejemplo 6



El sol se hará con dos timbres totalmente diferentes: la primera vez, vibrato y relativamente oscuro, más intenso debido al salto, y la segunda vez, sin relieve. Esto corresponde muy bien a la función de la nota en la frase: la primera vez, consecuencia de un salto; la segunda, una mera continuación de la línea. El salto abrupto a la séptima posición —que, sin embargo, es suavizado por el uso de cuerdas al aire en el acompañamiento— y el retorno a la tercera provocan un relieve extremo y una inmediata relajación de la intensidad, que da plasticidad a la frase y la hace paralela a la primera. El final de frase suena también apropiadamente coloquial, y también —factor no despreciable— la ejecución es cómoda.

Nótese la extensión requerida en el compás 2 del ejemplo. Si bien es transitoria, implica abarcar seis espacios con la posición de mano izquierda, entre si bemol y fa en la cuarta cuerda, algo que, como

veremos más adelante, es un procedimiento relativamente habitual en Paganini. En este caso, la separación requerida entre 3 y 4, por un lado, y 1 y 2, por otro, es perfectamente ergonómica, a pesar de no ser para nada habitual en las prácticas modernas: 4-espacio vacío-3-2-espacio vacío-1.

Para digitar la frase en mayor, que comienza en el compás 5 y concluye la sección, podríamos pasar —con un poco de imaginación— a una posición más alta, con un efecto parecido al pasaje anterior. Se articula, entonces, entre el sol y el si bemol, lo que permite resaltar la similitud estructural entre los dos compases, articulando de la misma manera su material de salto/escala. Nótese la flexibilidad requerida en la mano izquierda para pasar de una presentación longitudinal a una extensión y luego a una contracción, en forma continua y con fluidez. Continuar la melodía en la segunda cuerda conecta esta frase con el final de la sección, que también nos obliga a otro salto heterodoxo pero efectivo para poder continuar la frase en la tercera cuerda y dar el necesario relieve a la apoyatura do-si bemol (segundo tiempo del compás 3 del ejemplo siguiente), para luego terminar la frase en el timbre oscuro predominante en toda la sección. La frase adquiere así una dramaturgia que no estaría presente en una digitación más ortodoxa. Doy directamente la digitación sugerida:

Ejemplo 7

The image shows a musical score for 'Ejemplo 7' in 3/4 time, featuring two staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains two measures of music. The first measure is marked with a circled '2' above the first note and a circled '4' below the first note. The second measure is marked with circled '1', '2', '3', and '4' above the notes, and circled '4', '3', '1', and '4' below the notes. Above the staff, there are two horizontal lines labeled 'III' and 'IV' with arrows pointing to specific notes. The second staff contains three measures of music. The first measure has circled '1', '2', '3', '4' above the notes and circled '3', '4' above the first two notes. The second measure has circled '1', '4', '1', '0' above the notes and circled '2' below the first note. The third measure has circled '1' above the first note and circled '4', '2', '1', '4', '2', '4', '3' above the notes, with circled '4', '5', and '2' below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Esta breve sección nos revela ya varias características típicas de la concepción guitarrística de Paganini. Por ejemplo:

- la preferencia por una vocalidad marcada de la melodía, con la fina diferenciación de articulaciones, acentuación y timbres que ella implica;
- el uso de extensiones no ortodoxas para la concepción moderna y una mano izquierda extremadamente fluida, no solo en los términos

- de moverse con total libertad entre diferentes posiciones, sino también en el manejo de las extensiones y contracciones;
- la tendencia a continuar una melodía en una misma cuerda, sin preocuparse de la estabilidad o no de la posición, lo que supone una gran flexibilidad y libertad de movimientos de brazo y muñeca, y una muy precisa concepción de las distancias, algo que no sorprende en un violinista;
 - un control extremadamente preciso de las extensiones y de la distribución interna de estas entre los diferentes dedos, lo que indica que se usan presentaciones virtuales; o sea, la mano izquierda debe distribuir sus dedos en una precisa constelación antes de que ellos pisen las notas.

La segunda sección del movimiento presenta el pasaje que se muestra en el ejemplo 8, que no carece tampoco de interés. Sugiero comenzar la melodía en segunda cuerda, continuando con el color con el que terminaba la primera sección. El Sol grave obliga a usar las primeras posiciones y parece lógico que el Si simultáneo se ejecute al aire; esta vez no es posible hacer el salto si-sol en segunda cuerda, lo que Paganini parece hacer en forma deliberada, como contraste a la segunda frase de la primera sección. Pero se puede continuar la melodía en segunda cuerda en el tercer tiempo del compás 2, trasladar a posiciones más agudas y mantener el color oscuro hasta el final de la frase, solución que, musicalmente, es mucho más interesante. Nótese la distensión (2/3) en el segundo tiempo del compás 3 del ejemplo, que en el instrumento original implica menos distancia que en el moderno y que tiene el objetivo de reservar el mi bemol al dedo 4. Las notas del bajo deben subordinar su duración al resto de los movimientos; así, se subraya el movimiento melódico del tercer tiempo del mismo compás y se da mayor sonoridad al primer tiempo del compás siguiente, dado que el acorde de La bemol se mantiene. Es un ejemplo de un preciso cálculo de las resonancias. Cuando esta resonancia se apaga al levantar el barré (tercer tiempo, compás 4 del ejemplo), la melodía vuelve a ser protagonista. El final del compás 4, dado que el Fa sostenido del bajo no puede mantenerse más allá de una corchea, será también sin resonancia del acompañamiento. Este juego de sonoridades, en el cual la duración de las armonías está establecida con mucha precisión, es parte integral de la idea y está compuesto por medio de la digitación.

Ejemplo 8



Nótese que esta frase, obviamente emparentada con la segunda frase de la primera sección, tiene un papel diferente aquí. Digitarla de otro modo, en este lugar, ayuda también a establecer su carácter de frase principal y no de respuesta, como ocurría en la primera sección. Todas estas coincidencias entre el fraseo requerido por la idea musical y su ejecución física por medio de la digitación confirman que estamos en la pista correcta.

En el segundo movimiento, entre varios pasajes interesantes, veamos el siguiente, con sus arpeggios de séptima disminuida (compases 13-16). Observemos, primero, la notación original:

Ejemplo 9



Chiesa digita este pasaje yendo a la cuarta posición en el compás 2, permaneciendo en ella en el primer tiempo del compás 3 y continuando en las primeras posiciones. Es, sin duda, una opción coherente y de ejecución sencilla, pero no capta el carácter vocal y patético del pasaje, ni su intensidad. Considero que la digitación de Paganini podría haber sido algo como lo que sigue. La separación de voces aquí es mía:

Ejemplo 10



Con esta digitación, se obliga a articular marcadamente entre el primer y segundo do del compás 1 del ejemplo. El cuasi cruce implícito entre 4 y 3 (3 en segunda cuerda y 4 en quinta, entre el fin del compás 1 del ejemplo y el comienzo del compás 2) requiere gran flexibilidad de la mano (para Paganini, como hemos visto ya, algo normal). También es la única manera de tocar *legato* el pasaje del compás 1 al 2. El acorde de la bemol adquiere todo su valor de sorpresa con el timbre oscuro de una posición alta y la resonancia que se mantiene. La línea melódica entrecortada obtiene todo su valor al cortarse la duración de las notas de la voz superior. También la enarmonía implícita —y audaz (la bemol = sol sostenido)— entre los compases 2 y 3 adquiere el relieve necesario, y prácticamente se obliga al intérprete a realizar un *rubato*, reteniendo algo los arpeggios de séptima disminuida antes de resolver y recuperando el tiempo perdido en el último compás.

Se trata, entonces, más que de encontrar un sistema de digitación, de descubrir un elemento esencial en la música de Paganini, que podríamos llamar *la dimensión de la interpretación*. Se podría decir que en Paganini la ejecución (en su aspecto más físico) y la composición están perfectamente unidas, y, en vez de constituir dos actividades diferentes y especializadas, las podemos considerar una misma actividad. Ciertamente, es posible estudiar por separado los aspectos puramente musicales (fraseo, armonía, forma) y los recursos técnicos, pero lo esencial es su integración, y en esa integración la digitación tiene un papel fundamental. En la concepción de Paganini, lo físico y lo musical forman un todo, lo cual era, sin duda, parte del carisma que todos sus contemporáneos mencionaban (recordemos el comentario de Schumann, el más intransigente crítico de todo lo que fuera vacío y exhibicionista: «¡Qué hombre, qué violín, qué artista!»). En esta integración, no hay necesidad de que la composición haga concesiones a la facilidad de ejecución, ni tampoco de que la ejecución deba forzarse para hacer justicia a la composición, ya que la obra está concebida directamente desde el instrumento y habla su idioma nativo. La sensibilidad e imaginación de Paganini se expresan directamente a través de lo instrumental, mucho más allá del mero y vacío exhibicionismo que tantas veces, equivocadamente, se le ha atribuido; su audacia y originalidad están más allá de toda duda.

La distribución interna de las distensiones en posiciones que abarcan más de cuatro espacios es un aspecto importantísimo de la práctica guitarrística de Paganini. A título de ejemplos ilustrativos, veamos algunos pasajes que se presentan en el *Minuetto che va chiamando Dida*, M. S. 104. Este minuetto no forma parte de las sonatas, pero es la única obra suelta de Paganini para guitarra sola cuya exigencia técnica es

similar al de ellas y, evidentemente, fue escrito en la misma época y con los mismos fines. El minueto está dedicado «alla Sgra. Dida» y la melodía hace una obvia referencia a este apodo familiar, llamándolo no menos de ocho veces en los cuatro primeros compases:

Ejemplo 11

Una idea divertida y pintoresca, y esperamos que la señora Dida se haya sentido debidamente halagada; dicho sea de paso, no se sabe quién era, a pesar de los esfuerzos de varios estudiosos de Paganini. Pero lo que nos interesa aquí, desde el punto de vista técnico, son las escalas en fusas de los terceros tiempos en el compás 1 y el 2. Si las quisiéramos realizar fluidamente, no sería posible utilizar una presentación longitudinal moderna, que abarcara solamente cuatro espacios, porque deberíamos trasladar, en algún momento, en el medio de la escala y el efecto sería más bien torpe. Parece mucho más práctico usar una presentación que abarque todos los espacios de las cuerdas pisadas y distribuir los dedos según sea necesario para lograr esta presentación. Por ejemplo, en los dos primeros compases podemos utilizar las siguientes presentaciones:

Ejemplo 12

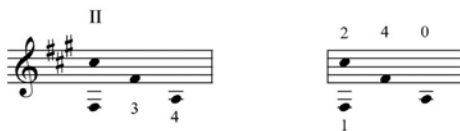
En ellas, el primero presenta el esquema 4-3-vacío-2-1 y el segundo es el mismo que habíamos encontrado en la sonata en do menor, con el semi-

tono dado por los dedos 2 y 3 y los tonos entre los dedos 1-2 y 3-4 respectivamente, o sea: 4-vacío-3-2-vacío-1. De hecho, el movimiento del 1 al Fa natural (en el segundo caso del ejemplo anterior) requiere solamente ampliar la extensión, que se debería realizar, probablemente, con algo de rotación de la muñeca. La continuación de este movimiento de rotación hace el traslado al fa natural por sí solo; así, concibe toda la escala como ocurriendo en una primera posición ampliada. Todo el pasaje se hace así, de un modo que es, a la vez, completamente heterodoxo y muy efectivo.

Los arpeggios del acompañamiento requieren la alternancia de *p* e *i*, posiblemente reservando el *a* para la melodía. Muy probablemente, estas escalas eran ejecutadas con alternancia *i-m*, comenzando la primera con *m* y la segunda con *i*. La alternativa de ejecutarlas por ligaduras de la mano izquierda no funcionaría bien aquí, pues se trata de rasgos con personalidad melódica independiente y peso específico mayor al de un rasgo ornamental. La escala rápida funciona, en realidad, como un motivo, un ejemplo típico del procedimiento compositivo de Paganini, quien, a menudo, toma un elemento que se considera, habitualmente, secundario, ornamental o accesorio y lo vuelve musicalmente funcional. Legnani aprendió mucho de este procedimiento de Paganini, como veremos, en este trabajo, en el capítulo dedicado a él.

El compás 3 expone una situación problemática: ¿cómo hacemos para digitar la presentación del acorde de fa sostenido menor? Chiesa lo resuelve de acuerdo al paradigma moderno, con barré en II, como aparece en la primera mitad del ejemplo que sigue. Pero colocar el barré implica un traslado transversal muy rápido y un cambio de posición que resulta algo pesado para la mano, que estaba dirigida hacia la primera cuerda para realizar la escala anterior. Pienso que es más natural digitarlo del modo que aparece en la segunda opción, para poder llegar fluidamente desde lo que ocurre antes y —factor nada menor— para mantener el esquema de digitación de la mano derecha, que debe actuar con un movimiento muy rápido.

Ejemplo 13



Cualquiera sea la digitación escogida, se requiere, de todos modos, una marcada separación entre el primero y el segundo tiempo de este compás. El primero es un final y el segundo comienza una nueva serie

de llamadas a Dida; un caso de articulación asimétrica, que no es rara de encontrar en Paganini.

En la segunda sección de este minueto aparecen también escalas rápidas. Muestro directamente las digitaciones que no implican traslados (cambios de posición), sino que utilizan distensiones internas, y lo que podríamos llamar *traslados internos con rotación de muñeca* dentro de una posición ampliada a más de cuatro espacios:

Ejemplo 14

En este caso, la distribución es para la primera escala 4-vacío-3-2-1 (con una extensión entre los dedos 2 y 3, repitiendo el 2-1) y para la segunda 4-3-vacío-2-1. Como vemos, las distribuciones internas de la posición ampliada no siguen, necesariamente, esquemas predeterminados, sino que se adaptan de forma pragmática a los intervalos utilizados en la escala.

Otro hallazgo de Paganini en la misma obra (en los compases 5 y 6, y un pasaje análogo ocurre después, en los compases 14 y 15) se refiere al uso de ligados dobles descendentes por *glissando*, anotados en el manuscrito con la grafía habitual que se utilizaba para la guitarra en el siglo XIX: ligaduras entre las notas que se ligan y un punto en la nota siguiente, que no significa *staccato*, sino «use la mano derecha en esta nota; aquí ya no hay ligados». Este punto ha sido omitido en el ejemplo siguiente; la separación de voces es mía:

Ejemplo 15



Las secuencias de terceras y décimas son muy frecuentes en estas obras de Paganini, a menudo a relativamente alta velocidad. Intentar aplicarles el sistema del dedo guía, tan popular en muchas escuelas (este principio consiste en mantener un dedo en la misma cuerda siempre que sea posible), no funciona demasiado bien. Veamos un ejemplo. Un criterio para establecer las posibilidades de digitación de las décimas en, por ejemplo, Mi mayor cuando ellas aparecen en forma de escala presentaría las siguientes posibilidades:

- en los casos en que tenemos un espacio vacío entre la nota grave y la aguda, utilizar 1-3 o 2-4;
- en los casos en que se utilizan espacios adyacentes, usar 1-2, 2-3 o 3-4;
- en muchas situaciones, sin embargo, es más cómodo utilizar posiciones que abarquen menos de cuatro espacios, y esta es la opción más empleada por la mayoría de los guitarristas de la época. En ese caso, se prefiere digitar una escala en décimas con el dedo 4 en primera cuerda, y el 1 o 2 en cuarta, según haya o no un espacio intermedio. Por ejemplo:

Ejemplo 16



Es un criterio razonable (al fin y al cabo, el famoso dedo guía) y es el utilizado en la digitación de Chiesa de la sonata n.º 16, en Mi mayor, en un pasaje que usa esta escala. Pero existe la posibilidad de emplear también el dedo 3 y así ahorrar espacio en el movimiento y permitir una mayor fluidez a gran velocidad. Hay muchas situaciones en las obras de violín de Paganini que presentan este tipo de manejo de la mano izquierda. Esta es la situación que se muestra en el siguiente pasaje de

la sonata n.º 16, primer movimiento, compases 9 y 10. Incluyo, directamente, una digitación que sigue este criterio y sospecho que podría muy bien corresponder a la de Paganini.

Ejemplo 17



Como se ve, la digitación propuesta tiene en cuenta la trayectoria no lineal de la escala, aprovechando las repeticiones para utilizar alternancias de bloques 1-3/2-4. Esto requiere flexibilidad en la disposición de las distensiones internas de la mano dentro de una posición, ya que se deben variar las presentaciones con mucha fluidez. Pero, como hemos visto ya, esta flexibilidad es una de las características del paradigma guitarrístico de Paganini. La digitación propuesta obliga, además, a una articulación específica y variada, en vez del *détaché* uniforme del paradigma moderno. El dedo común no tiene por qué ser siempre el mismo: se ahorra espacio con la alternancia de dedos comunes y el uso de bloques (hacer trabajar conjuntamente, por ejemplo, 1 y 2 contra 3 y 4) y, por ende, se gana en fluidez. Nótese que el pasaje requiere una presentación violinística de la mano izquierda, es decir, en una diagonal respecto a las cuerdas y no longitudinalmente. De este modo, las extensiones son mucho más fáciles de realizar.

El aprovechamiento del espacio físico entre dos notas, y su traducción en tiempo cuando se va de una a otra nota para la articulación, es una característica fundamental del lenguaje guitarrístico de Paganini, al igual que lo es del lenguaje de Doménico Scarlatti en el clavecín. Ignorar esta característica tendría como consecuencia, en ambos casos, una ejecución plana e indiferenciada desde el punto de vista de la articulación.

La digitación de las terceras no sigue tampoco el paradigma moderno, sino que usa pragmáticamente las cuerdas al aire y la distribución de los dedos en los espacios. Veamos, por ejemplo, el comienzo del primer movimiento de esta sonata en la digitación de Chiesa, que sigue un criterio absolutamente moderno. Nótese, por ejemplo, el barré propuesto en el tercer tiempo del compás 2, claramente innecesario, ya que todas las notas del acorde están ya colocadas, pero correcto de acuerdo al dogma de preferir posiciones «estables»:

Ejemplo 18

The musical score for Ejemplo 18 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are also articulation marks such as slurs and accents. The first staff ends with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece, showing a change in articulation and dynamics.

Comparemos el efecto resultante de una posible digitación alternativa, más heterodoxa —y, me atrevo a decir, más efectiva y brillante—, incluyendo repensar la articulación del bajo, no indicada en el original, que usa —como ya hemos visto— una notación violinística. Después de todo, que el Mi grave del compás 1 se *pueda* sostener no significa que se *deba* sostenerlo, sobre todo si articulándolo en *staccato* podemos obtener un contraste entre los dos períodos de la frase, haciendo que el primero tenga una función rítmica y el segundo, una melódica:

Ejemplo 19

The musical score for Ejemplo 19 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are also articulation marks such as slurs and accents. The first staff ends with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece, showing a change in articulation and dynamics, including a second position change marked with 'II'.

En el compás 3, segundo tiempo, se cambia a segunda posición, para articular con claridad las dos mitades de la frase; abandonamos así otro criterio moderno, que implícitamente tiende a evitar, en lo posible, toda articulación.

Consideremos ahora otras cuestiones que nos han quedado pendientes en este examen de la técnica guitarrística de Paganini. La primera es la digitación de mano derecha. Sabemos que Paganini utilizaba el *a* y muy probablemente las uñas; de otro modo, todo el primer movimien-

lograr con la alternancia *i-m*; gran parte del trabajo técnico de un guitarrista moderno está, de hecho, dirigido a aumentar esa velocidad. Los guitarristas del siglo XIX encontraron tres tipos diferentes de soluciones para las escalas ultrarrápidas.⁷ La solución de Aguado, que fue la que permaneció en los modernos, privilegia la alternancia *i-m* con el uso ocasional de ligados. No es casual que Aguado tuviera sus primeras experiencias instrumentales ejecutando música tradicional española, con toda probabilidad, alguna forma de (proto)flamenco, en la que las escalas rápidas con alternancia *i-m* son moneda corriente. La solución de Giuliani trasciende el uso de la alternancia e implica el uso de *i, m* y *a*, intercalados con ligados de la mano izquierda (malentendidos como acentos por muchos guitarristas modernos, un tema que será tratado en el capítulo respectivo). La de Sor, que consideraba que «las figuras violinísticas no suenan bien en la guitarra» (y por *figuras violinísticas* entendía las escalas muy rápidas), era ejecutar las escalas muy rápidas casi solamente con la mano izquierda, utilizando los dedos de la mano derecha para tocar apenas la primera nota de cada grupo de ligados en una cuerda, y ejecutar con la mano izquierda sola el resto del grupo. Dado que Paganini usa escalas con *pizzicati* de mano izquierda en sus *Capricci* para violín solo, no sería de extrañar que hubiera desarrollado esta técnica en la guitarra y la aplicara en los siguientes ejemplos. Si agregamos al uso de ligaduras en todas las cuerdas la distribución interna de las distensiones y el uso de ligados por *glissandi* en algún caso, vemos que es posible ejecutar estas escalas a gran velocidad sin mayor esfuerzo. El primer ejemplo es de la mencionada sonata en Sol mayor, compases 5 y 6. Las escalas no son temáticas, sino ornamentales, por lo que ejecutarlas con ligados parece razonable.

Según el criterio expuesto, la digitación de este pasaje sería entonces:

Ejemplo 23

The image shows a musical score for a guitar passage in G major, measures 5 and 6 of a sonata. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of two measures of rapid sixteenth-note runs. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings *i m a* and *l l*. The second measure includes fingerings *2 4 1*. There are accents over the first notes of several groups of notes, and curved lines above the notes indicate slurs or glissandi.

Es posible que Paganini tuviera en mente tocar con la mano derecha solamente la primera nota de la escala y ejecutar luego la primera nota pisada en cada cuerda por percusión, procedimiento que funcio-

7 La situación es algo más complicada de lo que presento, ya que existen centenares de métodos de la época; pero considerando a los guitarristas-compositores realmente influyentes como más significativos que cualquiera que publicara un método, creo que corresponde a la realidad.

na perfectamente en el instrumento original y razonablemente bien en el moderno. Así, las escalas suenan aún más fluidas y funcionan casi como un diálogo con el resto de los elementos del pasaje, un procedimiento de creación de significado basado en elementos técnicos que Paganini usaría con extrema brillantez, en varias ocasiones, en su obra violinística y que bien podría haber empezado a descubrir con la guitarra y de esta manera.

El segundo ejemplo es el comienzo del primer movimiento de la sonata n.º 21 en La mayor:

Ejemplo 24



Aquí, las escalas ligadas deben considerarse como empezando en la semicorchea inicial (no en las fusas). La nota inicial más larga sirve para dar énfasis al efecto y también, ya que hay algo de tiempo para que se produzca el *diminuendo* natural de toda cuerda pulsada, hace el efecto de ligadura aún más brillante. Usar una distensión controlada 4-3 entre el si y el la de la segunda escala permite ejecutarla con total fluidez (recordemos que en el instrumento original las distancias son algo menores). En la misma segunda escala, si se mantiene la muñeca flexible, se puede presentar la doble distensión 4-3 y 2-1 (respectivamente, si-la y sol sostenido-fa sostenido), incluso sucesivamente, o sea, luego de realizada la primera se presenta la segunda. Los asteriscos indican percusiones del dedo de la mano izquierda para producir la nota:

Ejemplo 25

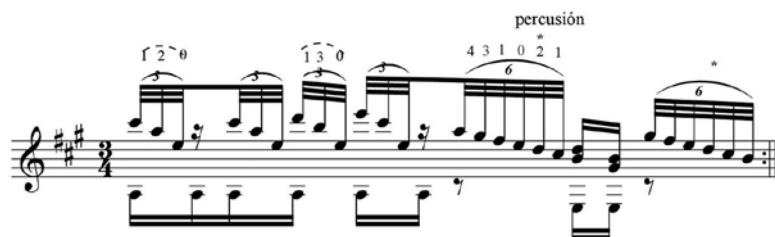


La breve escala ascendente del compás 2 funciona mejor con alternancia *m-i*: su función es dirigirse al re y no, como en las escalas descendentes, surgir de la nota aguda. Si se ejecuta tocando todas las notas, adquiere mayor energía. Como se ve una vez más, la componente físi-

ca en Paganini es parte integral de la concepción compositiva, y es muy sabio utilizar la alternancia *i-m* solamente en pasajes breves.

Como último ejemplo, veamos un pasaje de la última sonata, la n.º 37, compases 5 y 6 del único movimiento (minueto). Los rápidos tresillos sugieren una variante muy imaginativa de las terceras partidas que aparecen abundantemente en la sonata anterior: al rápido arpeggio se agrega un ligado desde la primera cuerda, combinando así la tercera partida con un efecto de campanela. Una digitación alternativa, que es la que Chiesa adopta, es hacer un triple ligado con 4, 1 y 0, con la desventaja de que la nota más aguda no llega casi a sonar y el efecto sonoro se ve malogrado. El resultado, que requiere una gran precisión en la combinación de acciones de dedo y muñeca, es parecido al del yodel tirolés. El pasaje incluye, además, escalas ultrarrápidas con la mano izquierda (marcadas, esta vez, en el original con una ligadura que abarca todo el grupo):

Ejemplo 26



Para finalizar, parece interesante presentar un inventario sumario de las dificultades técnicas introducidas en la serie de las sonatas, en el orden en que aparecen. Estos datos confirman la lectura de esta serie como un diario de aprendizaje: en la tabla que sigue, se indica el número de la sonata y los problemas técnicos que implica. No todas las sonatas incluyen novedades técnicas, y las que no lo hacen no aparecen mencionadas. Es lógico que, una vez descubierto un elemento, Paganini no introduzca inmediatamente uno nuevo, sino que explore, por un tiempo, sus posibilidades antes de andar más allá. La secuencia de introducción e integración de recursos técnicos no es lineal, pero es claramente progresiva y corresponde perfectamente a un aprendizaje creativo, en el que las destrezas se van adquiriendo de forma orgánica y el proceso no ocurre necesariamente de un modo ordenado o planificado. En efecto, podemos ver que Paganini descubre un recurso técnico (en cualquiera de las dos manos o en ambas juntas) y lo desarrolla gradualmente hasta que no hay nada más que hacer con él, para después pasar a inventar otro o integrar

los varios recursos ya desarrollados entre sí, una vez que estos han sido asimilados. Por ejemplo, las décimas aparecen primero como bicordes en tiempo de corcheas, con pedales intercalados; después en semicorcheas, en sucesión; luego en fusas y partidas. Dado que el tempo de los minuetos (movimientos en los que aparecen casi todos los elementos más virtuosos) es relativamente uniforme, la progresión de corcheas a semicorcheas y a fusas indica un aumento proporcional de la velocidad y, por ende, de la destreza instrumental. Cada uno de los pasos requiere una mayor velocidad y se desarrolla natural y orgánicamente desde el anterior. Podemos casi ver a Paganini en el acto de improvisar en su guitarra y descubrir nuevas posibilidades, y las sonatas hierven con su entusiasmo y creatividad.

La siguiente tabla intenta presentar estos datos de un modo que nos permita apreciar el recorrido técnico de Paganini en las sonatas:

Sonata n.º	Mano izquierda	Mano derecha	Comentario	Observaciones generales
1	Terceras en corcheas.	Pedal en el bajo.	Nivel de dificultad elemental.	Primeras posiciones.
3	Décimas.	Bajo de Alberti ocasional, pedal interno.		
5	Décimas en semicorcheas.	Arpegios en tresillos de semicorcheas.		
9	Décimas con pedal interno a tempo rápido.		El pedal interno permite mayor velocidad general y facilita el traslado.	
10				Primer uso de posiciones agudas, solo en las primeras cuerdas.
11	Adornos en tirata, terceras rápidas en secuencias breves.		Preparan el uso de escalas rápidas y ligaduras.	
12	Sextas en corcheas, campanela.		La campanella sobre primera cuerda requiere una posición cuidada de mano izquierda.	Posiciones sobreagudas en segunda cuerda.
13		Arpegios en fusas con secuencia <i>p-i-m-a</i> .	Indica mayor destreza de mano derecha.	
14	Acordes con pedal de notas repetidas pisadas.		Indica una mayor destreza de la mano izquierda.	

Sonata n.º	Mano izquierda	Mano derecha	Comentario	Observaciones generales
15	Secuencias largas de terceras y décimas en semicorcheas.		Desarrollo de un elemento ya utilizado, con mayor dificultad.	
16	Casi continuas secuencias largas de terceras y décimas en semicorcheas.		Ídem, del mismo elemento.	
17	Largas secuencias de terceras y décimas con pedal de cuerdas al aire.	Arpeggios ascendentes de seis notas (que implican cambio de posiciones de la mano izquierda).	Integración de elementos.	Posiciones sobreagudas.
21	Escalas en fusas con mano izquierda.		Nuevo elemento que surge de los anteriores.	
23	Salto de mano izquierda y secuencias de décimas y terceras.		Integración de elementos.	
24	Secuencias de terceras.	Arpeggios no lineales en fusas.	Nuevo elemento.	No se pasa del espacio XII.
25	Rasgos melódicos rápidos en fusas, secuencias de décimas, pedales agudos pisados en fusas.	Alternancia rápida de <i>i-m</i> .	Desarrollo de elementos anteriores, a mayor velocidad.	
28			No hay rasgos de velocidad, seguramente por la mayor dificultad de orientación causada por la <i>scordatura</i> . Experimento no proseguido.	<i>Scordatura</i> inusual (re-sol-re-sol-si-re).
30	Apoyaturas dobles por <i>glissando</i> , secuencias de sextas en semicorcheas.	Sextas y terceras partidas en fusas.	Combinación de acción rápida de mano derecha con elementos ya aprendidos de mano izquierda.	
33	Posiciones centrales, saltos y <i>glissandi</i> .		Estilo <i>cantabile</i> , exploración del diapasón.	Tonalidad inusual (do menor).
34		Terceras y décimas partidas en fusas, ligados dobles en fusas (casi trinos).	Combinación de elementos de ambas manos, con mayor dificultad.	

Sonata n.º	Mano izquierda	Mano derecha	Comentario	Observaciones generales
35	Sobreagudos en décimas, rápidos ligados descendentes, ligados dobles por <i>glissando</i> en secuencias largas.	Arpeggios ultrarrápidos descendentes en semifusas (probablemente deslizando el <i>l</i>).	Integración de elementos, arpeggios rápidos con un solo dedo.	
36	Octavas, décimas y terceras partidas, escalas rápidas alternando registros.		Salto transversales de mano izquierda, exploración de las posibilidades musicales de los elementos técnicos adquiridos.	
37	Escalas descendentes con mano izquierda, ligados combinando terceras partidas con pedal de campanela con efecto de yodel, posiciones sobreagudas.	Alberti en fusas, trémolo, décimas partidas y terceras combinadas con campanela: requiere excepcional coordinación de la acción de ambas manos.	Se registra la primera aparición conocida de un trémolo en toda la literatura guitarrística (compás 14).	Fuegos de artificio extravagantes y constantes en toda la sonata. Es probable que Paganini decidiera que hasta aquí se podía llegar.

No sabemos con certeza si Paganini pensó seriamente en dedicarse a la guitarra o si el período de composición de las sonatas constituyó solamente una especie de retiro en concentración para explorar sus caminos creativos. Es más probable lo segundo, al menos en cuanto a los resultados de este período dedicado a la guitarra, instrumento con el cual nunca se presentó en público. Quizás encontró en el violín —instrumento, por cierto, nada marginalizado— un camino más abierto a sus capacidades y con más posibilidades de reconocimiento. De todos modos, las sonatas permanecen como un testimonio inigualado de un momento clave de su desarrollo artístico y técnico, y como un legado a la guitarra de una de las figuras más influyentes del siglo XIX, ofreciéndonos la oportunidad de seguir, paso a paso, el crecimiento de una de las mentes más originales de toda la historia de la música.

Webgrafía

Una primera versión de este capítulo fue publicada en el boletín de la Escuela Universitaria de Música de diciembre de 2013 en: <<https://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/12/en-busca-de-la-tecnica-guitarristica-paganini-por-eduardo-fernandez-escuela>>.

LA DIGITACIÓN EN MAURO GIULIANI: EL REDESCUBRIMIENTO DE UNA TÉCNICA



Parece razonable comenzar la investigación del paradigma guitarrístico de Giuliani considerando su método. El *Studio per la chitarra* fue publicado en 1812, en Viena, por Artaria, y Giuliani obtuvo por él una remuneración elevada (más o menos lo que Beethoven pidió a Schlesinger por su novena sinfonía).¹ Consideraremos también otras fuentes, pero la naturaleza extremadamente práctica del *Studio...*, que está pensado como una guía introductoria al instrumento y tiene una construcción muy sistemática, nos proporciona pistas importantes sobre cómo Giuliani pensaba la guitarra. La obra comprende cuatro partes. La primera se dedica exclusivamente a la mano derecha, trabajando arpeggios sobre dos posiciones de acorde fijas (Do mayor y su V7), que luego derivan a esquemas simples de melodía acompañada. La segunda se refiere al desarrollo de la mano izquierda, con ejercicios de terceras, sextas, octavas y décimas partidas. La tercera comprende 11 breves estudios, dedicados a atender los parámetros específicamente musicales de la ejecución y a practicar los fundamentos técnicos que ellos requieren. Por último, la cuarta parte presenta 12 piezas, que tienen el fin de desarrollar los elementos presentados.

Es probable que Giuliani no previese un trabajo del alumno por separado en las partes de la obra, sino uno que abarcara simultáneamente y en forma progresiva todas las partes del *Studio...*, probablemente siguiendo el orden en que se presentan los distintos elementos. Se trata de una obra muy práctica y efectiva en el desarrollo de la capacidad instrumental, lo que muestra que la preocupación de Giuliani era no solamente desarrollar el virtuosismo, entendido como velocidad y limpieza, sino entrenar, desde el mismo comienzo, al alumno en conceptos musicales básicos, incluyendo la articulación.

Giuliani comienza su *Studio per la chitarra* con 120 formas de arpeggios. La relevancia dada a este elemento, y comenzar su método con él, sugiere que lo consideraba un elemento esencial de la ejecución gui-

1 RIBONI, Marco: Mauro Giuliani, Palermo: Editorial L'Epos, 2011, p. 63.

tarrística. Como iremos viendo, los mismos arpeggios propuestos nos están diciendo varias cosas importantes sobre su técnica. Para empezar: es obvio que una técnica basada en el arpeggio como elemento fundamental debe usar las uñas, al menos en cierto grado. También debe requerir una posición de la mano derecha libre, o sea, sin ningún tipo de anclaje, tal como el apoyo del meñique en la tapa, que algunos guitarristas utilizaban. Al comienzo, Giuliani usa solamente tres dedos (*p*, *i*, *m*), distribuidos así: *p* en sexta, quinta, cuarta, tercera; *i* en segunda; *m* en primera. En seguida —en realidad, lo antes posible—, agregará el *a* ya en el arpeggio 7, llevando al *i* a tercera y asignando al *p* las tres cuerdas más graves. Hay, entonces, una clara intención de incorporar el *a* al mecanismo desde el mismo principio. La escritura de los distintos arpeggios en valores que se vuelven progresivamente más rápidos (como principio general) parece indicar que están destinados a tocarse con un mismo tempo, y sería ciertamente muy interesante saber cuál era el tempo que Giuliani tenía en mente para un principiante, o si esperaba que se acelerase a medida que aumentaba la competencia instrumental del alumno.

Ya en el arpeggio 5 encontramos algo interesante. Véase cómo apenas el alumno tiene colocada la mano se le enseña a desplazarla:

Ejemplo 1



De esta manera, no solamente se elimina cualquier posible anclaje con el meñique, sino que no hay nada del sedentarismo de la mano derecha que muchas veces se encuentra en los métodos modernos. La mano derecha es, para Giuliani, esencialmente móvil, y lo es desde el mismo comienzo del estudio. Nótese que el ejercicio hace que la mano cambie de posición en la última nota, yendo a colocarse frente a cuarta, quinta y sexta, y haciendo que el patrón *m-i-p* se convierta, de hecho, en *p-m-i* en la repetición.

En los 7 y 8, véase cómo se introduce el *a* y se usa *i-a* como alternativa para evitar la secuencia *a-m*, cosa que parece ser una preocupación de Giuliani:

Ejemplo 2



De hecho, *m-a-m* se utiliza solamente como parte de un arpeggio ascendente y descendente, *p-i-m-a-m-i* (arpeggio 9). Recién en el ejercicio 35 aparece la fórmula *p-a-m-a-m-i*, y parece incluida por un cierto afán de completitud: su recíproca (*p-m-a-m-a-i*) está ausente.

Ejemplo 2a



De hecho, la combinación *a-m-a-m* no aparece en ningún otro arpeggio, y *m-a-m-a* no aparece en absoluto en ninguno de los 120 patrones.

Anotamos, entonces: Giuliani tiene presente que *m* y *a* no se alternan con facilidad y no ve ningún problema en usar la alternancia *i-a* como procedimiento normal en cuerdas inmediatas (cosa excluida por el criterio moderno, el cual tiende a usar, casi exclusivamente, dedos vecinos para cuerdas adyacentes).

En el arpeggio 40, encontramos que Giuliani no se espanta de la repetición de dedos (un criterio moderno de digitación, probablemente, usaría *a* para la nota superior del segundo bicode, pero esto implica la alternancia relativamente rápida de *m* y *a*).

Ejemplo 3



Es de preguntarse si Giuliani usaba algún movimiento de la muñeca o del brazo para poder hacer este tipo de repeticiones rápidas de acordes. Algo más adelante, los arpeggios 47 y 50 desarrollan la misma idea con tres y cuatro repeticiones de la nota superior, siempre atacada por el *m*. Parece imposible realizar este ejercicio, al menos a cierta velocidad, si no hay alguna participación de la muñeca y aun del brazo.

El arpeggio 89 presenta una solución diferente a la moderna para un arpeggio que abarca cinco notas, pero se trata de una solución muy práctica, que usa el deslizamiento del *i* atacando, sucesivamente, tercera y cuarta. Es muy apropiada a altas velocidades, y sería aplicable también a obras modernas en las que ocurre el mismo esquema, como en la sección central del preludio n.º 2 de Villa-Lobos. Un fragmento de esta aparece en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4



El mismo principio de deslizamiento aparece en el arpeggio 94, formando parte de todo un gesto repetido. Es interesante cómo Giuliani usa el deslizamiento del *p* en sentido ascendente y el del *i* en sentido descendente, procedimiento muy lógico:

Ejemplo 5



En esta línea se ubica también el arpeggio 115. La repetida aparición del mismo procedimiento parece confirmar que era realmente parte de la técnica habitual de Giuliani:

Ejemplo 5a



El único caso de la secuencia *m-a-m* en un arpeggio que no sea completo aparece en el arpeggio 91, pero se puede muy bien considerar que se trata de un arpeggio completo con una nota o dedo omitidos (el sol o el *i*), ya que el movimiento de la mano será el mismo que el de un arpeggio completo. Es un ejemplo muy interesante por la movilidad sutil y la flexibilidad que exige a la mano:

Ejemplo 6



En el arpeggio 97 encontramos un caso de uso de *m* y *a* que parece orientado a practicar la apertura y la movilidad, más bien que la alternancia. Nótese también la diferencia con un criterio moderno, que asignaría al primer do grave el *p* en vez del *i*. Este ejemplo podría aplicarse, asimismo, a algún pasaje de las *Rossiniane* que usa notas repetidas en las cuerdas graves.

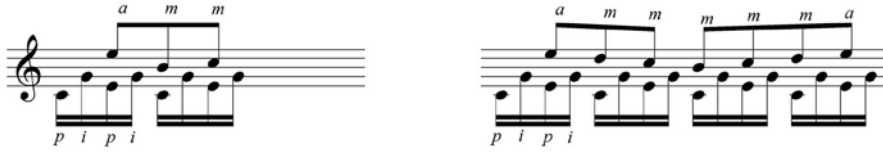
Ejemplo 7



De paso, es claro que los arpeggios de esta parte del *Studio...* no pretenden cubrir todas las permutaciones o posibilidades en abstracto: están destinados a preparar al alumno a la ejecución de obras y tienen un fin claramente pragmático. Podemos, entonces, excluir cualquier sospecha de que un arpeggio haya sido incluido solamente por voluntad de completar un esquema abstracto. Por inusuales que parezcan, seguramente Giuliani los usaba en situaciones similares.

La práctica de utilizar secuencias que se desplazan de una cuerda a otra demuestra claramente la importancia que Giuliani asignaba a la movilidad de la mano derecha, lo que implica no solamente un movimiento, sino una flexibilidad general de la posición, bastante diferente del ideal moderno predominante, que es el de la estabilidad de la mano derecha. En contraste con el criterio anterior, los arpeggios 107 y 108 parecen destinados a trabajar la apertura entre los dedos de mano derecha, y, para ello, sacrifican la movilidad, asignando al *a* la primera cuerda y al *m* la segunda, mientras que *p* e *i* se ocupan del bajo de Alberti.

Ejemplo 8



Resumamos las conclusiones sobre la técnica de mano derecha de Giuliani que se pueden extraer de esta primera sección dedicada a los arpeggios:

- se trata de evitar la alternancia de *m* con *a*. No hay ningún intento de trabajarla sistemáticamente. No se intenta, entonces, igualar los dedos, como en la técnica moderna (entendiendo por tal la que parte de Pujol o, quizás, de Tárrega), sino sacarle provecho a sus diferencias naturales;
- la mano derecha se entiende, a la vez, como móvil, ya que se trabajan patrones que requieren desplazamientos de la mano entre grupos de cuerdas adyacentes, y como fija, en el sentido de que se prefiere, en lo posible, distribuir las cuerdas entre los dedos en forma de arpeggio. Es claro que la técnica de Giuliani se centra, al menos al comienzo, en el desarrollo de la competencia de la mano derecha. Entonces, cuando se entiende la mano derecha como móvil, lo es casi sin límites. No se llega a usar el *p* en la primera o los otros dedos en la sexta (lo que, por otra parte, sería bastante difícil de concebir en ejercicios de arpeggio), pero, aparte de eso, no hay limitación a la movilidad;
- se permite la repetición de dedos sea por: 1) deslizamiento a la cuerda inferior, en principio del *i*, pero no necesariamente restringido a este dedo, o a la cuerda superior en el caso del *p*; 2) repetición de ataque en la misma cuerda, especialmente en duraciones que no sean de las más rápidas;
- cuando se hacen ataques rápidos en la misma cuerda, Giuliani prefiere alternar *i* y *m* o *i* y *a* en forma prácticamente equivalente;
- se trabaja expresamente la presentación de los dedos de la mano derecha con separación, tanto en el caso de *i* y *m* como en el de *m* y *a*. O sea: en principio, cualquier dedo puede estar disponible para llegar a atacar cualquier cuerda.

La segunda parte del *Studio...* se dedica al «Portamento della mano sinistra». La palabra *portamento* es traducida al francés y al alemán, los otros dos idiomas en que aparece el texto de la obra, como *doig-*

ter y *Fingersatz* respectivamente, que corresponderían en español al término *digitación*. Pero Giuliani no habla de *diteggiatura*, que sería la palabra equivalente en italiano, y, en realidad, *portamento* quiere decir otra cosa, más parecida a «actitud» o «comportamiento». La definición italiana sería, aproximadamente, «la actitud asumida en correspondencia con los movimientos». Parece una diferencia menor y meramente verbal, pero no lo es. El objetivo de esta sección no es enseñar a digitar en general, sino acostumbrar la mano a realizar ciertos patrones según el intervalo de que se trate; o sea, educar el *comportamiento* de la mano izquierda, la cual se piensa, ya desde el inicio, como extremadamente móvil. No se practica nada o casi nada en posiciones fijas, y cuando la mano no está cambiando de posición, está cambiando de cuerdas. La segunda parte se dedica, entonces, a recorrer el diapasón en terceras, sextas, octavas y décimas (todas ellas partidas, con invariable alternancia *p-i*) en distintas tonalidades, Do, Sol, Re y La mayores, con modulaciones temporarias a tonalidades cercanas. Hay un cuidado evidente en hacer que el estudiante explore (gradualmente) todo el diapasón hasta la novena posición. Como dato curioso para un guitarrista moderno, Giuliani usaba el *p* de la mano izquierda, si bien en forma relativamente ocasional (como ocurre, por ejemplo, en el ejercicio 7, compás 12). Parecería que lo hacía para evitar la ceja, como veremos en seguida, al tratar la parte siguiente. Cuando aparece, es —al menos, al principio— siempre sobre Fa o Fa sostenido en la sexta. De todos modos, es claro que el objetivo es, como el de la primera sección, entrenar la mano para abordar situaciones más o menos típicas. Las cuerdas al aire se usan consistentemente para los cambios de posición. Las cejillas transitorias no están marcadas, si es que existen:

Ejemplo 9



No es claro que se trate de una cejilla temporaria, al comienzo; el 1-1 podría muy bien indicar simplemente llevar el dedo 1 a la quinta cuerda. Que las cejas no estén indicadas sugiere que se consideran algo accesorio y, generalmente, de corta duración, excepto, obviamente, en ciertas tonalidades y situaciones que las requieren de manera indispensable. Pero, como tendremos ocasión de confirmar más adelante, haríamos bien en limitar, lo más posible, el uso de la ceja en Giuliani.

En el *Studio...* ni siquiera se menciona la cejilla como elemento técnico, cosa que, ciertamente, llama la atención, dado que muchos otros aspectos técnicos están atendidos con gran minuciosidad.

Las siguientes observaciones generales intentan resumir los criterios utilizados en esta sección:

- a pesar de su fin claramente didáctico, o quizás por esa misma razón, son piezas de música. Están ciertamente limitadas a sus fines didácticos, pero siempre se nota la facilidad de invención melódica de Giuliani. A pesar de la limitación inherente al elemento técnico usado, hay intención de obtener cierta variedad, por ejemplo, modificando los metros y las tonalidades al pasar de un ejercicio a otro. No parecen estar construidas deliberada o sistemáticamente, o con una dirección determinada desde el punto de vista técnico. Aparentemente, Giuliani no encuentra ningún problema con que el dedo de la mano izquierda que acaba de pisar una nota aguda se ocupe inmediatamente del bajo, lo que puede afectar la articulación. Probablemente, considera el bajo como parte principal y piensa la continuidad de su línea como más importante que la continuidad del intervalo partido. Pero surge una pregunta inevitable: ¿es esto realmente un modelo de digitación? Parece ser, más bien, un medio de entrenamiento: no se trata de aprender digitaciones fijas para esquemas de terceras, sextas, octavas y décimas en todas las tonalidades (como las que establece Sor en su método), sino de habituar la mano izquierda a estar en constante actividad de desplazamiento entre cuerdas y posiciones. Una mano izquierda que no es sedentaria, como en el arquetipo moderno, sino extremadamente nómada;
- no hay contracciones ni extensiones en las terceras, en las que se mantiene, a rajatabla, una presentación longitudinal de un dedo por espacio. Sí hay contracciones, naturalmente, en las sextas, en las que se usa 1-2/3-4 casi siempre que están a distancia de semitono, y, en algún caso, se repite la cejilla a distancia de semitono. En las sextas, se sube y se baja con 2-3 por primera y tercera. Hay casos realmente chocantes de repetición de dedos entre una nota alta y una grave (véase el ejemplo 10). Parece claro que no le interesaba, particularmente, que hubiera continuidad en la voz superior;
- se usan cuerdas al aire siempre que sea posible y no solamente en los cambios de presentación;
- en las octavas, Giuliani utiliza, invariablemente, el *p* de la mano izquierda para producir el fa y el fa sostenido en la sexta. A veces, para ojos modernos, parece casi una perversión, porque es

completamente innecesario (por ejemplo, en el final del ejercicio 15), pero, evidentemente, eso era parte de su sistema. Llama la atención que use estos dedos casi exclusivamente para esas dos notas, lo que quizás permitiría sacar alguna conclusión sobre el funcionamiento de su mano izquierda e, incluso, sobre cómo entendía la posición del guitarrista;

- las décimas se hacen alternando 1-4/2-4, ocasionalmente 1-3/2-4, sobre todo a distancia de semitono, pero no siempre. No hay un sistema fijo, aparte del criterio de usar todas las cuerdas al aire posibles (con una única excepción al final del ejercicio 4).

Se recorren las zonas de primera posición en todas las cuerdas. Cuando es necesario ir a posiciones más altas, el recorrido es, invariablemente, por las primeras dos cuerdas (en el caso de sextas y octavas, tercera y primera; en décimas, cuarta y primera). Las cuerdas graves (incluida la tercera) se usan en posiciones altas solamente cuando es absolutamente indispensable hacerlo para obtener la nota grave de una octava o décima. O sea, toda la zona media y aguda del diapasón en las cuerdas graves (cuarta, quinta, sexta) queda prácticamente fuera de todo este entrenamiento para el *portamento*. En la digitación de las octavas, hay una clara preferencia por usar 1 en la nota grave y 4 en la aguda (es decir, se sube por la tercera y la primera cuerda), y, más allá de la primera o segunda posición, donde es inevitable, no se usa la posición inversa (que implicaría usar cuarta para los graves y primera para los agudos de la octava).

En el *Studio...* hay poquísimos casos de estos intervalos presentados como bicordes, y es interesante que en la producción de Giuliani predominen, por lejos, las terceras, sextas, octavas y décimas partidas y haya una relativamente poca presencia, en comparación, de los mismos intervalos usados en bicordes. Cuando ellos aparecen, casi siempre es una señal de que el mismo pasaje se realizará de inmediato en intervalos partidos. Los bicordes funcionan, entonces, como un entrenamiento para la mano izquierda, que hará el mismo esquema o uno muy similar cuando comiencen los arpeggios.² Parece lícito atribuir la razón de esta preferencia al hecho indiscutible de que los intervalos partidos son muchísimo más brillantes y sonoros en la guitarra que los bicordes, factor que no deja de tener su importancia en el guitarrismo de Giuliani.

El siguiente ejemplo muestra algunos de los casos más interesantes de la segunda sección, los cuales serán comentados en seguida:

2 Véase el caso de la Rossiniana n.º 4 (ejemplo 32 y siguientes).

Ejemplo 10

Vemos cómo no se encuentra ningún problema en hacer saltar un dedo a otra cuerda a distancia de semicorchea (1, 3, 4, 5, 6, 7). Es particularmente chocante para un guitarrista moderno el caso del (7), en el que seguramente se preferiría usar el 1 en el último Si grave. En (2), claramente, se trata de provocar una articulación en la frase melódica. En (8) se está representando una situación de cejilla, ya que no es concebible que el 1 salte de una cuerda a la otra, pero posiblemente no existiera la nomenclatura para ella. Por fin, en (9) podemos observar que se prefiere mantener el 2 como dedo de referencia (lo que es bastante lógico en intervalos partidos, pero lo sería, quizás, un poco menos en bicordes). Es claro que, en principio, se intenta mantener el *legato* en la parte inferior. Uno tiene el derecho de dudar, ciertamente, del uso consistente por parte de Giuliani de algunos de estos esquemas de digitación en sus obras, pero de lo que no puede haber duda es de que daba enorme importancia a formar la presentación de la mano izquierda con un dedo por espacio, que parece constituir un elemento básico de su técnica.

La tercera parte del *Studio...* comprende 11 pequeños estudios, que comienzan dedicándose a estudiar la articulación. Es prácticamente el único método de la época que insiste específicamente sobre este punto, lo cual revela la importancia enorme que tenía a ojos de Giuliani. Si bien los estudios no tienen grandes pretensiones musicales, vuelven a revelar la calidad compositiva de Giuliani en un marco deliberadamente restringido, tanto por su duración como por limitarse a traba-

jar un único elemento, y son formalmente perfectos. También se ha cuidado el detalle de emplear distintas tonalidades para obtener una mayor variedad. En lo que sigue, los ejercicios son analizados en detalle, ya que contienen numerosas claves del paradigma guitarrístico de Giuliani. Se trata, en realidad, de la sección más interesante para nuestros fines, sobre todo por la minuciosa indicación de la digitación, que está completamente ausente, curiosamente, de las piezas que integran la última sección.

Los ejercicios tienen algunos fines declarados, pero hay otros subliminales, puesto que, sin decírselo, apuntan a entrenar al alumno para que domine ciertos elementos técnicos (por cierto, un excelente procedimiento pedagógico).

El primero de estos ejercicios tiene como objetivo declarado acostumbrar al alumno a mantener las notas del bajo en toda su duración.³ Estudio, entonces, dirigido a la mano izquierda, la cual continúa usando el *p* en los espacios primero y segundo de la sexta cuerda. Pero lo más interesante, para los fines de nuestra indagación sobre los criterios guitarrísticos de Giuliani, es la digitación indicada para la mano derecha. El tempo indicado, *maestoso*, permite el frecuentísimo uso de la repetición de *i* o *m* en esquemas de pequeñas escalas, para evitar los cruces entre cuerdas; incluso el *a* se repite en una ocasión. El criterio es, en principio, usar la alternancia de *i* con *m*, pero cuando esto produce cruces, simplemente se repite el dedo (en una ocasión, hay cuatro ataques sucesivos con el *i* y, en otra, también cuatro ataques sucesivos con el *m*). Siempre que se tocan en sucesión primera, segunda y tercera, Giuliani indica la ejecución con *a-m-i*, y en el caso inverso, con *i-m-a*, y esto tiene todas las apariencias de ser sistemático. Es un criterio que muy bien podríamos considerar pianístico, en el que a cada dedo se le asigna una cuerda, y solamente en caso de tener que evitar muchas (más de tres o cuatro) repeticiones se alterna con otro. Que Giuliani haya indicado tan minuciosamente la digitación de mano derecha sugiere que, en un tiempo lento, este criterio podría muy bien ser el que empleaba habitualmente. Solamente mostramos un ejemplo, que presenta todas estas particularidades, para observar este principio en acción (compases 10-15). (El Sol sostenido del compás 2 del ejemplo es natural en la edición de Artaria, aunque, evidentemente, se trata de un error de imprenta, un caso bastante raro en la cuidadosa edición del *Studio...*)

3 «La tenuta del suono si forma colla pressione del dito sulla corda durante il valore della nota; ecco ciò che rigorosamente si osserverà nei bassi di questo esempio.» (El sostener del sonido se forma con la presión del dedo sobre la cuerda durante el valor de la nota; he aquí lo que se observará, rigurosamente, en los bajos de este ejemplo.)

Ejemplo 11

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is written for a single melodic line, likely for the right hand, with fingerings indicated by letters 'i', 'm', and 'a'. The left hand is indicated by numbers 0, 2, 3, and 4. The score includes various articulations such as accents and slurs, and dynamics like 'p' (piano). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs indicating phrasing.

Esta digitación haría que un docente moderno se arrancara los cabellos si un alumno tuviera la audacia de presentársela, pero resulta perfectamente lógica en este caso concreto. En el paradigma de Giuliani, hay también, entonces, una cierta idea de *portamento* aplicado a la mano derecha, en el sentido en que lo definimos en el análisis de la sección anterior. Al igual que se acostumbra la mano izquierda a presentarse abarcando cuatro espacios, se acostumbra la derecha, más específicamente los dedos *i*, *m* y *a*, a presentarse en disposición de ejecutar un arpeggio en cuerdas adyacentes.

El segundo de los estudios de esta tercera parte trata del apagado de las cuerdas. Giuliani indica: «Se dejará libre la vibración del sonido durante una semicorchea; después se apagará con los mismos dedos que han puesto la cuerda en movimiento, puesto que estas, con el mínimo contacto, se reducen al silencio».⁴ Nótese la mención explícita del «mínimo contacto»: Giuliani sabía bien que los principiantes tienden a realizar el movimiento de apagado con movimientos y esfuerzos exagerados.

El objetivo declarado insiste en el *portamento* de la mano derecha, haciendo tocar siempre la segunda cuerda al *m* y la primera al *a*. Pero, de nuevo, encontramos un procedimiento diferente al moderno en el tratamiento de la digitación de mano izquierda, en el que Giuliani hace que el 2 cruce por debajo del 3, consistentemente. Es probable que quiera evitar el camino más fácil de levantar el 3 y llevarlo al fa, porque el objetivo es acostumbrar la mano derecha a ser responsable de la articulación. Es sumamente curiosa la alternancia del *p* de la mano izquierda con el 3 en el sol grave, puesto que no se ve ninguna necesidad de hacerlo (compases 2-3 y 5-6 del ejercicio). Evidentemente, Giuliani daba prioridad a mantener la presentación de un dedo por espacio, y cuando

4 «Si lasciera libera la vibrazione del tuono [tono] durante un sedicesimo; indi si smorzerà colle medesime dita, che hanno messo la corda in movimento, poichè queste, col minimo contatto sono ridotte al silenzio.»

eso no era posible, no tenía problemas en usar el *p* (en el siguiente ejemplo, los asteriscos indican el uso del *p* de la mano izquierda):

Ejemplo 12



Un criterio moderno usaría, más bien, 1 o 2 en el sol grave, y 2-3 o 3-4 respectivamente en do sostenido-la sostenido. Incluso, sería concebible mantener el 3 y usar el 2 para el la sostenido, y el 4 para el do sostenido. Pero todas estas soluciones violan la presentación longitudinal, el *portamento*, que para Giuliani era prioritario como objetivo pedagógico, al menos en esta etapa preparatoria. También es posible que prefiriese esta solución por ser más nómada, de modo que el alumno se habituara a cambiar rápidamente la presentación de la mano izquierda para usar el *p*.⁵ El uso del *p* de la mano izquierda no es una panacea y no es frecuente, pero puede ser una solución a casos insolubles de otra manera. Probablemente, era más natural en el instrumento de la época que en uno moderno, dadas las menores dimensiones del instrumento y la menor anchura del mástil. Para un guitarrista moderno que no quiera utilizar este recurso, en casi la totalidad de los casos se puede encontrar una solución practicable que no implica el uso del *p* de la mano izquierda.

El ejercicio 3 se dedica también a la articulación, en este caso, al *staccato*. Giuliani señala: «Para separar con la mayor celeridad, sin que la mano derecha se canse con la repetición frecuente de los sonidos, se emplearán alternativamente el *i* y el *m* según los signos indicados».⁶ Creo necesario tomarlo literalmente y centrar este ejercicio en obtener

- 5 De paso: es claro que el *p* de la mano izquierda se usa pasando por encima del diapasón, tal como aún hoy lo hacen muchos guitarristas populares y ejecutantes de guitarra eléctrica, y no en el estilo chelístico, con toda la mano presentada por delante del diapasón. Las dimensiones de la guitarra de la época, algo o bastante menores que las guitarras modernas, sin duda, favorecerían esta técnica.
- 6 «Per staccare colla più grande celerità, senza che la mano dritta si stanchi colla ripetizione frequente dei suoni, s'impiegheranno alternativamente l'indice ed il dito medio, secondo l'indicati segni.»

una articulación *staccato*. Como todo el ejercicio usa un ritmo constante punteado de semicorchea con punto y fusa, parece razonable que el *staccato* se refiera a las notas más largas de ese ritmo, o sea, las semicorcheas con punto. El texto de Giuliani parece sugerir que un dedo (de la mano derecha), antes de realizar su propio ataque, apaga la nota que el otro tocó, y no hay tiempo de hacerlo con las fusas. El procedimiento resulta muy efectivo en las notas repetidas con que termina el ejercicio, aunque no tanto cuando se pasa de una cuerda a la otra. Uno se pregunta por qué Giuliani —o, quizás, Artaria, por razones económicas y de paginación— no usó la escritura de semicorchea (silencio de semicorchea) fusa, al menos para ese último caso.

Es interesante que Giuliani aplique, invariablemente, la alternancia de *m* e *i*, incluso cuando produce cruces de cuerdas (marcados en el ejemplo 13). En algún caso, parecería que hay intención de manejar la digitación de mano izquierda de modo de evitar cruces, como vemos en el tercer caso del ejemplo 13 en el *mi* marcado con asterisco, pero ciertamente no de manera consistente. Es más probable que haya sido usada la segunda para simplificar la acción de la mano izquierda.

Ejemplo 13

No es que a Giuliani no le interesara evitar los cruces o que fuera descuidado en su tratamiento de la digitación de la mano derecha; al contrario, hemos visto, en nuestro recorrido por la primera sección, la dedicada a los arpeggios, la gran minuciosidad con que la enfrenta. Ocurre, simplemente, que en este ejercicio específico no se preocupó de los cruces, que serían, además, bastante complicados de evitar si se quiere usar nada más que la alternancia de *i* y *m*, y, probablemente, requerirían una digitación menos natural de la que Giuliani estaba dispuesto a pedir al alumno a esta altura de su aprendizaje. El objetivo es, exclusivamente, practicar la articulación *staccato* a cierta velocidad (la indicación de tempo es *allegro*). La nota larga se le asigna, invariablemente, al *m*.

Combinando este hecho con la indicación de Czerny de que en los ritmos punteados las notas cortas se tocan con más levedad que las largas, podemos concluir que Giuliani considera al *m* como naturalmente más fuerte que el *i* y lo establece como centro de gravedad de la mano derecha. De este modo, el gesto físico de la digitación corresponde al gesto musical. De hecho, tendremos ocasión, más adelante, de notar una tendencia a comenzar secuencias con el *m*, lo cual confirma que Giuliani confiaba más en el control de este dedo que en el del *i*. Dado que la primera nota de una secuencia debe, en general, colocar la mano en una cierta posición, es lógico que se la asigne al dedo líder.

Hacer coincidir la acción del *m* con los bajos tocados con el *p* demuestra, por otra parte, una gran sabiduría pedagógica. Si fuera el *i* el que tocara las notas largas, su coincidencia con el bajo podría tender a desequilibrar la estabilidad de la mano, su *portamento*, especialmente en un relativo principiante como se supone que era el usuario del *Studio*...

El ejercicio 4 se ocupa de la apoyatura inferior. El texto de Giuliani parece un poco ambiguo: «Para hacer que la voz se detenga con más expresión en el tono de melodía, es necesario dejar caer el dedo como un martillo sobre la nota precedente».⁷ Claramente, la intención es que, *una vez tocada la nota precedente*, el dedo que produce la nota principal caiga con la actitud de un martillo, o sea, fijado, sobre la nota principal. El texto francés traduce a *martello* como à *plomb*, que tiene el sentido de «verticalmente», por lo que quiere significar «perpendicularmente al diapasón». Esta es una descripción exactísima de cómo ejecutar un ligado ascendente rápido, en la nomenclatura moderna. Pero la intención musical es evidente cuando refiere a «con más expresión»: se busca que la segunda nota del ligado sea bien emitida. Se subraya el ataque perpendicular a la cuerda, al menos, en la versión francesa, para una mayor limpieza de la emisión y una máxima eficiencia de la fuerza empleada. Se trata siempre de intervalos de semitono, es decir, se usan dedos inmediatos. En nueve ocasiones, Giuliani sustituye el ligado con un *portamento*, invariablemente 1-1. La razón de esta sustitución es conservar el *portamento* de la mano izquierda, o sea, su correcta presentación. En todos los casos, la sustitución del ligado por el *portamento* es un modo elegante y práctico de cambiar la posición: otra demostración de nomadismo. La distribución de los dedos de la mano derecha consiste en la ya conocida asignación de un dedo a cada cuerda, que parece ser el criterio habitual en Giuliani para tiempos moderados o lentos (en este

7 «Per fare cha la voce si arresti con più espressione al tuono di melodía, bisogna lasciar cadere il dito a martello sulla nota che precede.»

caso, andantino). El ejemplo muestra los primeros dos compases, que ilustran, claramente, estos procedimientos.

Ejemplo 14



Es otro gran acierto pedagógico de Giuliani trabajar la mecánica de los ligados en un movimiento muy rápido; de esa manera, se garantiza la necesaria velocidad del movimiento y su correcta ejecución, incluso por parte de un principiante. Como en la segunda sección, Giuliani coloca siempre al estudiante en situación de aprender haciendo; no hay ninguna intención de preestructurar la mecánica ni de estudiarla en abstracto, sino que ella se presenta directamente en piezas, por modestas que sean. Es de notar también el orden con el cual se introducen los elementos mecánicos: en el ejercicio anterior, la mano izquierda se acostumbró a actuar con rapidez entre dos notas y aprovecha, inmediatamente, este aprendizaje.

El ejercicio 5 trabaja la apoyatura en sentido inverso, o sea, desde arriba, introduciendo así los ligados descendentes, con las mismas características del anterior. Giuliani describe la mecánica precisa y concisamente: «Para unir la nota pequeña con la de melodía, después de haberla sonado con la mano derecha, se pellizca con la izquierda horizontalmente».⁸ El «horizontalmente» indica un movimiento perpendicular al diapasón del dedo que realiza el ligado y muestra con qué precisión entendía Giuliani la mecánica. Este ejercicio es una pequeña pieza, muy bien lograda desde el punto de vista musical y con carácter humorístico e imaginativo, como corresponde a la indicación *grazioso*. También mantiene la asignación fija de las cuerdas primera, segunda y tercera a los dedos *a*, *m* e *i* respectivamente, sin ningún temor a las repeticiones de un dedo en la misma cuerda, muy probablemente, para concentrar el trabajo en el nuevo elemento. Las ventajas, antes mencionadas, de introducir el trabajo de los ligados directamente a alta velocidad se reiteran aquí. Un detalle interesante es el uso del *p* de la mano izquierda en los espacios tercero y cuarto por primera vez en el *Studio*... En el caso del cuarto espacio, se produce una situación algo

8 «Per unire la piccola nota con quella di melodia, dopo di averla toccata colla mano destra, si strappa colla sinistra orizzontalmente.»

anómala, por la mayor distancia entre este *p* y el dedo 1, que podríamos llamarla una especie de distensión:

Ejemplo 15



El sexto ejercicio introduce los ligados ascendentes de múltiples notas, con la misma indicación que la correspondiente al ejercicio 4. Por primera vez y, como de costumbre, sin avisar previamente, Giuliani pide al alumno una presentación de mano izquierda que abarca más de cuatro espacios (en el compás 2, la-do sostenido en la tercera cuerda).

Ejemplo 16



Es interesante la digitación de mano derecha: el *a* no se usa en absoluto y para ejecutar el ritmo de siciliana del ejercicio (marcado *allegretto*) Giuliani le asigna un esquema invariable de *m-i-m*, sin preocuparse de las repeticiones. Esto parece indicar que para Giuliani era más importante dar prioridad a la consistencia en el esquema de digitación que preocuparse por la alternancia de los dedos, un criterio exactamente contrario al moderno, pero que subordina correctísimamente la digitación al gesto musical y prácticamente obliga a realizarlo. Es de notar que el gesto rítmico está digitado de modo que la duración de la nota coincide con la distribución del peso de los dedos; al dedo más fuerte, el *m*, se le asignan las notas más largas. También este ejercicio es musicalmente notable: como en los otros casos que hemos visto, la imaginación de Giuliani parece dispararse con más libertad cuando funciona en un ámbito restringido por la obligada repetición de un mismo gesto.

El siguiente ejercicio, el séptimo de esta sección, introduce «otra apoyatura con varias notas», que no es otra cosa que el mordente invertido. Giuliani elige combinar la práctica de este elemento con las terceras —y, en algún caso, como en el ejemplo que sigue, sextas—; de nuevo, una idea pedagógica brillante, porque garantiza la correcta ejecución del ornamento sin perder la estabilidad de la mano izquierda. La factura de

este ejercicio es impecable desde el punto de vista formal. Es interesante que Giuliani priorice el correcto *portamento* de la mano izquierda, 2-4 en el mi-sol en vez de 1-3 (A en el ejemplo) —un criterio exactamente opuesto al de Sor sobre la digitación de las terceras—, y prefiera 2-4-2 a 2-3-2 (B en el ejemplo), sin duda por la presentación de la mano algo en diagonal. Además, si utilizara el 3, es posible que el 4 no quedase presentado frente a las cuerdas, lo que nos dice ya algo sobre la importancia de la presentación de la mano en Giuliani. También se prefiere la opción sin cejilla para el último bicorde (B del ejemplo).

Ejemplo 17

The image shows two musical examples, A and B, in G major (one sharp) and 6/8 time. Example A consists of four measures: the first measure has a half note G4 with fingering 13; the second measure has a quarter note G4 (fingering 1) and a quarter note A4 (fingering 0); the third measure has a quarter note G4 (fingering 1) and a quarter note B4 (fingering 2); the fourth measure has a quarter note A4 (fingering 2), a quarter note B4 (fingering 1), and a quarter note C5 (fingering 3). Example B consists of four measures: the first measure has a half note G4 with fingering 2 4; the second measure has a quarter note G4 (fingering 2), a quarter note A4 (fingering 0), and a quarter note B4 (fingering 2); the third measure has a quarter note G4 (fingering 0), a quarter note A4 (fingering 1), and a quarter note B4 (fingering 3); the fourth measure has a quarter note G4 (fingering 0), a quarter note A4 (fingering 2), and a quarter note B4 (fingering 2).

El octavo ejercicio introduce el grupeto, y es importante señalar que pide expresamente que todas las notas de este sean ligadas: «Se ejecuta con un solo toque; por ejemplo, la primera de las cuatro notas pequeñas se toca, la segunda se pellizca, [con la mano izquierda] la tercera y la cuarta se golpean, y la quinta se pellizca».⁹ El ejercicio tiene un gesto inconfundible de *bel canto*, con bellas exclamaciones de sextas. Giuliani hace comenzar siempre los grupetos con el *m* y mantiene la asignación fija de dedos a cuerdas que ya hemos encontrado antes. No tenemos nuevos elementos técnicos para analizar.

El ejercicio siguiente vuelve a presentar la apoyatura corta descendente, que Giuliani califica como «muy usada», esta vez en un tempo rápido y con ritmo punteado, que se abandona solamente para presentar frases breves de diferente carácter, procedimiento muy efectivo desde el punto de vista musical. Los ritmos punteados se ejecutan, invariablemente, con *m* en la nota larga e *i* en la corta, así provoquen cruces (tal como sucedía en el ejercicio 3, lo que hace pensar ya en un procedimiento habitual en Giuliani). En los pasajes sin ritmo punteado, en general, se mantiene la asignación de dedos a cuerdas, con la única excepción del pasaje en corcheas del ejemplo, que reproduce los compases 9 a 13 del ejercicio. En cuanto a la mano izquierda, aparece de nuevo el uso del *p* (probablemente, porque la nota al aire anterior da tiempo para colocarlo, mientras que en el compás siguiente eso no es posible).

9 «Si esprime con un sol tocco; per esempio, la prima delle quattro piccole note si tocca, la seconda si strappa, la terza e la quarta si batte, e la quinta si strappa.»

Ejemplo 18



El décimo ejercicio se refiere al ligado ascendente, esta vez nombrándolo expresamente. Pero Giuliani marca un tempo *vivace* y las dos notas de la ligadura tienen el ritmo semicorchea-corchea con punto, de modo que el movimiento se practica rápido, al igual que ocurre cuando integra una apoyatura. Como sucede en el ejercicio 6, y por la misma razón, Giuliani emplea presentaciones que abarcan cinco espacios. En los ligados se trata siempre de 1-4, ocasionalmente 0-3 y 0-4. Una muestra más de la sabiduría pedagógica de Giuliani: al haber una mayor distancia entre 1 y 4, se practica el movimiento de ligado con más perfección sin que el alumno lo sepa.

El último de los ejercicios se dedica a practicar el *glissando* y no presenta características particulares especiales; es también el más breve de todos. Es interesante la descripción de Giuliani del procedimiento:

Con el mismo dedo de la mano izquierda que forma el tono de la nota pequeña, después de haberlo vibrado, se arrastra hasta la nota de melodía, haciendo resonar todos los intervalos como en el ornamento, que en el canto se llama *portamento di voce*.¹⁰

Es claro que, a la velocidad en que se ejecuta, no es posible, literalmente, hacer «resonar todos los intervalos»; probablemente la recomendación se refiera a no disminuir la presión durante la trayectoria del dedo sobre la cuerda. Lo emplea tanto ascendiendo como descendiendo. La notación es ambigua, porque la nota pequeña está conectada con la principal por medio de una ligadura y no por medio de una línea como en el uso moderno. Este uso no se limita a Giuliani; ya veremos que es común a prácticamente todos los guitarristas de la época e implica que debemos estar atentos a la posibilidad del *glissando* —aunque lo que veamos escrito parezca ser un ligado— si el contexto hace que el ligado no sea lo más natural. Salgamos, por un momento, del *Studio...* para examinar el siguiente pasaje de la *Rossiniana* n.º 2, en la tercera corchea y la sexta:

10 «Col medesimo dito della mano sinistra che forma il tuono della piccola nota, dopo di averlo vibrato, si striscia fino alla nota di melodía, facendo risuonare tutti gl'intervalli a guisa dell'abbellimento, che nel canto si chiama portamento di voce.»

Ejemplo 19



La escritura en dos partes indica que, en la segunda corchea, el primer mi se ejecuta sobre la tercera y no repitiendo la nota anterior; entonces, el ligado que sigue entre los dos Mi no es ambiguo. Pero los ligados dobles de la tercera y sexta corchea del ejemplo no serían demasiado naturales, y parece mucho más lógico —y efectivo— hacerlos como un doble *glissando*, o sea, se toca solamente el primer bicorde y los otros se producen por *glissando*.

Sigue, en el *Studio...*, un breve discurso sobre el trino, en el que se nos dice que puede ejecutarse tanto sobre la misma cuerda (obviamente, con la mano izquierda sola) como sobre dos cuerdas. Todos los trinos comienzan con la nota principal. En el caso del trino sobre dos cuerdas, Giuliani utiliza la alternancia *i-m* o *p-i*. De las dos maneras de ejecutar el trino, prefiere el trino sobre dos cuerdas «por tener más duración de sonido». Es claro que esto se aplica, en principio, a trinos relativamente largos, porque en seguida habla del mordente, que define como un «breve trino» (es decir, con un sentido diferente de la nomenclatura usual), y en el ejemplo en el que muestra la manera de ejecutarlo aparece únicamente la alternativa de hacerlo con la mano izquierda sola en una sola cuerda. Entonces, el criterio es: para trinos largos, o relativamente largos, se prefieren dos cuerdas, con intervención de la mano derecha; para trinos cortos y con intención ornamental, se prefiere realizarlos en una cuerda y con la mano izquierda.

El *Studio...* termina con una colección de piezas, en las cuales es claro que Giuliani está más interesado en componer música ejecutable por principiantes (pero que no renuncie a ser música en aras de su facilidad de ejecución) que en usar esquemas técnicos preestablecidos. Son obritas encantadoras y están finamente juzgadas desde el punto de vista del desarrollo técnico del principiante, si bien no nos añaden mucho al cuadro que nos estamos formando del paradigma guitarrístico de Giuliani. Para eso, tendremos que referirnos a otras obras.

Intentemos, entonces, resumir los resultados a que hemos llegado hasta ahora a partir del examen del *Studio...*:

- Giuliani da gran atención al correcto *portamento* de ambas manos. Esto se traduce en una preferencia por las presentaciones de la

- mano izquierda que abarcan cuatro espacios y la casi ausencia de traslados parciales. En la mano derecha, implica que la mano se forme haciendo arpegios y no escalas. Los dedos *i*, *m* y *a* se presentan automáticamente dispuestos a un arpeggio, o sea, asignados — en principio — a tercera, segunda y primera respectivamente;
- no hay ningún problema con la repetición de un dedo de la mano derecha sobre una misma cuerda en tempos moderados o más lentos. En tempos más rápidos, se usa la alternancia. Se evita completamente la alternancia *m-a*;
 - Giuliani presta gran atención a hacer coincidir un esquema de digitación de mano derecha con un gesto musical, aunque implique, a veces, situaciones que, a ojos modernos, parecen exóticas, como los cruces de cuerdas;
 - la preocupación por una correcta articulación es obvia, y podemos esperar que aparezca también en sus obras. Diferencia claramente el *legato* del *détaché* y del *staccato*, y, de hecho, es el primer tema que trata en los ejercicios de la tercera sección. No por nada comenzó sus estudios musicales en el chelo;
 - en todo el *Studio...* no hay ninguna mención de la cejilla; no se trata de un procedimiento habitual, lo evita siempre que es posible;
 - se usa ocasionalmente el *p* de la mano izquierda para formar el sonido, especialmente en las primeras posiciones (Fa y Fa sostenido en la sexta cuerda), pero ocasionalmente también en séptima (Si también en sexta cuerda);
 - si bien ambas manos conservan su *portamento*, ello no quiere decir que sean sedentarias. Se trabajan los cambios de posición, expresamente y cuanto antes sea posible hacerlos. La mano izquierda, en particular, es extremadamente nómada;
 - hay preferencia por el uso de cuerdas al aire, especialmente para cambios de posición. Prácticamente no existen saltos, o sea, traslados de posición dentro de una misma cuerda, sin la intervención de una cuerda al aire entre ambas posiciones.

Veamos ahora si es posible profundizar este cuadro por medio del análisis de pasajes de las obras. Un primer tema a considerar es el particularísimo uso que Giuliani hace de los ligados, que ha dejado perplejo a más de un guitarrista moderno enfrentado a sus obras. Incluso, ha llevado a «correcciones», en varias ediciones modernas, que no solamente distorsionan la técnica de Giuliani y su paradigma guitarrístico, sino que también hacen que las obras parezcan más difíciles de lo que realmente son. Sor también encontraba desconcertante este uso de los ligados, y para él era imposible de tocar «sin abandonar los principios»,

como demuestran las observaciones sobre *La sentinelle* que cita en su método, sin nombrar ni la obra ni a Giuliani. De esto hablaremos más adelante, en el capítulo dedicado a Sor. Quedándonos en Giuliani: por ejemplo, Thomas Heck¹¹ habla de «acentuaciones a contratiempo», suponiendo (como los guitarristas modernos lo hacen implícitamente) que cada ligadura implica un acento en la primera nota (lo que, pensándolo bien, produciría un efecto bastante antimusical).

No es posible hablar en abstracto sobre este tema. La metodología será, entonces, la de observar pasajes concretos, hipotetizar su resolución e intentar obtener conclusiones sobre los procedimientos favoritos de Giuliani. Los ejemplos concretos nos servirán de piedra de Rosetta para comprender los procedimientos, y cuanto más desconcertantes para el criterio moderno sean, tanto mejor, porque tendremos la posibilidad de encontrar las situaciones en las que las prácticas de Giuliani difieren de las modernas.

Entremos directamente en el tema con un ejemplo de las variaciones sobre *Ruhm und Liebe*, op. 105. Al final de la introducción —por cierto, una de las más interesantes de las que aparecen en sus series de variaciones— encontramos el siguiente pasaje:

Ejemplo 20



Omito los puntos sobre las notas luego de un ligado, que aparecen en la edición original, ya que no tienen función de articulación, sino que, de acuerdo a la práctica habitual de la época, indican, simplemente, que las notas fuera del ligado se tocan con la mano derecha. Este procedimiento se presta, sin duda, a confusión, porque el punto se utilizaba también para indicar el dedo *i*, lo cual, por supuesto, de ninguna manera indica que siempre después de un ligado se tocara con *i*.

Ahora bien, la disposición de los ligados en el ejemplo, a primera vista, parece no tener ninguna lógica. Los ligados no marcan los comienzos de las figuras, excepto en los dos primeros grupos cromáticos. Si los consideramos figuras de articulación o indicios de que la primera nota de cada ligado debe ir acentuada, son musicalmente absurdos. Si intentamos hacerlos con alternancia *i-m* o *m-i*, nos encontramos con una abundancia de cruces (por ejemplo, *i* en primera seguido de *m* en segunda)

11 HECK, 1995, p. 149: «In the second strain [...] Giuliani syncopates the stress for clearly musical ends».

que no se resuelven con un uso ocasional del *a*. Un guitarrista moderno experimenta una irresistible tentación de poner los ligados en otros lugares o de eliminarlos, y este es un síntoma seguro de que el pasaje es interesante para nuestros fines. Si la razón de la ubicación de los ligados en esos lugares no es musical, debe ser, entonces, técnica. Pero en un pasaje relativamente lento, como este, ¿qué sentido tiene poner ligados de esa manera? ¿Qué es lo que facilitan? Con los lentes de la modernidad puestos, no parecerían tener ninguna razón de ser.

Intentemos, mientras tanto, una digitación razonable de la mano izquierda, a ver si nos conduce a alguna parte. En la digitación del ejemplo siguiente, sigo los criterios del *Studio...*, de utilizar el *portamento* de cuatro dedos en cuatro espacios, de no cambiar de posición sin necesidad y de usar cuerdas al aire cuando sea posible y especialmente en los cambios de posición:

Ejemplo 21



Vemos que parece haber un cierto patrón de comportamiento: se usan los dedos en secuencia ascendente y, cuando es posible, se usan cuerdas al aire. No hay correspondencia entre los ligados y las cuerdas al aire. Pero lo que sí notamos es que todos los grupos de cuatro notas ascendentes se tocan con tres ataques y un ligado, excepto en el último compás, en el que justamente ese patrón musical de cuatro notas ascendentes cambia, y ahí está la clave. Si hacemos corresponder la secuencia *i-m-a* a los grupos de cuatro notas, el problema queda resuelto:

Ejemplo 22



Y es una solución sumamente elegante, ingeniosa y guitarrística. Por supuesto, no se trata, de ningún modo, de colocar un acento en la primera nota de cada ligado, y se debe tocar con liviandad: la articulación viene dada por la acción instrumental, del modo más natural posible. Y el paralelismo, la homología o como se quiera llamar entre la acción física de los dedos de ambas manos y el movimiento de la música es prácticamente perfecto: todos ellos presentan movimientos ascendentes que construyen un movimiento descendente; la secuencia de digita-

ción se rompe exactamente cuando también se rompe la secuenciación de la música. Es música pensada desde el instrumento, cierto, pero, claramente, música ante todo. Frente a un ejemplo así, uno no puede dejar de preguntarse cuánta influencia tuvo Giuliani de la técnica pianística. La liviandad y precisión que el pasaje requiere hacen pensar en lo que pudo haber sido el pianismo de Mozart o Hummel.

Tratemos de deducir los procedimientos de este pasaje y luego intentaremos ver si se aplican a otros ejemplos:

- los ligados sirven para completar escalas de cuatro notas, dentro de una digitación de mano derecha que forma un patrón consistente y repetido;
- los ligados pueden ocurrir en ataques de cualquier dedo de ese patrón, y, evidentemente, se busca la igualdad de ataque de todos los dedos de la mano derecha;
- de acuerdo a la premisa anterior, Giuliani parece tener preferencia por una distribución más o menos igualitaria del trabajo de los dedos. El *a* es usado como cualquier otro dedo (esto permite formarse una idea de su posición de mano derecha, evidentemente bastante moderna y ajena a cualquier anclaje), pero, muy importante, se evita la alternancia de *m* con *a*, incluso en tiempo relativamente lento;
- se confirma la preferencia ya examinada en el *Studio...* por hacer que un dedo, si es posible, se asigne a una cuerda; véase, por ejemplo, que la mayoría de las secuencias *a-i* presentan una cuerda libre entre ambos dedos. La mano tiende a colocarse naturalmente en posición de arpeggio; tenemos, entonces, una digitación de mano derecha correspondiente a arpeggios, pero aplicada a un patrón de escalas;
- hay un movimiento natural de desplazamiento de la mano derecha desde la primera cuerda hasta la quinta y no se reservan necesariamente las cuerdas graves al *p*.

Nos puede quedar la duda de si estos criterios se aplican también a escala más general o si se trata de un caso excepcional. La duda se puede resolver analizando los procedimientos empleados en el *Esercizio per la chitarra*, op. 48, designados como «conteniendo 24 piezas de la más alta dificultad». Dicho sea de paso, que un editor considerara un buen negocio publicar esta obra sugiere que en Viena había un mercado potencial de consumidores, o sea, bastantes aficionados de relativamente alto nivel técnico o, al menos, suficientemente ambiciosos.

Los primeros ejercicios se ocupan de la exploración de posiciones medias y altas, pero varios de la serie se ocupan específicamente

de las escalas. Visto el objetivo técnico declarado en el título, parecerían ser un ejemplo inmejorable de los criterios guitarrísticos de Giuliani. Tenemos la desventaja de que aquí el editor (Haslinger, quien más tarde sería también el editor de Mertz) o bien Giuliani mismo no consideraron necesario indicar las digitaciones de ninguna de las dos manos, las cuales, como ya hemos visto, son una clave importantísima. Hay solo algunas indicaciones esporádicas de dedos de la mano izquierda. Pero sí se señalan las posiciones, a partir de las cuales debemos hipotetizar las digitaciones. Pero quizás sea posible establecerlas basándonos en los criterios del *Studio...*

El primero de los estudios de escalas es el n.º 4. Como será analizado en detalle y en su totalidad, lo reproduzco entero:

Ejemplo 23

Moderato

IV

4

7

10

V IV I VIII 0

13

I V I

He dejado los puntos del original en su lugar, que, como ya se ha señalado, no indican *staccato* como en el uso moderno, sino simplemente notas tocadas por la mano derecha (el uso de puntos con diversas fi-

nalidades ocurría a menudo en esa época, no solamente en obras para guitarra, y no se debe suponer siempre que se refieren al *staccato*, como lo demuestra, incontestablemente, Clive Brown¹² en su exhaustivo análisis). Los notorios «ligados a contratiempo» son omnipresentes.

Un primer enigma es la indicación de tempo. ¿Un estudio de virtuosismo, de escalas, en tiempo moderado? Podemos hipotetizar dos razones. Primera: tal vez Giuliani, como Sor en los estudios marcados andante-*allegro*, sugiere que se trabaje *al comienzo* en un tiempo moderado, lo que no sería una mala idea. La combinación de ligados y toques requiere, para ser efectiva, de un control preciso de la dinámica de los ataques de los dedos de mano derecha, que deben igualarse con las notas producidas con la mano izquierda. Este control se construye mejor en un tiempo moderado. Por otro lado, un hipotético estudiante que viniese de terminar el *Studio...* no se habría encontrado aún con ninguna escala, ni con ligados hechos en un tiempo moderado, y le convendría comenzar lentamente.

La segunda razón: es posible que Giuliani tuviera la intención de presentar las 24 piezas en escala ascendente de dificultad técnica, y el n.º 4 es el primer estudio de la serie que se ocupa de las escalas. El siguiente estudio con escalas (n.º 7) está marcado *maestoso*; el 9, que utiliza escalas más cortas, *presto*; el 11, *allegro maestoso*; el 18, con pasajes de escalas relativamente largas, *con brio*. Tenemos, entonces, con excepción del n.º 9, una escala de tiempos que se hace cada vez más rápida. Para un estudiante que aún no ha formado totalmente su técnica, las escalas cortas a velocidad son más posibles que las largas.

Volvamos al estudio n.º 4. Sería profundamente antimusical, en la gran mayoría de los casos, colocar un acento automático en la primera nota de los ligados. La única excepción sería cuando coincide con un tiempo fuerte (como sucede en el compás 13, primer y tercer tiempo).

Para establecer una posible digitación detallada de este estudio, parece razonable comenzar desde la suposición de que Giuliani pretende un efecto de *legato* constante y consecuente de las semicorcheas, una pieza basada en la continuidad. Ahora bien, notas consecutivas tocadas en la misma cuerda suenan, casi inevitablemente, *détaché*.

Aceptando estas premisas, parece inevitable que, cuando aparecen dos notas consecutivas con puntos (o sea, tocadas por la mano derecha), ellas sean tocadas en cuerdas diferentes. También —y esto es, quizás, más obvio— las dos notas consecutivas con punto deberían estar den-

12 BROWN, Clive: *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 138.

tro del ámbito de la presentación o ser producidas en cuerdas al aire. Si hay desviaciones de estos principios, deberían aparecer solamente cuando sean necesarias por razones de articulación. Precisamente, un caso de esta necesidad aparece en el compás 2, entre las dos primeras notas (Fa-Re). El Fa concluye un gesto de escala y el Re comienza otro, lo que hace que una articulación entre ambas notas sea apropiada.

El objetivo técnico del estudio parece ser trabajar la interacción de ambas manos en la combinación de notas tocadas y ligadas en las escalas, que a esta altura ya estamos sospechando sea una característica del paradigma guitarrístico de Giuliani. Pero hay más. Antes de considerar la problemática de la digitación de mano derecha, quisiera llamar la atención sobre algunas situaciones bastante exóticas en la mano izquierda, donde un guitarrista moderno probablemente vería un error de imprenta. Consideremos el compás 10:

Ejemplo 24



Un guitarrista actual se preguntaría probablemente: ¿por qué Giuliani no hace el ligado de tres notas en la segunda cuerda que usó constantemente antes, Si-Do-Re, y usa el Mi de la primera cuerda al aire para cambiar a quinta posición? ¿O el Si de la segunda cuerda al aire? ¿Por qué no otra de varias posibilidades, como atacar el Sol, la segunda semicorchea, ya en quinta posición en la cuarta cuerda? (No importa que esta idea contradiga el texto; como se ve, ya estamos deslizándonos, imperceptiblemente, hacia la hipótesis de un error de imprenta.) ¿Será que los ligados están mal indicados? (Esto ya supone una multiplicidad de errores de imprenta en un solo compás, cosa relativamente improbable.) ¿O será que la indicación de cambio de posición está desplazada y debería estar ubicada sobre el Fa? Si este fuera el caso, sería el único error de imprenta en toda la edición, y uno realmente clamoroso, que no parece muy probable. Pero para hacer el cambio una nota antes, el Mi del segundo grupo de semicorcheas debería tocarse al aire y no ser parte del ligado. Desembocamos, de nuevo, en la hipótesis de errores múltiples, una situación frustrante desde el punto de vista moderno y que ya encontramos antes como síntoma de una discrepancia de paradigmas técnicos.

Pero si recordamos que las notas tocadas que no son las primeras de un grupo ligado se producen, en principio, en cuerdas diferentes y la po-

sibilidad de usar una presentación ampliada, como la que sucede ya en el compás 4 de este estudio, entonces podemos concebir una digitación de mano izquierda como la que sigue, perfectamente de acuerdo con la repugnancia ya demostrada por Giuliani en el *Studio...* a realizar saltos en la misma cuerda sin que intervenga una cuerda al aire entre las dos notas de la misma cuerda:

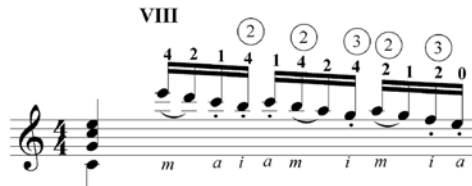
Ejemplo 25



La presentación ampliada, que abarca cinco espacios en vez de cuatro, se hace con bastante tiempo de preparación, y el salto a quinta posición provoca, muy probablemente, una acentuación, preparando lo que va a ocurrir en el compás siguiente, desde el punto de vista musical. La pieza viene de una figuración continua, con gestos largos, y en el compás 11 pasará a tener una forma de figuras cortas que abarcan un solo tiempo. Es lógico, entonces, desde la perspectiva compositiva, hacer una articulación en dos tiempos en el compás 10, para que el cambio sea menos brusco.

El compás 12 presenta otra situación aparentemente ilógica. Un guitarrista moderno comprende que se haga un ligado (segundo tiempo del compás) entre Mi y Re. Pero ¿qué sentido tiene no cambiar de posición para hacerlo también en el tercer tiempo, entre el do y el si? ¿No se tratará de otra posición? Y, de nuevo, viene la tentación de suponer que se trata de un error de imprenta. Pero es posible resolverla sin alterar el texto. La clave, como en el ejemplo anterior, es buscar el uso de varias cuerdas y utilizar una presentación ampliada y los criterios de digitación de mano derecha que ya hemos visto.

Ejemplo 26



Esta solución aplica los criterios de evitar alternancias de *m* y *a* y de preferir la asignación de un dedo por cuerda. El Fa, penúltima semicorchea, podría ser también con el dedo 3. Pero me parece más afín a la idea del *portamento* de las manos mantener la presentación tal cual

hasta que se cambie de posición. Un caso espectacular aparece en el compás 14. ¿Cómo realizar ese ligado de cinco notas? De nuevo, dejamos de lado la posibilidad de un error de imprenta.

La solución más sencilla es incluir un *glissando* (entre el la y el si, con el dedo 1); recordemos que la ligadura también puede implicar un *glissando*. Es posible, asimismo, con una mano nómada. Esta segunda opción consiste en una secuencia de movimientos en la que, después de producida la nota formada por el 1, se hace una extensión momentánea del 2 y simultáneamente se hace el ligado. Una vez hecha esta secuencia, la mano se encuentra ya en segunda posición y se hace el ligado con el 3; luego, se hace una extensión momentánea del 4 y se realiza el ligado, pasando a la tercera posición. La secuencia de movimientos suena mucho más complicada en la descripción de lo que realmente es y no es diferente de procedimientos que se hacen todo el tiempo en el chelo, el primer instrumento que estudió Giuliani. Por último, estaría una tercera opción: mantener una presentación extensa que abarque seis espacios, como en los numerosos casos que se encuentran en Paganini, del tipo 1- -2-3- -4, en la cual se reserva el espacio vacío entre los dedos más separables, de modo que entre 1-2 y 3-4 hay un tono, y entre 2-3, un semitono. Creo que la enumeración de las tres posibilidades sigue el orden de probabilidad.

También es interesante intentar hallar una digitación para la mano derecha que corresponda a los criterios del *Studio*... Aquí las ideas de permitir deslizamientos de *p* e *i* sin afectar la asignación fija de dedos a cuerdas ayudan, y podríamos realizarlas como sigue. Omito indicar la digitación de mano izquierda, que no presenta problemas, con excepción de la ya examinada en el ejemplo 26, correspondiente al compás 12. La digitación propuesta sería esta:

Ejemplo 27

Moderato

IV

p *i* *m* *a* *m* *i* *i* *p* *i* *m* *a* *m* *i* *p* *i* *m* *a* *m* *i*

i *p* *i* *m* *a* *a* *m* *i* *i* *m* *m* *m* *a* *m* *i* *p* *i* *p* *i* *m* *a* *m* *i*

p *i* *i* *p* *i* *p* *i* *p* *p* *p* *i* *m* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m*

a *i* *m* *i* *m* *i* *m* *a* *V* *i* *m* *a* *IV* *m* *I* *a* *VIII* *0*

I *m* *a* *a* *m* *m* *m* *m* *i* *i* *p* *i* *m* *a* *i* *V* *m* *I*

El estudio n.º 7 de la colección que estamos considerando presenta algunos detalles interesantes en su comienzo:

Ejemplo 28

I

Es claro que se usa la primera posición en todo este pasaje. Es imposible usar el *p* de la mano izquierda para el Fa grave (cosa que Giuliani hace en otras ocasiones) por la velocidad del pasaje, que requiere la presentación longitudinal. La pregunta es: ¿cómo digitar la mano derecha? No parece lógico emplear el *p* en repetición, a esta velocidad, y el punto sobre la primera nota podría muy bien, por una vez, indicar el uso del *i*. Tenemos, entonces, la siguiente posible digitación de mano derecha:

cha, con el habitual criterio de distribución que ya hemos encontrado repetidas veces. Lo interesante es que este procedimiento requiere una alta movilidad de la mano, sin perder su *portamento*:

Ejemplo 29



El deslizamiento del *p* permite que la mano derecha conserve su presentación, y se prepare a los arpeggios en velocidad que siguen en el compás 3. No se trata, como hubiera sido el caso en Sor, de una apertura del *p* mientras los otros dedos permanecen en su lugar, sino de un desplazamiento de toda la mano.

El estudio n.º 9 (marcado como *presto*) explora no solamente la inserción de ligaduras en escalas o fragmentos de escala, sino el desplazamiento de posiciones utilizando cuerdas al aire o la permanencia en una posición, de acuerdo al contexto. Las digitaciones de mano derecha están insertadas según los criterios ya examinados:

Ejemplo 30



Vemos que, en el primer caso, Giuliani presenta un fragmento de la escala descendente en una sola posición; en el segundo, amplía la escala insertando, antes de ella, un fragmento ornamental que requiere movilizar la mano derecha y, después de ella, una repetición del *p*, sin mencionar el cambio de posición, realizado durante la escala aprovechando el Mi de la primera cuerda al aire, que forma parte de la escala. En el tercer caso, podemos notar el uso de los ligados enteramente dentro de la cuarta posición, siempre respetando el correcto *portamento* de la mano derecha.

En todas estas situaciones, en las cuales los ligados se usan dentro de las escalas, es esencial que la mano derecha aprenda a atacar la primera nota de cada grupo ligado sin acentuarla y sin cambiar para nada el tipo de ataque habitual. Como ya vimos —pero es necesario insistir en ello—, de otro modo, tendríamos acentuaciones a contratiempo sin ninguna justificación musical y, desde un punto de vista técnico, se crearían más dificultades de las que se resuelven, porque la acción de la mano derecha se volvería pesada y forzada.

Los estudios restantes de esta serie presentan, esencialmente, las mismas situaciones en términos de técnica, es decir, se practican las mismas situaciones, pero en diferentes tonalidades. No aprenderíamos nada nuevo analizándolos en detalle, aunque, para quien esté interesado en dominar el paradigma guitarrístico de Giuliani y adoptarlo para una ejecución históricamente informada de sus obras, es muy recomendable el estudio de todo el op. 48. Parece más interesante explorar el modo en que los criterios de digitación deducidos hasta ahora pueden permitirnos solucionar situaciones problemáticas en las obras de Giuliani que no tienen fines didácticos o técnicos, sino puramente musicales.

El uso de cuerdas al aire para facilitar un cambio de posición no se limita a las escalas. Comencemos por un ejemplo tomado de la *Rossiniana* n.º 4, op. 122, que tiene características muy especiales. Como quedará claro en lo que sigue, este pasaje ha proporcionado innumerables dolores de cabeza a editores y a ejecutantes:

Ejemplo 31

The image displays three staves of musical notation for Example 31. The first staff contains four measures of music, each starting with a chord and followed by a bass line of eighth notes. The second and third staves each contain four measures of music, each starting with a chord and followed by a bass line of quarter notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Es claro que los primeros cuatro compases aparecen variados en los cuatro que les siguen, y es a todas luces previsible que se debería usar el mismo esquema de digitación en ambos. Aquí parecería que

la idea de Giuliani fuera no solamente presentar un pasaje y su variación, sino también facilitar las cosas al ejecutante haciéndole practicar una secuencia en acordes antes de presentarla en arpeggios, procedimiento que se encuentra, a menudo, en las *Rossiniane*. La mejor edición moderna de las *Rossiniane*, la de Chiesa, elige como solución realizar toda la voz superior en segunda y tercera cuerda, con el siguiente resultado:

Ejemplo 32

Esta solución mantiene sonando el bajo durante el pasaje variado, pero a un serio costo: la posición no es estable, no se mantiene el esquema de los primeros cuatro compases y no es para nada sencillo conseguir que el la de la quinta cuerda suene con claridad. No es una solución impracticable, pero la sonoridad no es natural y, sobre todo, no es el tipo de digitación que esperamos de un guitarrista; parece más bien un pasaje de un compositor no familiarizado con la técnica guitarrística, y no sería raro encontrar algo así en una obra, por ejemplo, de Mario Castelnuovo-Tedesco. Sobre todo, el cambio de articulación que se produce no suena natural, y la posición alta parece no encajar en los criterios de Giuliani, que siempre da preferencia a las posiciones bajas, no por desconocimiento del diapasón, sino por razones de sonoridad del instrumento original (criterio, por otra parte, compartido por casi todos los virtuosos-compositores de su época).

El fundamento del criterio de Chiesa parece ser el de poder tener todas las notas del arpeggio sonando simultáneamente, lo que implica digitar en bloque, y esto es un criterio más bien moderno que histórico. Se puede realizar, pero con esfuerzo. ¿Existe alguna otra solución que sea más natural? Debemos primero, probablemente, descartar la posibilidad de

mantenernos al final del pasaje en la octava posición, pero usar la primera cuerda al aire, porque eso implicaría un cambio del patrón de los arpeggios que dificultaría mucho su ejecución a la velocidad requerida.

Si consideramos los cuatro primeros compases por sí solos, la primera digitación que viene a la mente es la de realizar la voz superior en las dos primeras cuerdas. Esto supone, es cierto, un salto de la presentación para llegar allí, pero nada que supere los parámetros habituales del *Studio*... Por otra parte, se trata de un cambio total de atmósfera en la pieza: inmediatamente antes del pasaje que estamos considerando, se estaba tocando en posiciones altas, y cambiar de sonoridad ayuda a marcar este cambio de atmósfera. Necesariamente se debe cambiar de posiciones (cuarta-segunda) en los compases 3 y 4, pero esto no suena forzado sino brillante, por el cambio de articulación que se producirá naturalmente en el bajo al pasar de tocar en dos cuerdas a una sola. También este cambio de articulación ayuda a contraponer las dos mitades de la frase:

Ejemplo 33

La cuestión clave es: ¿cómo mantener el mismo esquema de mano izquierda durante la variación? Tomemos por aceptado que no es necesario mantener el do sostenido grave en los arpeggios, lo que parece razonable visto que tampoco se lo mantenía en los cuatro primeros compases (de hecho, me aventuro a suponer que, probablemente, Chiesa no tendría tampoco en mente mantener el do sostenido, ya que esto implica un esfuerzo de presentación de la mano izquierda nada despreciable). Hay, además, casos parecidos en otras obras de Giuliani, de bajos cuya duración no se puede mantener literalmente, porque esa nota forma parte de un arpeggio que continúa en la misma cuerda. Entonces, la solución va a suponer ligar ese Do sostenido al La de la quinta al aire. Pero esto no es una solución definitiva, porque la voz superior debe cambiar forzosamente la articulación, y el cambio de posiciones no es natural, ya que no tenemos cuerdas al aire para enmascararlo. Esta es, sin embargo, la solución adoptada por Gangi y Carfagna, en la edición Ricordi de esta obra. Es inevitable que el cambio de posición en cada tiempo se sienta forzado, y el *staccato* forzoso de la voz superior no corresponde a lo expuesto en los cuatro primeros compases.

Ejemplo 34



Pero ¿quién nos obliga a mantener el bloque de presentación según el acorde que se está arpegiando? Giuliani usa consistentemente las cuerdas al aire para cambiar de posición; la única cuerda al aire en todo el arpegio es la quinta, y nada nos impide usarla para cambiar de posición mientras ella suena. Es cierto que las posiciones de la mano izquierda ya no coincidirán con los arpeggios: la mano izquierda cambia de posición *durante* el arpegio. Este cambio es, tal vez, conceptualmente difícil de concebir para un guitarrista moderno, pero no era ningún problema para Giuliani. Ahora la línea superior se mantiene perfectamente perceptible, con la misma articulación de los primeros cuatro compases. Es posible encadenar, sin ningún esfuerzo, con la repetición que sigue, y el efecto general es chispeante (incluso, visualmente) e instrumentalmente muy cómodo una vez que uno sale del marco conceptual moderno. Es una solución, como tantas de Giuliani, brillante y pragmática a la vez, pero requiere sacrificar algunos axiomas modernos.

Ejemplo 35



Otro ejemplo interesante, esta vez de la combinación de ligados y escalas, aparece en «L'Allegria», la última de la serie *Giulianate*, op. 148.

Ejemplo 36



La digitación de mano izquierda no presenta problemas: todo el pasaje se hace en segunda posición, cambiando a primera en el Si de la segunda cuerda. A esta altura, no puede sorprender que, si intentamos resolver este pasaje con un criterio moderno, lleguemos, inevitablemente, a situaciones de cruce de dedos de la mano derecha entre las cuerdas,

si es que queremos respetar los ligados de Giuliani. Es claro que pensar los ligados como involucrando siempre un acento en la primera nota no produce un buen resultado musical; no necesitamos acentuaciones marcadas en este pasaje (que, por otra parte, expresa muy bien el sentimiento del título de la pieza).

Creo que la digitación siguiente puede ser una buena solución y, sobre todo, una que tiene en cuenta los criterios de Giuliani. Nótese que se utilizan siempre *i*, *m* y *a* en secuencias, y el *m* tiene el rol de dar los mínimos acentos deseables en el pasaje. Dado que el pasaje se repite, también es importante que se pueda repetir la digitación sin tropiezos, y así es que la secuencia final de dedos de la mano derecha conduce, naturalmente, al *p*:

Ejemplo 37



No es solamente la disposición de los ligados lo que causa incertidumbres al guitarrista moderno enfrentado a obras de Giuliani. Consideremos el siguiente ejemplo de la *Rossiniana* n.º 3, op. 121:

Ejemplo 38



No es tan sencillo, como puede parecer, encontrar el funcionamiento exacto de la mano derecha. Siguiendo el criterio del *Studio...*, el bajo se debe tocar con alternancias de *p* e *i*. El resto se debe manejar intentando establecer patrones que se puedan usar repetitivamente, si bien no de modo mecánico. Se deben tener en cuenta las secuencias de dedos de mano derecha y su relación con los acontecimientos musicales. Y, por supuesto, dado que el pasaje es a bastante velocidad,

hay que evitar los cruces de dedos entre cuerdas, incluso a costa de alguna repetición de dedos de la mano derecha (que siempre debería estar cubierta por un ligado intermedio). El cambio de posición en los compases 6-7 dista de ser trivial, y la solución más lógica es aprovechar la cuerda al aire (Si) para realizarlo. A nadie debe asustar la breve cejilla con el dedo 4. El ejemplo siguiente presenta la solución, que me parece un excelente ejemplo de virtuosismo que no excluye la comodidad de ejecución. Nótese el cambio de esquema de *m* y *a* en la segunda mitad del ejemplo, y los *m* repetidos con ligados intercalados:

Ejemplo 39

Para finalizar, consideremos un ejemplo tomado de la *Sonata eroica*, op. 150. La obra fue entregada al editor Ricordi pero no publicada en vida del compositor. Es prácticamente seguro que el manuscrito de Giuliani —que no se ha conservado— incluyera indicaciones de dinámica y ligaduras, como todas sus otras obras. Si no lo hubiera hecho, sería una excepción única en su obra: los (pocos) manuscritos que nos han llegado exhiben un extremo cuidado en estas indicaciones, y no es razonable que una obra ambiciosa como la *Sonata eroica* careciera de ellas. Sin embargo, Ricordi decidió publicarla sin ninguna indicación, posiblemente para ahorrar en los costos de la edición. Esto crea problemas que no son solamente interpretativos (obviamente, la ausencia de indicaciones de dinámica obliga al intérprete a cocomponer la obra en este aspecto), sino también técnicos, ya que las numerosas escalas presentes en esta obra requieren un tratamiento coherente con el paradigma guitarrístico de Giuliani. Muestro un fragmento del comienzo de la sonata, ya solucionado de acuerdo con los criterios que hemos encontrado a lo largo de este trabajo. Este ejemplo presenta una combinación, muy frecuente en Giuliani, de escala descendente y arpeggio ascendente, la cual se adapta perfectamente a sus preferencias de paradigma técnico (el caso contrario, probablemente, no funcionaría tan bien). He intentado reproducir la peculiar coordinación de aconte-

cimientos musicales y físicos, que prestan al virtuosismo de Giuliani su especial elegancia y fluidez.

Ejemplo 40

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 40'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a chord marked 'IX' and a dynamic marking 'a' (accendo). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with various fingering numbers (1-4) and slurs. Dynamics include 'm' (mezzo) and 'a' (accendo). The piece concludes with a final chord marked 'IX' and a dynamic marking 'p' (piano). The word 'i a m a i m a' is written below the notes, likely representing the initial letters of the composer's name, Mauro Giuliani.

Para concluir este capítulo, parece necesario observar que sin una adecuada consideración del paradigma guitarrístico de Giuliani no es posible una ejecución de sus obras que conserve las características que sus contemporáneos tanto admiraban: la elegancia y la fluidez (y no solamente la brillantez). Ignorar este paradigma, o pretender que no es relevante, significa agregar a sus obras una dificultad y una pesantez que no entraban, para nada, en los criterios del autor. Para alcanzar el objetivo de una interpretación históricamente informada y —lo que es aún más deseable— que pueda presentar sus obras a un nivel musical comparable al del texto original, es indispensable repensar nuestra concepción moderna de la técnica guitarrística, que, simplemente, no basta para hacerle justicia a esta música. El peligro de olvidar que estas obras fueron escritas por un virtuoso y desde el idioma nativo del instrumento, y de caer en una situación de transcripción virtual, en la que luchamos por realizar cosas antinaturales como si fueran naturales, está siempre presente, y es necesario estar muy atentos para evitarlo.

Bibliografía específica

RIBONI, Marco: *Mauro Giuliani*, Palermo: L'Epos, 2011.

HECK, Thomas: *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus: Editions Orphée, 1995.

BROWN, Clive: *Classical and Romantic Performance Practice, 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Webgrafía

Una primera versión de este capítulo fue publicada, en dos partes, en el boletín de la Escuela Universitaria de Música, en agosto y setiembre de 2013, en: <https://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/08/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez_-_blank> (parte I); <https://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez_-_blank> (parte II).

LA GUITARRA DE FERNANDO SOR



Quizás Sor sea, en la actualidad, el compositor más tocado de su generación y, al mismo tiempo, aquel que más problemas presenta para la investigación y realización modernas de algo parecido a su paradigma instrumental. Si bien redactó un formidable *Méthode pour la guitare*, en el cual hay pistas fundamentales, ellas no alcanzan para resolver una gran cantidad de situaciones que, a ojos de un guitarrista moderno, resultan incómodas o insolubles. Esta falta de comprensión del pensamiento instrumental de Sor ha ocasionado que una verdadera legión de intérpretes, con la mejor de las intenciones, se dedicara a modificar sus obras o a imaginar digitaciones más o menos extravagantes e incómodas para hacerlas posibles, y no solo en la época reciente. Ya Napoleón Coste, a apenas doce años de la muerte de Sor (en 1851), publicó un *Método Sor-Coste* alterando radicalmente o, más bien, suprimiendo prácticamente el contenido original y digitando los estudios de Sor que agregó al método «d'après les traditions de l'auteur», lo que, en varios casos, es, por lo menos, discutible. Y, dicho sea de paso, la colección de Coste fue muy probablemente el texto base de la célebre antología preparada por Segovia, *20 estudios*, canónica hasta hace bastantes pocos años. Es irónico: Sor fue quizás el guitarrista que más se esforzó en hacerse entender de entre todos los de su generación (con la posible excepción de Aguado) y resultó ser, al fin, el más incomprendido de todos ellos.

En lo que sigue, intentaré demostrar que, una vez comprendida su concepción instrumental, hay realmente muy poca música escrita para la guitarra que resulte tan natural y tan idiomática como la de Sor. Lo que ocurre es que su concepción del instrumento, su paradigma guitarrístico, es muy diferente del moderno y es todavía menos asimilable a él que el paradigma de sus compañeros de generación.

La historia misma del *Méthode*... también ha ayudado a este relativo desconocimiento del pensamiento instrumental de Sor. La versión original francesa no fue reimpresa y parece haber desaparecido de circu-

lación muy rápidamente, para ser sustituida por la de Coste (siempre presentada como *Método Sor-Coste* hasta el día de hoy). Sin duda, la versión de Coste es más útil como método de enseñanza para principiantes y alcanzó una gran popularidad, pero, dado que tiene pocos puntos de contacto con el original, no contribuyó demasiado a la difusión de las ideas de Sor. El original es más conocido en la traducción inglesa —incompleta y, a veces, no demasiado fiel— de la época.¹ Las reediciones modernas de la obra son relativamente recientes y, en general, traducidas; hace muy poco que es posible acceder a la edición original gracias a Internet.

El *Méthode...* tiene varias características que lo hacen único y un libro extraordinario. En primer lugar, hay una predominancia del texto sobre los ejemplos musicales y los ejercicios; es mucho más parecido a un tratado que a un método. Hay un análisis racional del paradigma instrumental, sin paralelos hasta más de ciento treinta años después, en las obras didácticas de Carlevaro, pero no se limita a cuestiones técnicas de la guitarra: continuamente alude a la «ciencia musical», la armonía, la geometría, la anatomía, la física, la composición, la psicología y hasta a lo que hoy llamaríamos psicoacústica. Hay un discurso personal del autor, dirigido tanto a quienes lean la obra en calidad de estudiantes o aficionados de la guitarra como a sus contemporáneos (o contra ellos, muchas veces), y aun a la posteridad. En su discurso presenta una curiosa y fascinante mezcla de rigurosas disquisiciones geométricas con comentarios anecdóticos extraídos de su historia personal; parrafadas ocasionalmente nebulosas sobre la «ciencia musical»; profundos y brillantes comentarios sobre la transcripción tanto real como virtual (*virtual* en el entendido de obtención de efectos orquestales o polifónicos en la guitarra); ataques a la mediocridad y la rutina aparentemente predominantes en el mundo guitarrístico de su época y lugar; elogios y dardos envenenados para sus contemporáneos compositores y guitarristas (la mayoría de los elogios para los primeros y la mayoría de los dardos para los segundos). De paso, también hay una admisión de que el paradigma instrumental de Giuliani es incompatible con el suyo, y esto sin siquiera mencionar el nombre de Giuliani.

El conjunto resulta, ciertamente, un documento único, inapreciable para entender la personalidad de Sor y su posición dentro de su contexto social e histórico, y un hito imprescindible en la historia de la literatura pedagógica de la guitarra. Pero el *Méthode...* no es, de ninguna manera, un tratado metódico, a pesar de las apariencias. La explicación de por qué

1 «Method for the Guitar, by Ferdinand Sor, originally translated from the Spanish by A. Merrick, condensed, re-written and edited by Frank Mott Harrison. London, Robert Cocks & Co [sin fecha].»

no lo es se encuentra, en parte, en las definiciones que el mismo Sor da en la conclusión (característicamente, en una larga nota al pie y al final del libro). La traducción, como en todas las citas que incluyo, es propia:

MÉTODO: tratado de los principios razonados sobre los cuales se basan las reglas que deben guiar las operaciones.

EJERCICIOS: piezas de música, cada una de las cuales tiene por fin hacernos familiar la aplicación de las reglas. Los ejercicios son la práctica de las teorías establecidas por el método (que yo considero la parte especulativa) [...].

LECCIONES: piezas de música, cada una de las cuales no debe tener por fin el ejercicio de una sola regla, sino también las empleadas en las lecciones precedentes y aun el de iniciar al alumno en algunas excepciones.

ESTUDIOS: ejercicios de las excepciones y de las reglas cuya aplicación presenta más dificultad.²

Sor prioriza en el *Méthode...* lo especulativo, de acuerdo con su definición, y no tiene problemas en saltar de un tema a otro cuando su argumento lo requiere. Hay, entonces, temas técnicos o conceptuales cuyo tratamiento se encuentra desperdigado entre varias secciones, y hay otros aspectos de su paradigma instrumental que no están explicitados en él, algunos de ellos muy importantes, como podremos ver más adelante en los ejemplos tomados de sus propias obras. Incluso, el vocabulario puede ser un problema; por ejemplo, cuando Sor habla de la digitación, hay que concluir, como veremos, que el significado del término no era exactamente el mismo para él que para nosotros, sino un poco más amplio. Sus indicaciones parecen referirse más bien a cómo encontrar las notas en el diapasón según un sistema racional basado en los intervalos de tercera y sexta, y al uso de patrones de digitación basados en este sistema, con el resultado de que, apenas aparece una textura polifónica, como Sor mismo hace notar en numerosas ocasiones, es necesario recurrir a «excepciones». Ciertamente, consideraba la digitación «un arte que tiene como meta la de hacerme encontrar las notas que necesito, al alcance de los dedos que deben producirlas, sin que estén obligados a hacer continuamente desplazamientos

2 «MÉTHODE: traité des principes raisonnés sur lesques sont fondées les règles qui doivent guider les opérations. EXERCICES: morceaux de musique dont chacun a pour but de nous rendre familière l'application des règles. Les exercices sont la pratique des théories établies para la méthode (que je considère la partie speculative...). LEÇONS: morceaux de musique dont chacun en doit pas avoir pour but l'exercice d'une seule règle, mais aussi celles employées dans les leçons précédentes, et même d'initier l'écolier dans quelques exceptions. ÉTUDES: exercices des exceptions et des règles dont l'application présente plus de difficultés» (op. cit., nota al pie, pp. 82-83).

para encontrarlas»,³ pero esto es demasiado general, sobre todo en la guitarra, con su enorme posibilidad de usar diversas digitaciones en diversas posiciones para un mismo pasaje; sobre todo, no alude casi nunca a la estrecha relación entre la digitación y el resultado en términos de articulación. Veremos, en los ejemplos, que este último aspecto es, sin embargo, de gran importancia para comprender el paradigma instrumental de Sor.

Sin embargo, Sor no tomaba decisiones de digitación a la ligera ni automáticamente; más bien, meditaba profundamente sus decisiones instrumentales. Las explicaciones sobre sus transcripciones de *Là ci darem la mano*, de Mozart, o de un fragmento de *La creación*, de Haydn, ambas incluidas en el *Méthode...*, hacen ver que detrás de cada decisión —no solo de transcripción, sino también de digitación— hay todo un proceso de razonamiento. Parece válido suponer que aplicaba también a sus propias obras la misma atención racional; tendremos abundante ocasión de examinar este tema con más detalle.

No es raro que un paradigma instrumental no sea totalmente consciente para quien lo utiliza, incluso para alguien tan lúcido y voluntariamente racional como Sor, y no pretendo, en absoluto, disminuir la importancia del *Méthode...*, una obra fundamental en el campo de la didáctica de la guitarra. Pero sí sostengo que, si bien las indicaciones allí contenidas son un excelente primer paso al abordaje de la obra guitarrística de Sor, ni siquiera ellas bastan para comprender totalmente su paradigma instrumental. Y la situación es todavía peor: de hecho, muy pocos guitarristas o estudiosos modernos han intentado siquiera aplicar las indicaciones explícitas del *Méthode...* a la interpretación de las obras de Sor (si es que las conocían, porque hay que recordar que el libro no era de tan fácil acceso hasta tiempos relativamente recientes).⁴ Muchos, como lo demuestran las ediciones de obras de Sor realizadas por Andrés Segovia, Narciso Yepes y Abel Carlevaro —para nombrar solamente a los más grandes de ellos—, llegaron hasta el punto de modificar, ocasionalmente, el texto musical para resolver situaciones que no estaban comprendidas dentro de un paradigma instrumental moderno.

3 «[...] Un art qui a pour but de me faire trouver les notes dont j'ai besoin, à la portée des doigts qui doivent les produire, sans qu'ils soient obligés de faire continuellement des écarts pour les chercher» (op. cit., p. 86).

4 Una de las excepciones es el excelente trabajo de Guilherme Sperb en su tesis de maestría; otra es la también excelente tesis de doctorado de Adrian Walter (véase la bibliografía).

Por último, una diferencia conceptual entre Sor y los guitarristas modernos, casi invisible pero muy importante, tiene que ver con el significado de *tocar la guitarra*. Para nosotros, significa poseer una competencia instrumental suficiente para realizar una obra (escrita por otra persona) con limpieza y musicalidad. Para Sor, el concepto incluye, además, la capacidad de poder hacer correctamente marchas armónicas, improvisar acompañamientos e, incluso, poder reproducir los diferentes niveles de una obra para orquesta, cuarteto de cuerdas o piano, sin que se pierda la esencia de la idea original. Esto responde a la práctica de su tiempo y no solamente a alguna manía personal de Sor. Las academias, los conciertos de la época, eran eventos maratónicos en los que, muchas veces, un guitarrista participaba no solamente como solista (cuando lo hacía, era casi siempre como intérprete de sus propias obras), sino también integrando grupos de cámara y acompañando a cantantes en arias de ópera conocidas; por lo menos en este último caso, el dominio del arte de la transcripción era indispensable. Ni que hablar de los conciertos dados en salones privados, que eran academias en miniatura. Y no olvidemos que Sor, al igual que Giuliani y Legnani, no solo tocaban: también cantaban y se acompañaban, al menos en una etapa inicial de su carrera.

Comencemos, entonces, por un resumen de lo que Sor describe expresamente sobre el modo de funcionar de su paradigma técnico.⁵ Una advertencia previa: la detallada descripción de la posición en la cual sentarse y tener la guitarra (que incluye varios elementos sorprendentes, cuando no excéntricos, tales como el uso de una mesa para ayudar a sostener el instrumento y apoyarlo en el muslo derecho) no será considerada en este trabajo, ya que no es relevante para nuestros fines. No necesariamente seguiré el orden de exposición de Sor, pero creo que vale la pena comenzar por resaltar algunos conceptos de la introducción. Podemos encontrar allí, sobre todo, observaciones sobre su concepción de la guitarra como un instrumento de naturaleza polifónica.

Amo la música, la siento. Habiéndome familiarizado el estudio de la armonía y el contrapunto con la marcha y la naturaleza de los acordes y sus inversiones, con la manera de pasar la melodía al bajo o a alguna de las voces intermedias, de aumentar el número de las figuras de una o dos voces, mientras que las otras conservan su marcha más lenta, he exigido del instrumento cosas de este estilo y he hallado que se presta mejor a ellas que a la

5 Los pasajes citados están tomados de la edición original del *Méthode pour la guitare*, de Sor. Edición del autor («À Paris, l'auteur, rue de Marivaux, n.º 5»), 1830. Todas las traducciones son del autor.

mescolanza continua de las semicorcheas o fusas en escalas diatónicas o cromáticas.⁶

Yo sabía que un buen acompañamiento supone primero un buen bajo, acordes que le sean apropiados y movimientos que se acerquen lo más posible a los de una partitura de orquesta o de los del piano [...].⁷

Me encontré en condiciones de establecer un sistema completo de armonía sobre este instrumento [...], ya que cada posición de mis cuatro dedos me representaba un acorde, me encontré en el caso de ver un bajo cifrado y, sin tomar la guitarra, de indicar la marcha armónica por las solas configuraciones.⁸

[...] La digitación que empleaba para la armonía era la base de la que me hacía falta para la melodía, y esta última debía ser casi enteramente dependiente de la primera.⁹

Es importante notar, entonces, que la textura polifónica y un manejo correcto de la armonía (o sea, del movimiento de las voces que integran la textura) serán un componente medular de las obras de Sor. Al mismo tiempo, vemos que estableció su «sistema» bien pronto y se le volvió, en un cierto sentido, automático. Cada acorde, por lo tanto, tiene en este paradigma, en principio, una sola digitación. Pero vemos también que, cuando habla de digitación, parece hacerlo en el sentido literal de cuáles dedos son necesarios para producir cuál acorde en cuál lugar, casi como un sinónimo de *realización*. Lo esencial parece ser hacer los acordes correctamente desde el punto de vista armónico, o sea, prácticamente desde el punto de vista de la realización de un bajo cifrado. En este sentido se ubica también lo que dice más adelante elogiando a su alumna «Weinenwright» (sic, en vez de Wainwright): señala que, luego

6 «J'aime la musique, je la sens; l'étude de l'harmonie et du contre-point m'ayant familiarisé avec la marche et la nature des accords et leurs renversements, avec la manière de passer la mélodie à la basse ou à quelqu'une des parties intermédiaires, d'augmenter le nombre des figures d'une ou de deux parties, tandis que les autres conservent leur marche plus lente, j'ai exigé de l'instrument des choses dans ce genre, et j'ai trouvé qu'il s'y prête mieux qu'au fatras continuuel des doubles et des triples croches en gammes diatoniques ou chromatiques» (Méthode..., p. 3).

7 «Je savais qu'un bon accompagnement suppose d'abord une bonne basse, des accords qui lui soient propres, et des mouvements qui rapprochent autant que possible de ceux d'une partition d'orchestre ou de ceux du piano-forte [...].» (op. cit., p. 3).

8 «Je me trouvais à même d'établir un système complet d'harmonie sur cet instrument [...] puis que chaque position de mes quatre doigts me représentant un accord, je me trouvais dans le cas de voir une basse chiffrée, et, sans prendre la guitare, d'en indiquer la marche harmonique par les seules configurations» (op. cit., p. 4).

9 «[...] Le doigté que j'employais pour l'harmonie était la base de celui au'il me fallait pour la mélodie, et que ce dernier devait être presque entièrement dépendant du premier» (op. cit., p. 4).

de 25 lecciones, «[...] no tenía necesidad de nadie para encontrar la mejor digitación de todas las posiciones imaginables».¹⁰

La preposición *de* indica que no se refiere a la posición de los dedos en el diapasón; no dice *en* todas las posiciones, como un lector moderno estaría tentado de corregir. No tendría sentido hablar de la *digitación de las posiciones*, dado que, establecidas las posiciones, entendidas como localización de la mano en el diapasón, la digitación deja de ser un problema. Se tiene que aludir, entonces, a la posición de los *acordes* en estado fundamental o en sus inversiones y no a la posición en el sentido que la entenderíamos hoy (o sea, en qué lugar del diapasón está el dedo 1) o, aun, en el sentido más amplio de qué dedos van en qué cuerdas.

La referencia a «la mejor digitación» podría implicar que existen otras digitaciones que no son tan buenas; sin embargo, en mi opinión, lo que quiere decir este pasaje es que con esas otras digitaciones los acordes se pueden ejecutar de una manera armónicamente menos correcta.

Lo que hace el «sistema» de Sor es estructurar el conocimiento del diapasón, herramienta imprescindible para todo guitarrista, antiguo o moderno, pero con un criterio armónico, lo cual es indispensable para la realización de acompañamientos y transcripciones. Para hacer esta estructuración, construye, primero, las escalas mayores, basándose en la homología de los tetracordios de todas las escalas y asignando, en principio, los semitonos a dedos adyacentes, excepto cuando interviene una cuerda al aire. De este modo, es posible establecer patrones de comportamiento de la mano izquierda cuando se realizan escalas. Esto resulta bastante obvio y llama la atención que Sor le asigne tanta importancia; quizás lo hace como reacción al empirismo puro de los guitarristas que lo rodeaban. Luego presenta un extenso cuadro de escalas en terceras y sextas, en todas las tonalidades mayores, con digitaciones fijas, al principio, sobre dos cuerdas y, luego, en todo el ámbito de la guitarra. Quizás toda esta construcción era un prelude a otra obra que pensaba publicar, mencionada en la página 62 del *Méthode...: De l'harmonie appliquée à la guitare*, que, aparentemente, nunca llegó a ver la luz del día.

Los principios que guían esa construcción son simples y se basan también en la similitud de los tetracordios en cada escala. No los incluyo aquí porque no son útiles a nuestros fines: resultan inaplicables apenas la textura tenga más de dos voces e, incluso, en dos voces si el punto de partida de la escala es diferente.

10 «[...] N'avoit plus besoin de personne pour trouver le meilleur doigté de toutes les positions imaginables» (op. cit., p. 5).

Pero lo que sí nos interesa desde el punto de vista del paradigma instrumental es otra cosa y, en cierta forma, se trata de una consecuencia de este modo armónico y polifónico de pensar la guitarra: todas o casi todas estas escalas implican cambios constantes de posición, o sea, un habituarse a los movimientos de traslado. Es claro que Sor desearía que la mano izquierda del estudiante se habituara lo más pronto posible a realizar cambios de posición con fluidez. Quien aprenda la guitarra de este modo tendrá por fuerza una mano izquierda básicamente nómada, no sedentaria.

Esto es coherente con su descripción de la presentación de la mano izquierda, que es modernísima: no emplea el *p* de la mano izquierda para otra cosa que no sea la oposición a los otros dedos y lo coloca en la mitad del diapasón, frente al dedo 2.¹¹ Incluso, más de un siglo antes de Carlevaro, describe lo que este último designaría como *traslado parcial* y un importante mecanismo de cambio de presentación y retorno a la presentación original: «[...] Y, finalmente, sirviéndome del *p* como se hace en el piano, como un pivote sobre el cual toda la mano cambia de posición y que le sirve de guía para reencontrar la que había abandonado».¹² Atención: en esta cita, *posición* no significa necesariamente lo mismo que para nosotros; muy probablemente se refiere al sentido lato de la palabra: un simple cambio de presentación y retorno a la posición original dentro de la misma región del diapasón.

Vale la pena señalar, en este contexto, que Sor era muy consciente de que los dedos de la mano izquierda no funcionan aisladamente del resto del aparato muscular. No sabemos si alguno de sus contemporáneos lo acompañaba en este punto de vista, pero ningún otro parece haber tratado el tema. Sor dedica un capítulo especial al «codo», pero está, en realidad, avanzando esbozos de un concepto que Carlevaro redescubriría y profundizaría mucho tiempo después: todo el aparato del brazo izquierdo (antebrazo, muñeca y dedos) funciona como una unidad. Dice:

La posición que le doy [al brazo izquierdo] normalmente es la que me mantiene el antebrazo en una dirección que, desde el punto de vista del que la veo, me hace el efecto de ser perpendicular al brazo [...]. Las articulaciones de las falanges hacen plegarse a los dedos en la misma dirección que tienen estando estirados, y, siendo esta dirección la continuación del antebrazo, no puede ser otra cosa que perpendicular, como también la de las falanges extremas plegándose hacia las cuerdas [...]. El codo, tal como lo

11 Op. cit., La main gauche, p. 15 y figura 14.

12 «[...] Et finalement, en me servant du pouce comme on s'en sert sur le piano-forté, comme d'un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu'elle avait quittée» (op. cit., p. 15).

coloco normalmente, me permite alejarlo del cuerpo o aproximarlo a él según el acorde [o sea, la posición de presentación] lo exija.¹³

Esta es una buena descripción de lo que hoy llamaríamos *presentación longitudinal* y de los movimientos necesarios para un cambio de presentación. Es también coherente con esta concepción la recomendación n.º 11, al final del libro, en la que deja clara la idea de que la presentación de la mano izquierda es un resultado de la posición de todo el brazo:

11º. Cuando hay que dar a la línea de la punta de los dedos una dirección que, en vez de ser paralela a la cuerda, sea paralela al traste, hacer depender este cambio más bien de la posición del codo que del juego de muñeca.¹⁴

La mano derecha que Sor nos presenta constituye uno de los puntos más originales de su paradigma. A partir de un razonamiento bastante abstruso —basado en la analogía con los martillos del piano— y no carente de hiatos lógicos (que no intento reproducir aquí, porque la intención de este capítulo no es criticar a Sor, sino comprender cómo funciona su paradigma instrumental), llega a la siguiente declaración:

Establecí, entonces, como regla de mi digitación para la mano derecha, que no emplearía normalmente más que los tres dedos tocados por la línea AB [o sea, *p*, *i*, *m*] y que usaría el cuarto [el *a*] solamente para hacer un acorde en cuatro voces, en el cual la que estuviese más cercana al bajo dejase una cuerda intermedia, como en el ejemplo 1.¹⁵

El ejemplo es un solo acorde (Sor dice, en otra parte, que un ejemplo basta si está bien elegido):

13 «La position que je lui donne ordinairement est celle qui me tient l'avant-bras dans une direction qui, du point où je la vois, me fasse l'effet d'être perpendiculaire au manche [...]. Les articulations des phanalgues font plier les doigts dans la même direction qu'ils ont étant déployés, et cette direction étant la continuation de l'avant-bras, en peut être que perpendiculaire, ainsi que celle des phalanges extrêmes en se pliant vers les cordes [...]. Le coude comme je le place ordinairement me permet de l'éloigner ou de le rapprocher du corps selon que l'accord l'exige» (op. cit., pp. 33-34).

14 «11e. Lorsqu'il faut donner à la ligne d'extrémité des doigts une direction qui, au lieu d'être parallèle à la corde, soit parallèle à la touche, de faire dépendre ce changement plutôt de la position du coude que du jeu du poignet» (op. cit., p. 88).

15 «J'établis donc pour règle de mon doigté pour la main droite, que je n'emploierais ordinairement que les trois doigts touchés par la ligne AB, et que j'emploierais le quatrième seulement pour faire un accord à quatre parties dont celle qui se trouverait la plus immédiate à la basse laisserait une corde intermédiaire, comme dans l'exemple 1re» (op. cit., p. 14).

Ejemplo 1



Si el acorde es de cuatro voces, pero ocupa cuerdas adyacentes, entonces el *p* estaría tocando las dos cuerdas más graves. ¿Hasta qué punto esto se cumple en sus obras? ¿Qué sucede, por ejemplo, si en una sucesión de acordes los dos tipos se alternan con relativa rapidez? Pero, como veremos en los ejemplos, el uso de solamente tres dedos, que, *a priori*, podría parecer una limitación, resulta, en algunos casos, muy ventajoso siempre que se aplique a la música de Sor.

Completando su descripción, en la segunda parte de la obra, Sor dice: «[...] Tengo siempre la mano a una altura que tenga al pulgar en grado de recorrer cuatro cuerdas, y los otros dos dedos frente a las dos otras [...]».¹⁶

Es claro que esto describe el *m* en la primera cuerda, el *i* en la segunda y el *p* encargándose del resto de las cuerdas. Implica también una presentación de la mano derecha un poco más abajo de la habitual en la guitarra moderna.

Otro punto interesante —y ampliamente citado— es su comentario sobre las uñas:

No he oído en mi vida [a] un guitarrista cuya ejecución fuera soportable si tocaba con las uñas. No pueden dar más que muy pocos matices a la calidad del sonido; los pianos no pueden nunca ser cantantes, ni los fortes suficientemente nutridos. Su ejecución es a la mía lo que el clavecín era al piano: los pianos eran siempre pellizcados y en los fortes se oía más el ruido de los toques contra la tabla de apoyo que el sonido de las cuerdas.¹⁷

Aparte de enterarnos de que a Sor no le gustaba el clave (y dejando de lado que en ese instrumento no es posible hacer pianos o fortes, lo cual debilita un poco la comparación), el pasaje es importante, porque sugiere que las variaciones de dinámica y, en general, un gran rango dinámico jugaban un papel importante en su ejecución y en su concepción de

16 «[...] Je tiens toujours la main à une hauteur qui tient le pouce à nême de parcourir quatre cordes, et les autres deux doigts vis-a-vis des deux autres [...]» (op. cit., pp. 28-29).

17 «Je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supplortable s'il jouait avec les ongles; ils en peuvent donner que très peu de nuances à la qualité du son; les pianos en peuvent jamais être chantants, ni les fortés assez nourris; leur jeu est au mien ce que le clavecín était au piano-forté: les pianos étaient toujours pincés; et dans les fortés on entendait plus le bruit des touches contre la table d'appui que le son des cordes» (op. cit., p. 21).

la guitarra. Pero lo más curioso sobre este tema de las uñas es que en la frase anterior —mucho menos citada— había escrito, refiriéndose a la posibilidad de imitar el oboe (el pasaje discute cómo imitar distintos instrumentos en la guitarra, y volveremos a él):

Como el oboe tiene un sonido muy nasal, no solamente ataco la cuerda lo más cerca posible del puente, sino que curvo mis dedos y uso la poca uña que tengo para hacerlos atacar: es el único caso en que he creído poder usarlas sin inconveniente.¹⁸

El «lo más cerca posible del puente» está justificado porque en la guitarra de esta época, con las cuerdas en menor tensión, para obtener una variación significativa del timbre, realmente hay que tocar en ese lugar. Pero hablar de «la poca uña que tengo» parece contradecir la otra cita. Entonces, ¿cómo reconciliamos estas dos declaraciones? El sentido común sugiere que Sor sí usaba uñas, pero extremadamente cortas, y su comentario sobre el mal sonido de los guitarristas que tocaban con uñas es más comprensible si tenemos en cuenta que la menor tensión de las cuerdas del instrumento, en efecto, provocaría un sonido desagradable y una gran dificultad para graduar las dinámicas si se empleaban uñas largas. Las uñas cortas que Sor recomienda son coherentes con su aversión, en principio, por los arpegios:

En cuanto a la mano derecha, habría un gran número de combinaciones para hacer, pero las he suprimido muy expresamente: en primer lugar, porque aquí solo presento los medios que conducen a tocar como yo, y combinaciones como la del ejemplo 23 alejan de ello en vez de aproximarse. La razón es que no solamente necesitaría usar el cuarto dedo, sino que muy a menudo él habría sido obligado (siendo el más débil) a marcar las partes acentuadas.¹⁹

Se refiere al siguiente ejemplo:

18 «Comme le hautbois a un son tout-à-fait nasal, non seulement j'attaque la corde la plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j'emploie le pue d'ongle que j'ai pour les attaquer: c'est le seul cas où j'ai cru pouvoir m'en servir sans inconvénient» (op. cit., p. 21).

19 «À l'égard de la main droite, il y aurait un grand nombre de combinaisons différentes a faire, mais je les ai supprimées très expressément: premièrement, parceque je ne présente ici que les moyens qui conduisent à jouer comme moi; et que des combinaisons comme celle de l'exemple ving-troisième en éloignent au lieu d'en approcher. La raison en est que non seulement il m'aurait fallu employer le quatrième doigt, mais très souvent il aurait été obligé (lui étant le plus faible) de marquer les parties accentuées» (op. cit., pp. 29-30).

Ejemplo 2



Una consecuencia que podemos extraer también de este ejemplo es que Sor prefiere distribuir los acentos a los dedos más fuertes, o sea, sacar partido de la desigualdad natural entre los dedos; nada más lejos imaginable del ideal moderno de igualar los dedos de la mano derecha. Y atención: en esto de sacar partido de las desigualdades está de acuerdo con muchos de sus contemporáneos más destacados, entre los cuales se cuenta a Giuliani.

Por otra parte, sin uñas o con uñas muy cortas, la ejecución de este tipo de arpeggios rápidos (que, además, son la base del paradigma de Giuliani, si bien prácticamente nunca en la forma del ejemplo) resulta casi imposible; tocar sin uñas requiere más tiempo entre una nota y otra, para comenzar. Sin mencionar que el tercero de los arpeggios del ejemplo es cualquier cosa menos guitarrístico, porque usa una posición de mano izquierda bastante incómoda (supongo aquí que el sol del tercer tiempo se ejecuta en la cuarta cuerda). Parecería que, incluso, la idea de escribir un ejemplo así le disgustaba hasta el punto de no preocuparse de su verosimilitud o practicabilidad. Pero, para Sor, evitar estos arpeggios es también un problema de principios, musicalmente hablando:

En general, todo lo que se llama *batterie* [arpeggio], si no representa alguna otra cosa que a sí misma, me ha siempre producido el efecto de un rodar continuo cuya monotonía es insuportable. Aun si la *batterie* fuera ejecutada con una verdadera expresión musical [...], no llegaría a ofrecerme más que una cosa que no dice nada por sí misma, un acompañamiento [...].²⁰

¿Es esta aversión un caso de racionalización? No lo sabremos nunca. Pero es cierto que, en su propia música, cuando aparecen arpeggios, ellos tienen otro tipo de función. El ejemplo que da de cómo reproducir un *tutti* de un cuarteto de cuerdas que ejecute el mismo material ayuda a comprender cómo Sor entendía el papel de los arpeggios en guitarra:

20 «En général, tout ce que l'on appelle batterie, si elle en représente quelque autre chose qu'elle-même, m'a toujours produit l'effet d'un roulement continu dont la monotonie est insupportable. Quand même la batterie serait exécutée avec une véritable expression musicale [...] elle en parviendrait à m'offrir qu'une chose qui en dit rien par elle-même, un accompagnement [...].»

Ejemplo 3

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Bajo (Cello), and Guitarra (Guitar). The score is written in common time (C) and consists of three measures. Violin I plays a series of eighth-note chords in the first measure, followed by a whole note chord in the second and a half note chord in the third. Violin II plays a series of eighth-note chords in the first measure, followed by a whole note chord in the second and a half note chord in the third. Viola plays a series of eighth-note chords in the first measure, followed by a whole note chord in the second and a half note chord in the third. Bajo plays a simple eighth-note melody in the first measure, followed by a whole note chord in the second and a half note chord in the third. Guitarra plays a complex eighth-note melody in the first measure, followed by a whole note chord in the second and a half note chord in the third.

Dejando de lado, por un momento, las cuestiones técnicas, uno no puede menos que preguntarse: ¿por qué esta insistencia en encontrar ejemplos en medios fuera de la guitarra? Y ¿por qué es tan importante para Sor que la guitarra pueda o no imitar otros instrumentos y reproducir los efectos de otras formaciones?

Creo que tenemos al menos dos causas. Primero, el hecho de que Sor provenía efectivamente de esos otros medios, conocía bien la orquesta y la música de cámara, había estudiado violín y se consideraba a sí mismo un músico «completo» que tocaba la guitarra, mucho más que exclusivamente un guitarrista virtuoso. Segundo, hay que recordar que su generación estaba, en realidad, inventando la guitarra como un instrumento serio, de concierto, y recurría a una especie de transcripción virtual de estos otros medios. Si la guitarra como instrumento de concierto era, para muchos guitarristas, solamente escalas rápidas o arpeggios continuos, cosas con las que Sor no quería, de ningún modo, involucrarse, no es tan extraño que recurriera a otros modelos y buscara cómo traducir eficientemente situaciones típicas de ellos a la guitarra.

En su música podemos esperar encontrar, entonces, muchos rastros de este tipo de transcripción virtual, de grupos de cámara o de orquesta, y si encontramos este tipo de arpeggios quebrados, ya sabremos a qué aluden. Pero, quizás más que nada, Sor trata de demostrar, indirectamente, que la guitarra, como instrumento y como medio expresivo, tiene recursos suficientes para ser aceptada dentro del mundo musical

«serio» como un equivalente de un cuarteto de cuerdas o de cualquier otra formación. Lo que Sor intenta es, entonces, nada menos que una legitimación de la guitarra, instrumento considerado de naturaleza «inferior» en tantos escritos de la época y posteriores.

Sobre la ejecución de escalas rápidas, encontramos otro rasgo notable de su paradigma:

En cuanto a la mano derecha, no he nunca apuntado a hacer escalas *détachés* [o sea, tocando todas las notas con la mano derecha], ni con una gran velocidad, porque he creído que la guitarra nunca podría darme de un modo satisfactorio los rasgos del violín, mientras que, aprovechando la facilidad que ella presenta para ligar los sonidos, podría imitar un poco mejor los rasgos del canto. Por esta razón ataco solamente la nota que comienza cada uno de los grupos que componen la figura. En el pasaje del ejemplo 29...

Ejemplo 4



... ataco la primera de las notas ligadas, y como tengo los dedos de la mano izquierda en una posición tal que las falanges extremas de los dedos puedan caer perpendicularmente, su súbita presión hace que, más allá del estado de vibración en el que se encuentra la cuerda, el choque con el traste al cual el dedo la hace acercarse con violencia aumenta aún más esta vibración, que continúa según la nueva distancia y produce la entonación [la nota] que necesito. Para hacer las tres escalas *détachés*, ejemplo 30...

Ejemplo 5



... usando la digitación de los guitarristas [que Sor no indica, pero se supone que es la alternancia *i-m*] debía tener el primer y segundo dedo [*i, m*] sobre la primera cuerda, en seguida sobre la segunda, tercera, y así sucesivamente hasta la sexta cuerda, de modo que mi mano se encontraba fuera del alcance de las cuerdas [...].

No podía tomar esta posición más que desplazando el brazo (y así aumentando la dificultad de retomar justamente la [posición] que me convenía) o curvando la muñeca [...], lo que me ponía en la imposibilidad de atacar la cuerda sin hacer la acción de arrancarla.²¹

Esta cita y los dos ejemplos que contiene son muy interesantes. Vemos que la distribución de las ligaduras corresponde, en principio, a las notas que se contienen en una misma cuerda, pero no siempre. En el último tiempo del compás 1 del primer ejemplo, sería posible ligar el mi con el sol precedente, pero no lo hace. En el compás 3, Sor no liga la-sol-fa-mi, lo que sería muy practicable, sino de a dos. Una razón podría ser la de evitar tener un acento involuntario en el re del segundo tiempo. Y en la segunda mitad del compás 3, aparentemente, la escala ascendente se ejecutaría sin ligados. ¿Por qué? Probablemente porque todas las notas de esa escala están en segunda y primera cuerda, y así se pueden ejecutar alternando *i-m* o *p-i* sin infringir los principios de Sor. De todos modos, dentro de la visión casi hiperracional y detalladísima de la técnica guitarrística que presenta el *Méthode...*, parece inconsistente no referirse a esta excepción.

La mención de los ligados ascendentes en el comentario de nuestro ejemplo 4 es una de las poquísimas alusiones a ellos en el *Méthode...* y su mecánica está descrita con precisión. El efecto de añadir energía es más claro en la guitarra de la época de Sor que en la moderna, por la diferencia en tensión y rigidez de las cuerdas de ambas y por sus características de resonancia, pero se puede percibir perfectamente en la guitarra moderna, y lo usamos, de hecho, cada vez que hacemos un

21 «Quant à la main droite, je n'ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grande vitesse, parceque j'ai cru que la guitare en pourrait jamais me rendre d'une manière satisfaisante les traits de violon, tandis qu'en profitant de la facilité qu'elle présente pour lier les sons, je pourrais imiter un peu mieux les traits de chant. Par cette raison je n'attaque que la note qui commence chacun des groupes dont le trait est composé. Dans le passage exemple vingt-neuvième, j'attaque la première des notes liées; et comme je tiens les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber perpendiculairement, leur pression subite fait que, outre l'état de vibration dans lequel la corde se trouve, le choc avec la touche dont le doigt la fait approcher avec violence, augmente encore cette vibration, qui continue d'après la nouvelle distance et produit l'intonation dont j'ai besoin [...] pour faire les trois gammes détachées, exemple trentième, en employant le doigté des guitaristes, il me fallait avoir le premier et le second doigt dans la chanterelle, ensuite sur la deuxième, troisième, et ainsi successivement jusqu'à la sixième corde; de manière que ma main se trouvait tout-à-fait hors de la portée des cordes. [...] Je en pouvais prendre cette position qu'en déplaçant le bras (et par là augmentant la difficulté de reprendre justement celle qui me convenait), ou en courbant le poignet [...] de qui me mettait dans l'impossibilité d'attaquer la corde sans faire l'action de l'arracher [...]» (op. cit., pp. 31-32).

ligado ascendente. Pero la costumbre de que todo ligado comience por un acento ha hecho que ya no oigamos este aumento de energía.

En el segundo ejemplo, es claro que tampoco se ha preocupado demasiado por encontrar una digitación ideal utilizando *i-m*. Sería interesante saber cómo se realizaría el comienzo del ejemplo. Una intercalación: para la ejecución de notas rápidas repetidas, Sor usa la alternancia *p-i*.

Esta observación [la alternancia *p-i* no afecta la estabilidad de la mano derecha] me ha decidido a ejecutar las figuras de esta especie [notas rápidas repetidas en la misma cuerda] con el pulgar y el índice, y es con esa intención que he hecho mi décimonovena lección y mi quinto estudio para habitar al alumno a esta ejecución [...].²²

Basta con la lección op. 31 n.º 19 —la aludida en el párrafo citado— para entender a qué se refiere:

Ejemplo 5a



Evidentemente, las fusas se atacan con *p-i*. Lo mismo sucede en el caso del estudio op. 6 n.º 4, probablemente el «quinto estudio» de la cita (entre los estudios de Sor, no hay otro con una numeración parecida que use este tipo de figuración, así que suponemos que se equivocó de número):

Ejemplo 5b



Viene al caso, en este momento, mencionar la posible imitación de otros instrumentos, de la cual Sor habla en la sección dedicada a la cualidad del sonido. Ya hemos mencionado posibles razones para este interés en reproducir otros instrumentos. Lo llamativo es que, aparentemente, Sor esperaba que el público se diera cuenta de esta imitación. Para nuestros fines, son útiles las indicaciones que da, porque delatan una gran sensibilidad al timbre y la articulación, y, además, nos dan pistas

22 «Cette observation m'a décidé à exécuter les traits de cette espèce avec le pouce et l'index, et c'est dans cette intention que j'ai fait ma dix-neuvième leçon et ma cinquième étude pour habitar l'écolier à ce jeu [...]» (op. cit., p. 55).

sobre lo que podríamos llamar *orquestración imaginaria* en sus obras. Sor era perfectamente consciente de la variación de timbre según el lugar donde se atacan las cuerdas, y es uno de los factores que usa en estas recomendaciones; es de esperar que, en sus obras, ocurra lo mismo, aunque quizás de forma más sutil. Pero probablemente lo más notable de su visión es el siguiente pasaje:

La imitación de algunos otros instrumentos no es nunca el efecto exclusivo de la cualidad del sonido; es necesario que el pasaje esté dispuesto como lo estaría en una partitura para los instrumentos que quiero imitar.²³ [...] Por así decir, en el dialecto de los instrumentos que quiero imitar [...] [así] ya he dado una dirección a la ilusión de los que me escuchan, y, acercándose la cualidad del sonido lo más posible [a la del instrumento en cuestión], aumento esta ilusión hasta el punto de ella agregar todo lo que falta a la realidad.²⁴

¿Cuáles serían estos «dialectos»? Se trata de utilizar algunos clichés idiomáticos característicos de cada instrumento, ayudados por una producción de sonido que los recuerde —así sea vagamente— en timbre y en articulación. Sor da indicaciones precisas sobre la distancia del *ponticello* con la cual se debe atacar la cuerda, pero esas indicaciones no son de gran utilidad para la guitarra moderna, que tiene parámetros diferentes de construcción y de tensión de las cuerdas. Con todo, sus ideas son muy útiles.

Parafraseo las recomendaciones para ahorrar espacio en esta exposición:²⁵

- para el oboe: ni intentarlo en pasajes *cantabile*, porque la duración de los sonidos en la guitarra no lo permitiría, pero es posible en pasajes de terceras que alternen articulaciones de *legato* y *staccato*. En cuanto a la cualidad del sonido, como ya vimos, se trata de atacar la cuerda cerca del *ponticello* y «con la poca uña que tengo»;
- para la flauta: usar el registro agudo y muchas ligaduras. En cuanto a la calidad del sonido, la habitual;

23 «L'imitation de quelques autres instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité du son; il faut que le passage soit disposé comme il le serait dans une partition pour les instruments que je veux imiter» (op. cit., p. 20).

24 «Pour ainsi dire dans le dialecte des instruments que je veux imiter, j'ai déjà donné une direction à l'illusion de ceux qui m'entendent; et la qualité de son s'en rapprochant autant que possible, j'augmente cette illusion au point qu'elle ajoute tout ce que manque à la réalité» (op. cit., p. 20).

25 Se trata de un resumen de las indicaciones de op.cit, p. 20

- para los cornos: la escritura, a dos voces, con la característica escala correspondiente a los armónicos naturales. En cuanto a la calidad del sonido, evitar cuerdas al aire y digitar el pasaje en cuerdas más graves de lo que sería normal (Aguado hablaría de usar el primer equisono; por ejemplo, producir el mi de la primera al aire no en ella, sino en la segunda, y así sucesivamente); atacar la cuerda más hacia la boca de lo habitual. Sor da medidas específicas de la distancia con el puente. Ya hemos dicho que no son muy útiles en una guitarra moderna, pero el principio general sí se puede aplicar;
- para la trompeta: sus sugerencias son más complicadas, y es asombroso percibir la atención de Sor a la acústica y su fineza de oído. En cuanto al dialecto, utilizar frases que usen las alturas de los armónicos naturales y reproduzcan toques de tipo militar. Para conseguir la calidad del sonido, Sor recomienda dos cosas: tocar cerca del *ponticello* y apoyar el dedo de la mano izquierda no en su posición habitual (cercana al traste siguiente), sino en una cercana al traste anterior. Así, la cuerda rozará contra el traste siguiente y dará un ruido en el ataque similar al de la trompeta;
- para el arpa: su dialecto son arpeggios que cubren una gran extensión de registro. En cuanto a la calidad del sonido, atacar las cuerdas casi *sulla tastiera* y con un ataque perpendicular de los dedos.

En todos los casos es importante que la alusión a otro instrumento se encuentre dentro del registro de este. Es interesante que el desplazamiento horizontal de la mano derecha, tan necesario para conseguir estas imitaciones, no constituya un problema para Sor, mientras que el vertical, imprescindible para hacer escalas alternando *i-m* o *i-a*, sí lo era. Quizás lo más importante es que estas recomendaciones nos serán muy útiles a la hora de detectar los dialectos correspondientes a la imitación de distintos instrumentos en las obras de Sor.

Dentro del tema de la producción del sonido, podemos incluir otras variedades de «efectos especiales», como los sonidos apagados y los armónicos. Para los sonidos *étouffés*, o sea, apagados o asordados (que emplea raras veces), no usa ninguno de los tipos de *pizzicato* modernos, que implican el trabajo de la mano derecha, sino una acción especial de la mano izquierda:

[...] He colocado los dedos de la mano izquierda de modo de tomar la cuerda sobre el traste que determina la nota, presionándola menos fuerte que lo habitual, pero no tan ligeramente que ella pueda producir un armónico. Esta manera de apagar exige

una gran justeza en las distancias, pero produce verdaderos sonidos apagados.²⁶

Para los sonidos secos, o sea, *staccati*:

[...] No empleo la mano derecha; no hago más que dejar de presionar el mango con la mano izquierda, sin abandonar la cuerda una vez que la nota ha sido atacada; no impongo esta tarea ni siquiera a toda la mano; el pulgar solo cumple el fin por medio de un pequeño esfuerzo, casi imperceptible.²⁷

O sea, se trata de un movimiento mínimo, realizado apenas por el *p*, lo que implica, quizás, cierta participación de la muñeca. No explica qué sucede cuando se emplean cuerdas al aire o quizás no se prevé el uso de cuerdas al aire en este contexto. Sin embargo, por ejemplo en el op. 16, tenemos situaciones en las que toda una variación debe tocarse en *étouffé* y forzosamente deben emplearse cuerdas al aire. Este caso queda sin definir. Una posibilidad sería usar la mano izquierda para apagar las cuerdas al aire; se trataría, entonces, de un *staccatissimo*.

En cuanto a los armónicos, Sor conocía y empleaba los sonidos armónicos naturales, de los cuales presenta un cuadro exhaustivo. Los utilizó con mucha frecuencia. Por ejemplo, en las *Pièces de société*, op. 33 y 34, parece que se haya marcado el objetivo de terminar todos los movimientos introductorios con un largo pasaje en armónicos naturales, y en algún caso (el trío del segundo movimiento del pp. 33 n.º 3) hay episodios enteros en armónicos naturales; sin hablar del estudio n.º 21, del op. 29, que consiste enteramente en armónicos naturales. No le convencían los armónicos octavados tales como los conocemos hoy, y explica así sus razones:

Además de la doble tarea que se me imponía obligándome a medir distancias muy exactas para las dos manos, encontré el inconveniente (para mí) de estar forzado a usar toda la mano derecha para atacar una sola nota y que cada una de las que quería producir no solamente me costaba un movimiento de muñeca, sino de todo el brazo, y, no teniendo un punto de apoyo,

26 «[...] J'ai placé les doigts de la main gauche de manière à prendre la corde sur la touche qui détermine la note, en la pressant moins fort qu'à l'ordinaire, mais non pas assez légèrement pour qu'elle puisse rendre un son harmonique. Cette manière d'étouffer exige une grande justesse dans les distances, mais elle produit des véritables sons étouffés» (op. cit., p. 23).

27 «[...] Je n'emploie pas non plus la main droite; je en fais que cesser de presser le manche avec la main gauche, sans abandonner la corde dès que la note a été attaquée; je n'impose pas même cette tâche à toute la main, le pouce seul remplit le but par un petit effort presque imperceptible» (op. cit., p. 23).

me era imposible dirigir con seguridad el dedo para determinar exactamente la mitad de cada distancia. [...] Pedí al que me había comunicado el descubrimiento [...] que me tocara algunos pasajes por este medio. Me di cuenta de que sufría las mismas dificultades que yo, que tocaba muy lentamente y que, terminando antes las vibraciones de una cuerda pisada que la cuerda al aire, los sonidos armónicos producidos por este procedimiento debían ser menos sonoros.²⁸

No se entiende bien por qué la carencia de un punto de apoyo haría imposible dirigir el dedo, pero él, evidentemente, así lo creía.

Ocasionalmente usó los sonidos armónicos obtenidos por medio de la doble digitación, como en el violín: «[...] Determinando la nota con el primer dedo y haciendo con el pequeño, cuatro trastes más lejos, lo que hacía con otro sobre el cuarto para producir la doble octava.²⁹ Este medio me sonreía un poco más».

Pero lo utiliza «muy raramente y con grandes precauciones»³⁰ y menciona que este recurso aparece en una de las variaciones sobre un tema de Paisiello (op. 16). Este es el pasaje en cuestión, y le he agregado la especificación del armónico. Nótese que las alturas son iguales en ambos casos, sonidos naturales o sonidos armónicos. La escritura en el último bicorde se refiere a la cuerda utilizada (la sexta) y a la nota a pisar (do en la quinta cuerda, pisado por el dedo 1 y con el dedo 4 produciendo el armónico):

28 «Outre la double tâche qui m'`etait imposée en m'obligeant de mesurer des distances bien exactes pour les deux mains, j'y trouvai l'inconvénient (pour moi) d'être forcé d'employer toute la main droite pour attaquer une seule nota, et que chacune de celles que je voulais produire, non seulement me coûtait un mouvement du poignet, mais de tout le bras, et que, m'ayant pas un point d'appui, il m'`etait presque impossible de diriger avec assurance le doigt pour déterminer exactement la moitié de chaque distance. [...] Je rpie celui qui m'`avait communiqué cette découverte [...] de me jouer quelques passages par ce moyen. Je m'`apreçus qu'il éprouvait les mêmes difficultés que moi, qu'il jouait très lentement, et que la corde pressée terminant ses vibrations plus tôt que la corde à vide, les sons harmoniques porduits par ce procédé devaient être moins sonores» (op. cit., p. 58).

29 «[...] En déterminant la note avec le premier doigt, et en faisant avec le petit, quatre touches plus loin, ce que je faisais avec un autre sur la quatrième pour produire la double octava. Ce moyen me souriait un peu plus» (op. cit., p. 59).

30 «[...] Très rarement, et avec de grandes précautions [...]» (op. cit., p. 60).

Ejemplo 6



Luego de hablar de las imitaciones de otros instrumentos, que implican una idea verdaderamente orquestal de la guitarra y no solamente de instrumento de armonía, parece pertinente citar el siguiente pasaje, tomado ahora de la sección sobre el acompañamiento:

Las comparaciones son un gran recurso para la comprensión, y pediría al lector que me permita una para probar que si la guitarra no hace las mismas notas que la orquesta, ni en cantidad ni en altura, el acompañamiento no dejará de ser el mismo. Si se hace un retrato de tamaño natural, se encontrarán en él todos los más mínimos detalles que se ven en el original, y se llama a ese cuadro *retrato original*; he ahí a la orquesta: que se haga una copia de este retrato cuyas dimensiones sean solamente el tercio del primero [y] una gran parte de los pequeños detalles será suprimida; otros, que en el tamaño total estaban desarrollados, estarán representados por un solo punto; las proporciones relativas de los rasgos serán siempre las mismas y, aunque cada una tendrá menos pinceladas, se verá el mismo objeto; he ahí al pianoforte: si de esta copia se hace aun otra reducida al tercio, se estará obligado a hacer muchas más supresiones; un pequeño círculo del original podría estar representado por un punto y, sin embargo, producir el efecto del pequeño círculo; de modo que, siendo los medios de atrapar el parecido menos numerosos en el detalle, [el parecido] será perfecto si los rasgos conservan las mismas proporciones relativas; y he ahí a la guitarra.³¹

31 «Les comparaisons sont d'une grande ressource pour la compréhension, et je prierai le lecteur de m'en permettre une pour prouver que si la guitare en fait pas les mêmes notes que l'orchestre, ni en quantité ni en hauteur, l'accompagnement n'en sera pas moins le même. Si l'on fait un portrait de grandeur naturelle, on y trouvera tous les plus petits détails que l'on voit dans l'original, et l'on appelle ce tableau portrait original; voici l'orchestre; que l'on fasse une copie de ce portrait dont les dimensions soient seulement le tiers du premier, une grande partie des petits détails sera supprimée; d'autres, qui dans la grandeur totale étaient développés, seront représentés peut-être par un seul point; les proportions relatives des traits seront toujours les mêmes, et malgré que chacun aura moins de coups de pinceau, on verra le même objet; voici le piano-forte: si de cette copie on en fait encore une autre réduite au tiers, on sera obligé de faire bien plus de suppressions; un petit cercle de l'original pourrait être représenté par un point, et cependant produire l'effet du petit cercle; de sorte que les moyens de saisir la ressemblance étant moins nombreux en détail, elle serait parfaite si les traits conservaient les mêmes proportions relatives; et voici la guitare» (op. cit., p. 62).

¡Una estupenda comparación, por cierto! Al tocar las obras de Sor, nos tocará a veces intentar el proceso inverso, o sea, descubrir a través de la miniatura cómo sería el retrato original, por medio de detalles como los dialectos usados (lo que implica cierta familiaridad con la música orquestal de la época), las inflexiones dinámicas o de timbre, el cuidado de la articulación y el papel de cada voz en el conjunto.

Hay algunos aspectos que Sor da por sentados, hasta el punto de apenas mencionarlos o aun dejarlos de lado, pero que son extremadamente importantes para quien aborda sus obras hoy. Comencemos por la preferencia por las primeras posiciones en situaciones de *cantabile*, debido a que las notas duran más en las cuerdas al aire y las primeras posiciones. Esto es importante, porque, en buena parte, contradice al paradigma moderno:

Prefiero, entonces, cambiar más a menudo de posición para producir el canto con la segunda y la prima que hacer con la tercera o cuarta cuerda abajo del diapasón notas cuyas vibraciones no se prolongarían salvo que fueran repetidas por la resonancia de las cuerdas graves.³²

Y, hablando de su digitación de la parte del alumno en *L'Encouragement*, agrega: «Se verá cómo aprovecho las cuerdas al aire en el *cantabile*, para que los sonidos sean más prolongados, y en los pasajes ágiles, para ahorrar cambios de posición».

Seguimos con algo todavía menos fácil de aceptar para un guitarrista moderno: el uso habitual de posiciones de la mano izquierda que abarquen más de los cuatro espacios canónicos:

He encontrado de gran importancia habituarme a tomar una posición que me hace abarcar según la necesidad la distancia de una tercera mayor sobre la misma cuerda con el primer y el cuarto dedo; de modo que la nota intermedia sea hecha por el segundo, que por su longitud y su flexibilidad es más capaz de separarse del primero que el tercero del cuarto.³³

32 «Je préfère donc changer plus souvent de position pour produire le chant avec la seconde et la chanterelle, que de faire avec les troisième et quatrième cordes en bas du manche, des notes dont les vibrations en se prolongeraient que dans le cas où elles seraient répétées par la résonance des cordes plus graves [...]» (op. cit., p. 52).

33 «J'ai trouvé d'une grande importance de m'habituer à prendre une position qui me fasse embrasser au besoin la distance d'une tierce majeure sur la même corde avec le premier et le quatrième doigt; de manière que la note intermédiaire soit faite par le second, qui par sa longueur et son jeu est plus à même de s'écarter du premier que le troisième du quatrième» (op. cit., p. 53).

Por ejemplo, esto implicaría poder digitar una escala de este modo (el ejemplo es mío, y, obviamente, sería en la segunda y la primera cuerda):

Ejemplo 7



Pero este principio de admitir presentaciones extendidas va mucho más lejos que la comodidad de no tener que hacer cambios de posición en las escalas. Véase uno de los ejemplos que Sor da con el fin de demostrar que hay situaciones imposibles de resolver con el *p* de la mano izquierda sobre el mango, a la antigua, pero que (según él declara en la página 17) le resultaban muy fáciles con su posición:

Ejemplo 8



Nótese la minuciosa escritura a cuatro partes, que ya tendremos ocasión de explorar como una de las claves para la digitación en Sor. La presentación necesaria para el tercer tiempo del compás 1 abarca nada menos que *seis* espacios, y en diagonal, lo cual aumenta aún más la distancia de la extensión. Las guitarras de la época de Sor (y algunas que sabemos que Sor usó o recomendó) no eran, contrariamente al mito corriente, mucho más pequeñas que las modernas: la medida del mango era de entre 630 y 635 milímetros, lo que es no tanto menos de lo habitual en muchas guitarras modernas. La diferencia es que, en general, las cuerdas están mucho más juntas en la cejuela que en una guitarra moderna y divergen; cuando llegan al puente, están más o menos a la misma distancia que en una guitarra moderna. Combinando esto con el mástil más fino de la guitarra de la época, las distancias en el diapasón resultan, en general, algo menores, y una presentación de este tipo no es tan extraña como podría parecer. En la guitarra moderna son relativamente practicables, siempre que no se trate de un instrumento muy grande. Pero la barrera mental que un guitarrista moderno tiene que romper para aceptar que es posible tener a la vez ese Fa sostenido en la sexta cuerda (segundo espacio) y el si del séptimo espacio de la primera cuerda no es nada despreciable y es aún mayor que la dificultad física.

Hay muchos otros ejemplos de estas situaciones en la obra de Sor. Debemos también tener en cuenta que, como a medida que se avanza en el diapasón los trastes van siendo cada vez más pequeños, es perfectamente posible encontrar situaciones en las que se requiere (y se puede, incluso en una guitarra moderna y aunque no se posea una mano más grande que el promedio) realizar extensiones que abarquen incluso más espacios. Por ejemplo, el siguiente pasaje del primer movimiento de la *Pièce de société*, op. 33 n.º 1, parece irresoluble o irremediablemente incómodo a primera vista:

Ejemplo 9

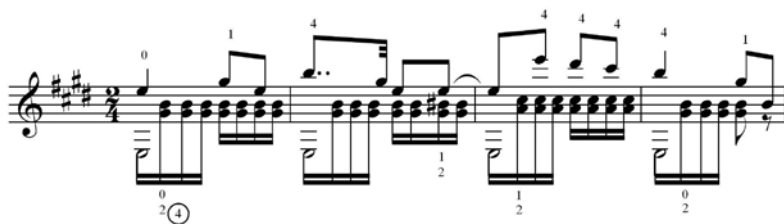


Lo habitual para un guitarrista moderno —y aun, quizás, para uno contemporáneo a Sor— sería comenzar en la primera posición, pasar a la cuarta posición en el compás 2 y en el compás 3 colocar los dedos 2-3-4 en la décima posición, para el acorde La-Do sostenido-Mi. Hasta ahí, no hay problema; pero el siguiente acorde ya es problemático. Si lo tomamos con 3-2-4, lo que implicaría un corte en la articulación nada despreciable, no es posible tampoco unirlo naturalmente con lo que sigue. La alternativa sería hacer la decimoprimer a ceja, bastante incómoda. Para seguir, sería necesario cambiar a la sexta posición o bien continuar en la decimoprimer a y hacer el do sostenido en la segunda cuerda, lo que obligaría a hacer el si agudo del compás 4 en la segunda cuerda y el sol sostenido-si del acompañamiento en la quinta y la cuarta cuerda con 2-1, y probablemente el sol sostenido del segundo tiempo de la melodía en la tercera cuerda. Una verdadera pesadilla, que, además, no sonaría particularmente bien, y menos aún en una guitarra de la época, en la que la región superior del diapasón en las cuerdas graves es bastante sorda.

Es obvio que algo no funciona. Uno siente que no es posible que Sor haya sometido a sus alumnas (ni a la dedicataria, Mlle. Athénaïs Paulian) a semejantes torturas, sin hablar de que el efecto musical es prácticamente imposible de conseguir. El pasaje, a primera vista, no parece escrito por un guitarrista. Pero si se considera la posibilidad de utilizar una presentación extendida, la situación se resuelve con mucha facilidad. Sería útil recordar la recomendación de Sor de no temer a la distensión 1-2 (que ya se ha mencionado) y comenzar el pasaje directa-

mente con el dedo 2 en el sol sostenido de la cuarta cuerda. El bicode La-Do sostenido siguiente se hace con 2-1 en la cuarta y la tercera. Así, el pasaje se puede ejecutar de un tirón, con los parámetros musicales de *rubato*, acentuación y dinámica resueltos en forma prácticamente obligada por la digitación. La extensión de siete espacios, dado que se realiza en la segunda mitad del diapasón, es mucho menos incómoda de lo que se podría pensar, y si se aplica el concepto de Sor de utilizar el codo para ayudarla, funciona perfectamente.

Ejemplo 10



Muchas de las situaciones sentidas como problemáticas por un guitarrista moderno tienen solución, siempre que no intentemos aferrarnos al dogma moderno de un dedo por espacio.

Un caso que combina esta práctica con el peculiar paradigma técnico de Sor para la mano derecha se encuentra en el estudio op. 29 n.º 4, en la menor (n.º 16 en la edición original, que hace una sola obra de los op. 6 y 29, con numeración continua), el cual ha derrotado a varios editores modernos:

Ejemplo 11



Los problemas empiezan a plantearse ya desde el compás 3. Sin embargo, ateniéndonos a las indicaciones del método, es bastante obvio que la solución pasa por tocar los dos Mi graves que comienzan el compás 3 ambos con *p* (o sea, el Mi de la primera línea del pentagrama deberá ir en la quinta cuerda), las dos notas que siguen con *m-i*, para así continuar con el patrón *p-m-i* a lo largo de todo el compás (o sea, todos los Mi que forman el pedal, o trémolo, superior van en

la primera cuerda, tocados por *p-m-i* cuando no hay intervención del bajo). Este patrón continúa en todo el estudio. La dirección de las plicas en el compás 3 lo confirma, por si fuera necesario. Anotemos que en Sor (como, por otra parte, también en Giuliani) a menudo las plicas dirigidas hacia abajo en una voz intermedia pueden estar indicando su ejecución con pulgar.

Desde el compás 5 en adelante, es preciso encontrar una digitación para la mano izquierda que permita que el *p* toque por sí solo todos los acordes, o sea, utilizando cuerdas adyacentes. Habiendo decidido esto, no será difícil encontrarla (sea con la cuarta y la tercera, sea con la quinta y la cuarta). Lo desacostumbrado para un guitarrista moderno es que se ve obligado a mantener la posición de extensión 1-4 durante casi todo el estudio. No es tan antinatural como podría parecer a primera vista: la pieza es breve y Sor proporciona ocasionales descansos, como en el compás 9 de nuestro ejemplo. Por otra parte, si utilizamos esta digitación, todos los parámetros musicales correspondientes a la melancólica melodía (de un aire inequívocamente ruso, además) se realizan casi por sí solos.

Véase la precisión de la escritura de Sor en cuanto a la notación de las voces en el último compás del ejemplo siguiente. El *la* (blanca) no podría durar todo el compás, ya que el *do* debe ejecutarse también en la quinta cuerda.

Ejemplo 12

Lento assai

La misma idea de combinar la especial técnica de la mano derecha de Sor con presentaciones extendidas proporciona la resolución de un muy notorio pasaje antinatural del *Gran solo*, op. 14:

Ejemplo 13



Las dificultades de la mayoría de los guitarristas modernos para encarar este pasaje responden a la aplicación inconsciente de dos hábitos que, justamente, no son aplicables aquí. El primero es la presentación longitudinal en cuatro espacios como norma (que en sí misma puede ser una buena idea, pero una con la cual Sor no comulga) y la costumbre de ignorar las duraciones indicadas (que, ciertamente, no es una buena idea en ningún caso). Debe agregarse, además, la tendencia moderna a considerar la ceja como un estado más o menos permanente e inflexible mientras dura, que es (como confirmaremos en otros ejemplos) exactamente lo opuesto a la práctica de Sor.

Usando una presentación que abarque del La al Do sostenido en la primera y reparando en las duraciones del bajo, que implican que los bajos del pasaje deben levantarse, el pasaje pierde muchas de sus espinas:

Ejemplo 14



El esquema de digitación de la mano derecha es siempre el mismo, tocando los bicordes con un solo ataque de *p*. Reservo para las figuraciones ornamentales el uso de *m-i*. Por supuesto, se requiere una presentación de la mano derecha diferente a la habitual en una guitarra

moderna, bastante más abajo de lo habitual. He agregado también una posible realización del arpeggio (al final del ejemplo) según el modelo que ya hemos encontrado en el método. Nótese la extrema movilidad de la mano izquierda, dentro de una estabilidad general. De todos modos, sin la participación de la muñeca y el brazo, el pasaje no es practicable con comodidad. En este pasaje —en el cual, a mi entender, la voz superior está escrita en el dialecto de la flauta— creo que lo más importante es mantener un tono general de levedad y gracia —como corresponde desde el punto de vista musical— con, quizás, un pequeño *crescendo* en el último tiempo del compás 4, pero evitando el *forte* hasta que llega el *tutti* orquestal representado por el arpeggio. La voz superior debería, entonces, sonar con la mayor fluidez posible y sin ningún rastro de forzamiento.

Algo muy similar sucede con el pasaje correspondiente en la exposición de la misma obra, con la única diferencia de que está en la primera posición. Como dice Sor, la cejuela es un modo de hacer comenzar la cuerda en ella, y comparando los dos pasajes su idea queda muy clara.

Un caso famoso y casi escandaloso de presentación extendida ocurre en el primer movimiento de la sonata op. 25, en el siguiente pasaje:

Ejemplo 14a



Las digitaciones son de Sor. Es menester saber que en la época se pagaba por signo impreso, y es por esa razón que había tan pocas digitaciones en las obras publicadas —a menos que fueran obras didácticas, en cuyo caso las digitaciones eran imprescindibles (y, además, se vendían muy bien, así que había compensaciones para el gasto)—. Debemos suponer, entonces, que Sor realmente necesitaba que apareciera esta digitación. En el fondo, se trata de una posición fija de 1 en el si bemol y 3 en el la bemol, sobre la cual rotan los dedos 2 y 4. La suposición de que todo el pasaje debe ejecutarse en ceja (como parece dar por supuesto Sperb³⁴ en su, en otros aspectos, muy buen trabajo) no parece fundada en la lógica ni en la posibilidad física. Una extensión es muchísimo más difícil de realizar si simultáneamente se

34 Véase la bibliografía.

debe hacer una ceja, porque el brazo y la muñeca se ven impedidos de participar. En este pasaje, la ceja se necesita solo por un momento, durante dos semicorcheas, y después puede (y debe) levantarse. No hay ninguna necesidad de mantener las notas repetidas en *legato*. Especifico en el ejemplo siguiente en qué momento se coloca y cuándo se levanta la tercera ceja. El pasaje sigue siendo incómodo, pero si se presta atención a la secuencia de los movimientos y se utiliza el brazo, resulta practicable:

Ejemplo 14b



Es verdad que en la conclusión del método Sor recomienda «economizar las cejas y los desplazamientos de la mano».³⁵ Hay quien piensa que en sus obras Sor se dedica a contradecir esta observación —como en esta sonata—, el estudio en si bemol mencionado más arriba y el estudio en Mi bemol mayor op. 29 n.º 22. Si fuera así, dado que Sor define los estudios como la práctica de las excepciones a las reglas, sería, de todos modos, coherente con sus ideas. Pero creo, sin embargo, que esta crítica es infundada y surge de querer aplicar hábitos modernos (como el de la ceja permanente una vez que está instalada) a piezas cuyo paradigma instrumental era muy otro. Clark también le reprocha a Sor³⁶ que escogiera tonalidades en las que no es posible utilizar cuerdas al aire. Esto podría ser fundado para el pasaje que acabamos de ver o para el estudio en Si bemol. En ambos casos se trata de una opción deliberada que tiene efectos en el timbre y una opción escogida con fines musicales de lo que podríamos llamar *orquestración imaginaria*. Si los sonidos oscuros en timbre predominan en el primer movimiento del op. 25, es con el fin de obtener un contraste (que podríamos llamar *orquestral*) con el movimiento que le sigue, en un radiante Do mayor, que muchas veces usa cuerdas al aire y primeras posiciones. De hecho, el contraste entre esos dos movimientos no es otra cosa que el típico contraste beethoveniano entre oscuridad y luz.

La acusación de abusar de la ceja y no usar las cuerdas al aire tampoco vale para el estudio en Mi bemol mayor del op. 29, cuyos pasajes en

35 «3e. D'économiser les barrés et les déplacements de la main» (op. cit., p. 86).

36 GÄSSER, Lluís: Estudios sobre Fernando Sor, pp. 359-372.

ceja son poquísimos y breves, apenas limitados a algún acorde aislado, siempre que se aplique el paradigma de Sor y no el moderno, y donde hay un sinnúmero de situaciones muy bien pensadas por Sor para aprovechar las cuerdas al aire. En conexión con este tema, también puede ser pertinente consultar el ejemplo 23, que presenta una situación bastante similar.

Si tuviéramos alguna duda sobre el uso flexible de la ceja en Sor, bastaría con considerar sus comentarios del siguiente pasaje de su transcripción de un fragmento de *La creación*, de Haydn, incluido en el método. Las digitaciones son del propio Sor:

Ejemplo 14c

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp). It consists of five measures. The first four measures each contain a chord with a half note and a quarter rest, with fingerings 1, 1, 1, and 1 above the notes. The fifth measure contains a descending eighth-note scale (G4, F#4, E4, D4, C4) with fingerings 3, 4, 2, 1 above it, followed by a whole note chord with a fermata.

Resumo los comentarios de Sor:³⁷ usar media ceja para el primer acorde y el segundo; ceja entera en el tercer acorde, para preparar la forzosa ceja entera que sigue, y, finalmente, ceja desde la quinta cuerda. Los diferentes roles del dedo 1 en este pasaje y, sobre todo, el hecho de que se lo levanta inmediatamente cada vez que se pone una ceja, sugieren una mano izquierda de gran levedad y flexibilidad. Se trata de cinco acordes sucesivos con ceja, en un tiempo bastante rápido, alternando entre la primera y la segunda posición; hay que levantar inmediatamente cada una de ellas, excepto la última. Siguiendo las instrucciones de Sor, la mano izquierda funciona como si fuera un director de orquesta, estableciendo la articulación.

* * *

Todas estas consideraciones nos llevan a otro tema importantísimo, que tampoco aparece explicitado en el método: la necesidad prácticamente absoluta de respetar las duraciones exactas indicadas en todas las voces y su relación determinante sobre la digitación. Es decir, si establecemos una digitación que respete rigurosamente las duraciones escritas (o sea, que provoque los silencios de manera automática), casi siempre resultará cómoda y producirá los mejores resultados musicales.

37 Méthode pour la guitare, p. 68.

La hipótesis que presento aquí es la misma que he utilizado en los capítulos sobre Giuliani y Paganini: Sor siempre tenía una digitación en mente al escribir para guitarra. Sus obras fueron escritas para sí mismo o para sus alumnos, para la ejecución inmediata, y no para el cajón del escritorio o la posteridad. Sor no escribía sin estar seguro de que su obra tendría una realización natural e idiomática dentro de su paradigma. Su música surge del instrumento mismo y, una vez que la encontramos, la digitación correcta permite, a la vez, tocar con facilidad y realizar claramente la polifonía, tan característica de su estilo instrumental. La hipótesis implica también que no solo existe una digitación ideal de la mano izquierda, sino que normalmente hay una sola solución para cada pasaje problemático.

Veamos como un ejemplo de esta hipótesis un conocido pasaje de la introducción del op. 9, que ha sido, en general, mal entendido por los editores modernos.

Ejemplo 15



Un guitarrista moderno ve el primer bicornde y la nota que le sigue, y automáticamente coloca la ceja en séptima, lo que ya hace incómoda la ejecución de la primera mitad del compás. Probablemente también tienda a hacer una ceja en quinta para la segunda mitad del compás 1 y una en cuarta al comienzo del compás 2, y así sucesivamente. La ejecución de los ritmos punteados en la voz superior se hace también problemática si se usa *i-m-a* y se reserva el *p* solamente para la quinta cuerda. Y ni hablemos de los ligados del penúltimo compás del ejemplo, que suelen ignorarse por completo. No continúo por este camino: el lector interesado puede fácilmente encontrar y comparar diversas ediciones modernas.

La clave de la solución de este pasaje pasa por reconocer la importancia de respetar las duraciones escritas en cada voz. Si colocamos el primer bicornde con 2 y 4, el resto de las notas cae bajo los dedos y se mantienen sonando solamente aquellas que deben mantenerse.

El sol del bajo, en el tercer tiempo del compás 1, se puede hacer perfectamente en la tercera cuerda al aire, y con el ligado (Si-Mi) en la voz superior (suprimido en muchas ediciones modernas) se pasa a la primera posición. Sugiero sobrepuntar, solo un poco, las figuras de ritmos puntuados; los silencios así lo sugieren, en mi opinión. Las ligaduras del último compás sirven para reforzar el contraste de disonancia y resolución; en el primer y el tercer tiempo tenemos apoyaturas, y en el segundo y el cuarto, sus resoluciones (compás 3 del ejemplo). Esta sería la digitación propuesta:

Ejemplo 16

The image shows a musical score for a guitar piece, labeled 'Ejemplo 16'. It consists of two staves of music in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff is a single melodic line with various rhythmic values and slurs. Fingering numbers (1-4) are written above the notes. There are circled numbers 3 and 2 above the first two measures, and circled numbers 3 and 2 below the fifth measure. The bottom staff is a bass line with chords and single notes. It includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte), and slurs. Fingering numbers are also present below the notes in the bass line.

Una vez que se encuentra la clave, lo único que no surge automáticamente de la digitación es apagar dos sonidos para obtener los silencios: el último tiempo del bajo en el compás 1 (hay una amplia oportunidad para hacerlo) y el del último ritmo punteado; el dedo 4 está disponible para hacer este, si es que no lo hizo ya el *m* antes de tocar la semicorchea.

Este pasaje hace pensar que Sor no estudió ingeniería en vano: la polifonía, casi orquestal, se realiza por medio de las articulaciones, que, a su vez, se obtienen casi automáticamente a partir de la digitación. Uno se imagina los vientos dialogando en los dos primeros compases y la entrada de las cuerdas en el compás 3. El La de la quinta cuerda suena más grave de lo que tendría derecho a hacerlo, porque Sor fijó la atención en el registro agudo por medio de las escalas cromáticas anteriores.

En la misma obra, hay un pasaje extremadamente problemático para el paradigma moderno, pero relativamente fácil de resolver según el de Sor. Ocurre en la última variación, y lo marco con un asterisco:

Ejemplo 17



Está claro que en este caso se deben asimilar los dos ritmos, el del tresillo y la nota rápida del ritmo punteado, o sea que el fa y el la del pasaje marcado con el asterisco se deben ejecutar juntos. Así aparece indicado en las ediciones originales y, por otra parte, era un procedimiento normal en la época.³⁸

Parecería que la fluidez necesaria en toda esta variación se vería entorpecida con el pasaje marcado. En el paradigma moderno, que usa los cuatro dedos de la mano derecha y, en principio, prohíbe las repeticiones de dedos, parece difícil encontrarle una solución, y más aún si pretendemos resolverlo usando *i-m-a* exclusivamente. Por ejemplo, el Sol debe hacerse con *a* o *m*, y el Mi con *i*; nos queda tocar el bicoorde con *m-a*, y la mano queda colocada al revés de lo que establece el paradigma moderno, dado que continuaríamos con el *i*, o bien habría que admitir repeticiones de dedos en un tempo muy rápido.

De hecho, la inmensa mayoría de los guitarristas modernos modifica de algún modo este pasaje. Pero es sumamente practicable si aplicamos las ideas de Sor, y es mejor considerar el pasaje a la luz de lo que sucede desde el comienzo de la variación. Él asignaría, en principio, la melodía al *m*, por ser el dedo más fuerte, así que al comienzo de la variación nos queda el patrón *m-i*, ya que la tercera nota de cada tresillo es producida por la mano izquierda. Llegamos, entonces, al pasaje con *m* para el Sol e *i* para el Mi. Nos quedan *p* y *m* libres para tocar el bicoorde, y la dirección de las plicas indica que interviene el *p* en el nuevo patrón. Luego de tocar el Si (la primera nota del último compás) con *i*, podemos usar de nuevo *i* en el Mi y continuar asignando la melodía al *m*. Las plicas hacia abajo indican el uso del *p* para las notas de la segunda cuerda.

³⁸ Brown, op. cit, p. 614.

Ejemplo 18

Otro caso de interés se encuentra en el comienzo del estudio op. 6 n.º 12. Aquí, encontrar la digitación no es difícil, pero vale la pena observar detenidamente cómo la digitación determina la articulación y el fraseo:

Ejemplo 18a

Andante

La digitación da automáticamente variedad de articulación a las terceras del acompañamiento y separa con claridad las dos semifrases de la melodía. Como la próxima frase comienza con un Fa sostenido en la segunda cuerda, forzosamente el Mi (última nota de la melodía del ejemplo) se interrumpe apenas antes de atacar el Fa sostenido, apagada por el dedo 4, tal como debe ser para articular entre esta frase y la siguiente. La misma melodía queda articulada, con (casi) puntos sobre las dos negras y *legatos* que abarcan cada uno de los compases siguientes. El intérprete haría bien en notar que no es necesario luchar contra la corriente para articular y frasear correcta y expresivamente, ya que la digitación prácticamente obliga a hacerlo. La quinta ceja indicada en el ejemplo siguiente abarca apenas las dos primeras cuerdas:

Ejemplo 18b

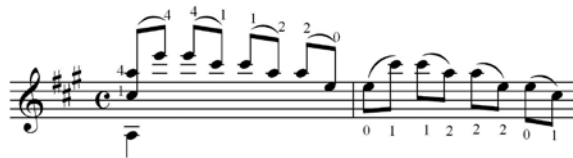
Los ligados

Otro problema de ejecución surge a menudo con los signos de ligadura, que no siempre tienen el mismo significado que hoy. Como ya hemos visto, los guitarristas del principio del siglo XIX, y no solamente Sor, usaban el signo de ligadura para indicar varias acciones técnicas diferentes, pero con un importante elemento en común: el segundo sonido del par o, si se trataba de un grupo, todos los sonidos del grupo ligado que sigan al primero se producen solamente por la mano izquierda. Estas acciones incluyen:

- los ligados ascendentes y descendentes, que nos son familiares;
- el *portamento*;
- los ligados producidos por la simple percusión del dedo de la mano izquierda a la cuerda, sin la intervención previa de la mano derecha. Aguado los llama *ligados impropios*; aquí los llamaremos *ligados por percusión*;
- los sonidos producidos por la mano izquierda pellizcando directamente la cuerda, sin que haya habido otra nota producida sobre la misma cuerda.

Sor no trata este tema explícitamente en el *Méthode...*, pero en su transcripción de un fragmento de *La creación*, de Haydn, aparece un pasaje que ilustra perfectamente su uso de las ligaduras escritas. Lo presento en el ejemplo siguiente. Esta situación, curiosamente, no está comentada en el muy prolijo análisis de la transcripción que Sor hace en su texto, pero como, sin duda, la digitación es suya, constituye un testimonio valiosísimo:

Ejemplo 19



Aquí tenemos juntos todos los casos mencionados más arriba, y no se puede argumentar que Sor esté usando el signo de ligadura solamente con propósitos de fraseo: no lo hizo nunca en sus obras para guitarra y tampoco lo hace en los ejemplos del *Méthode...*, incluido este. Encontramos en este pasaje, por orden de aparición:

- *portamento* ascendente;
- ligado descendente;
- ligado por percusión (el único modo razonable en que el 2 puede producir el La sin el ataque de la mano derecha);
- ligado impropio, en el cual el 1 pellizca la primera cuerda, al aire, sin otra acción previa;
- ligado ascendente;
- ligado por percusión;
- *portamento* descendente;
- ligado por percusión.

Se podría argumentar que se trata de erratas, y hay algunas en este largo fragmento de *La creación*, pero quien lo argumente debe poder explicar también *cuáles* serían los dedos y cómo se justifican los signos de ligadura. Repito que Sor no usa signos de ligaduras para indicar fraseo, ni en esta transcripción ni en ninguna de sus obras para guitarra (y nadie lo hacía entre los guitarristas de su tiempo). Si se tratase de ligados normales, casi todos los números de estos dos compases tendrían que ser erratas, cosa que no parece probable en un texto generalmente tan cuidado. El pasaje es una excelente muestra de la imaginación instrumental de Sor: seis diferentes modos de producir el segundo sonido en un total de ocho casos posibles.

Quizás el ejemplo anterior nos haga más fácil tomar en serio los numerosos casos de ligaduras que parecen imposibles, y no son pocos. Veamos algunos.

Ejemplo 20 (andante largo op. 5 n.º 5)



En el primer tiempo del ejemplo, al comienzo estamos en cuarta posición. Sor marca la articulación con toda precisión y así da tiempo para trasladarse a segunda posición. La distribución de las ligaduras parece antinatural hasta que conseguimos descubrir los diversos significados que tiene el signo de ligadura. La pregunta de cómo es posible hacer siete notas consecutivas ligadas se responde combinando el ligado ascendente con el *portamento* ascendente, por ejemplo, en la combinación indicada en el siguiente ejemplo. Todavía más interesante: este procedimiento da,

con toda naturalidad, una articulación de *cantabile*, melismática más que escalística. El último de los ligados puede muy bien hacerse a partir del sol anterior, simplemente continuando el ligado descendente, o bien por percusión.

Ejemplo 21



En el *Gran solo*, op. 14, Sor prescribe los siguientes ligados, que parecen perfectamente realizables con una combinación de ligados normales y otros por percusión (en el re sostenido).

Ejemplo 22



El signo de ligadura de la edición no está colocado con precisión, y no es muy claro si comienza en la primera nota o en el ornamento. La opción a elegir depende de si consideramos a la nota pequeña parte de un *gruppetto* Fa-Mi-Re sostenido-Mi o de si la vemos como apoyatura corta: en el primer caso, el ligado comienza en la primera nota; en el segundo (por el cual me inclinaría, porque Sor no desconocía el signo de *gruppetto* y usarlo le hubiera ahorrado escribir más notas), en la nota pequeña.

Por último, un bien conocido caso que aparece en la sonata op. 15 n.º 2, que es ejecutable combinando ligados ascendentes normales con un ligado por percusión (no es necesario levantar la mano para hacerlo: basta con apoyar con fuerza el 1 en el Mi). Nótese que, respetando la extensión del ligado —y no hay razón para no hacerlo—, el sol del tercer tiempo se debe tocar con la mano derecha, probablemente en la tercera cuerda:

Ejemplo 22a



En este contexto caben también los pasajes de la *Fantaisie élégiaque*, op. 59:

Ejemplo 22b



En ella, se usaría una combinación de notas producidas por percusión, quizás notas pelliscadas por el dedo de la mano izquierda en el sol del compás 3 (pero, para mantener el mismo tipo de sonido, sería mejor hacerlo en la cuarta cuerda) y ligados descendentes. La colocación de la indicación *avec les deux* es ambigua, y no queda claro si el La sostenido del compás 5 del ejemplo se ejecuta ya con la mano derecha o solo con la mano izquierda.

Tres ejemplos más, tomados de la misma obra, presentan el signo de ligadura en cuatro acepciones distintas. Les he incorporado la digitación. El primero es un *portamento*; el segundo, un ligado por percusión; el tercero tiene primero una combinación de ligados ascendentes y descendentes y luego una combinación de *portamento* con ligado ascendente:

Ejemplo 22c



La posición flexible

Muchas veces Sor diseña sus pasajes de modo que sea posible permanecer en la misma posición, pero con traslados parciales de ida y vuelta de, generalmente, 1 o 4. Este procedimiento requiere no solo la flexibilidad de los dedos, sino también la colaboración de la muñeca y el brazo izquierdos. En el siguiente ejemplo, se parte de la tercera posición, se amplía el ámbito hasta el segundo espacio, con el 4 y el 3 permaneciendo en la tercera posición, y se retorna a la posición inicial:

Ejemplo 23 (estudio op. 29 n.º 24)



El comportamiento del dedo 1, realizando seis notas, no es concebible en el paradigma moderno. Con todo, resulta muy efectivo para marcar la articulación del bajo, la cual surge directamente desde la digitación. Nótese también la extrema flexibilidad de la ceja, que se coloca solamente cuando se necesita y siempre está dispuesta a levantarse parcial o totalmente. Al final del ejemplo, la ceja se coloca solamente cuando llega el momento de tocar el Re. Sor cuida que siempre haya un dedo fijo en su lugar, que sirve de pivot, o ancla, para el desplazamiento transitorio de los demás. En el compás 1, lo hace el 1, con la ceja; en el 2, el 3 en la primera mitad y el 4 en la segunda.

El procedimiento de colocar la ceja solamente cuando es imprescindible también ayuda a resolver muchas de las situaciones del famoso estudio en Si bemol mayor, op. 29. Allí no hay muchas dudas sobre la digitación, pero el recurso de mantener la ceja en estado flexible y levantarla y volverla a colocar ciertamente ayudaría a evitar la fatiga. Se puede practicar este movimiento solamente con el dedo 1, colocándolo en el primer espacio de la quinta cuerda y, sin retirar la punta del dedo ni interrumpir el sonido, colocando la ceja para producir el fa de la primera cuerda. La muñeca debe realizar el movimiento:

Ejemplo 24



De este modo, incluso los pasajes largos que requieren el uso de la ceja resultan no requerirla en forma permanente. Sor no indica explícitamente este procedimiento, pero podemos deducir su aplicabilidad a partir de muchas otras situaciones similares. Lo hemos encontrado más arriba en el ejemplo tomado del primer movimiento de la sonata op. 25.

Otro tipo de comportamiento heterodoxo del dedo 1 se encuentra también, digitado por el mismo Sor, en *Mes ennuis*, op. 43 n.º 5:

Ejemplo 25



Este cruzamiento momentáneo del 1 bajo el 2 (en el segundo bicorde del compás 1) también contradice las costumbres modernas, que, probablemente, preferirían digitar el primer acorde con 4-2-1 para dejar espacio al 3, que haría el Si bemol. Encontramos otro caso similar de cruzamiento, pero esta vez involucrando a 2 y 3, en la primera de las seis bagatelas de la misma serie, también digitada por Sor:

Ejemplo 26



El 2 del comienzo se comprende para hacer el acorde Do-Fa sostenido-Re sostenido del compás 3. Sor lo sustituye en seguida por el 3 y, según todas las apariencias, el 3 queda en el Do hasta el fin del pasaje, lo cual implica que el Fa natural del compás 4 debe ser producido por el 2, cuyo cruzamiento por debajo del 3 se mantiene hasta retornar al Mi, en el último compás del ejemplo.

Conviene, entonces, en situaciones en las cuales se parta de una posición y se retorne a ella, tener en cuenta siempre la posibilidad de aplicar alguno de estos procedimientos de cruzamiento de un dedo bajo otro

de número mayor. Son recursos completamente heterodoxos para el paradigma técnico moderno pero muy efectivos. Por ejemplo, el movimiento final de la sonata op. 22 presenta exactamente la misma situación del ejemplo anterior y parece claro que pide la misma digitación:

Ejemplo 27



Hagamos ahora una lista de las prácticas relacionadas con el paradigma técnico de Sor que aparecen en sus obras, pero que no necesariamente están expuestas explícitamente en el método:

- para encontrar la digitación correcta, es importante atender a las duraciones exactas de cada voz;
- si bien no necesariamente debemos renunciar totalmente al uso del *a*, a menudo utilizar la concepción de Sor de la mano derecha ayuda a resolver muchas situaciones;
- hay que dejar totalmente de lado los hábitos modernos de digitación: el pasaje puede exigir cruzamientos de dedos de la mano izquierda (transitorios) o, incluso, la repetición de dedos de la mano derecha;
- el papel del *p* de la mano derecha es muy diferente del moderno, y es muy posible que debamos usarlo en las primeras cuerdas;
- el signo de ligadura puede significar muchas cosas diferentes;
- la ceja debe ser siempre flexible. Se coloca solamente cuando es necesaria, y siempre debe ser posible levantarla apenas pasa ese momento. Contrariamente a una opinión muy difundida, los pasajes largos con ceja son muy raros en la obra de Sor;
- el uso de presentaciones extendidas es muy habitual. Habrá, quizás, un pequeño porcentaje que no sea posible en una guitarra moderna, pero la inmensa mayoría es practicable y ayuda a la realización musical del pasaje;
- es necesario estar dispuestos a usar todo el brazo izquierdo, no solamente los dedos, para facilitar las presentaciones extendidas y las posiciones flexibles;
- si encontramos una situación de la mano izquierda de la que se sale para volver a ella inmediatamente, vale la pena considerar la posibilidad de resolver el pasaje con un traslado parcial o una extensión momentánea, permaneciendo en una posición flexible;

- quizás lo más importante: hay que tener la paciencia de no abandonar la búsqueda de una digitación que responda al paradigma de Sor hasta haber hallado una solución que satisfaga los parámetros musicales del pasaje. Siempre existe una solución cómoda y musicalmente satisfactoria.

Para concluir, parece interesante ocuparnos de la trayectoria general de Sor como compositor. Su evolución como compositor es notoria: sus primeras obras publicadas parecen deber bastante a Haydn, a Mozart e, incluso, a Rossini, pero una obra como la *Fantaisie élégiaque*, op. 59, está muy lejos de estos modelos y, más bien, se parece aproximar a Liszt o a Berlioz. Aún más experimental es la *Fantaisie villageoise*, op. 52, tanto en lo formal como en lo instrumental. Sus primeras obras son clásicas de espíritu y de forma, por más experimentales que sean, como ocurre en el op. 11. Después hay un quiebre estilístico que parecería coincidir con su estancia en Rusia y que tiene como resultado, por ejemplo, la sonata n.º 2 op. 25, que es un adiós a la forma sonata y probablemente la más beethoveniana de sus obras, pues sintetiza contenido romántico con forma clásica, pero infringe otras costumbres, tales como la de comenzar y terminar con movimientos rápidos. De hecho, el movimiento inicial utiliza los gestos típicos de una introducción, y nos damos cuenta de que se trata de una forma sonata cuando ya está bastante avanzado. En sus últimos años, predominan obras que formalmente parecen ser menos ambiciosas o más salónicas (fantasías, variaciones, piezas de sociedad), pero que contienen algunos de los experimentos más audaces de sonoridad hechos con la guitarra hasta ese momento. El op. 59, antes citado, es un buen ejemplo, lo mismo que todas las *Pièces de société*. Pero, a lo largo de esta trayectoria compositiva, su paradigma guitarrístico se mantuvo prácticamente sin variantes. Sus series de estudios (con ese nombre o con otros) fueron escritas en orden inverso de dificultad para el intérprete, o sea, escribió primero los más difíciles y terminó con los más fáciles. Quizás esto se explique por el creciente papel de la enseñanza en su vida profesional y la necesidad de crear material de estudio para sus alumnos que los introdujera en su paradigma instrumental. Incluso en ese caso, Sor nunca claudicó de sus principios: se trata siempre de piezas de música, incluso las del sencillísimo op. 60, pensado para ser una introducción al estudio de la guitarra.

Al escribir para guitarra, Sor nunca deja de ser músico. Quizás lo más importante para el abordaje de sus obras es recordar que se veía a sí mismo primero como músico y solamente después como guitarrista. Una vez que conseguimos descubrir su paradigma instrumental,

descubrimos también que no hay tantos compositores para la guitarra que hayan conseguido fundir instrumento y música de una manera igualmente magistral y sin que ello implique autolimitarse. Que haya podido hacerlo mientras, al mismo tiempo, estaba prácticamente inventando la guitarra como instrumento de concierto (sin perjuicio de no haber sido el único participante de esta invención) es, me parece, un logro nada menor.

Bibliografía

- GÁSSER, Lluís: *Estudios sobre Fernando Sor/Sor Studies* (compilación), Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.
- SOR, Fernando: *Méthode pour la guitare par Ferdinand Sor*, edición del autor («À Paris, l'auteur, rue de Marivaux, 5»), 1830.
- SPERB, Guilherme: tesis de maestría en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *O estudo do método de Fernando Sor e sua interação com a construção de uma interpretação para a sonata op. 25*, Porto Alegre, 2012.

AGUADO Y LEGNANI: FIGURAS COMPLEMENTARIAS

Estos dos grandes guitarristas y compositores, ambos pertenecientes a la generación que inventó la guitarra como instrumento de concierto, presentan aproximaciones tan diferentes al instrumento y a la composición que pueden considerarse complementarios; por eso aparecen estudiados en paralelo.

Hasta no hace mucho, el material biográfico sobre ambos era muy escaso y lo que se sabía de ellos estaba muy contaminado por leyendas y tradiciones deformadas. La situación ha cambiado en los últimos años, con la aparición de dos excelentes trabajos: el de Pompeyo Pérez Díaz sobre Aguado¹ y el de Sergio Monaldini sobre Legnani² (este último basado en, entre otras fuentes, varios excelentes artículos publicados en la revista italiana *Il Fronimo*). Seguramente habrá mucho más por investigar en torno a la biografía de estos dos compositores, pero ambos trabajos son sólidos y rigurosos, y nos basaremos en ellos en cuanto a la información sobre la vida de estos autores.

Visto que los datos biográficos no son aún de conocimiento general y que en ambos casos tienen una estrecha relación con el tipo de producción musical de los autores y ayudan enormemente a comprender el contexto en el cual actuaron, comienzo el tratamiento de estos autores con una cronología (simplificada) de sus vidas, extraída de las obras mencionadas. Continúo con un análisis de su obra didáctica, ya que, en principio, podemos suponer que exponen la técnica que utilizaban, y, a partir de ese paradigma técnico, intento confirmarlo y completarlo con ejemplos de sus obras más importantes: en el caso de Aguado, los *Tres rondós brillantes*, op. 2; en el de Legnani, los *36 capricci*, op. 20.

-
- 1 PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica, Madrid: Alpuerto-Sociedad Española de Musicología, 2003.
 - 2 MONALDINI, Sergio: Chitarra Romantica. Luigi (Rinaldo) Legnani e il virtuosismo strumentale nell'Ottocento, Ravenna: Longo Editore, 2015.

Cronología (según Pérez Díaz)³

- 1784, 8 de abril: Nace en Madrid, hijo de un notario de la vicaría eclesiástica, poseedor de una finca en Fuenlabrada (en las cercanías de Madrid).
- 1790: A los seis años comienza sus estudios de guitarra con el padre Basilio, clérigo cisterciense cuyo nombre antes de tomar los hábitos era Miguel García.
- 1792: Comienza estudios de gramática latina, filosofía y francés (aparentemente en forma privada).
- 1800-1802: Fernando Sor reside en Madrid y, muy probablemente, Aguado lo conoce ya desde esa época.
- 1803: Fallece su padre y Dionisio hereda la finca familiar de Fuenlabrada. Realiza su primer concierto público, aunque no está claro dónde.
- 1804: Fernando Sor está de nuevo en Madrid. En este período es muy probable el encuentro de Aguado con François de Fossa (1775-1849), guitarrista y teórico francés, también en Madrid con el Ejército francés, quien llegaría a ser un amigo cercano, hasta el punto de colaborar con Aguado en las secciones teóricas de sus obras pedagógicas y traducir al francés su método. En esta época Aguado conoce también a Federico Moretti (1769-1839), importante guitarrista y compositor, con una distinguida carrera en el Ejército español. Moretti dedicaría una obra a Aguado en 1825, por lo que suponemos que la relación entre ambos continuó.
- 1807: Lo sabemos establecido en Fuenlabrada, viviendo con su madre, donde permanece durante toda la guerra contra las tropas francesas (1808-1813). Según una tradición, intervino con éxito ante el Ejército francés para evitar el fusilamiento de civiles, lo que sugiere que gozaba de cierta autoridad o, al menos, respeto en la región.
- 1820: Publica la *Colección de estudios* para guitarra. Parece probable que alrededor de esta época haya compuesto los *Tres rondós brillantes*, op.2.
- 1824: Fallece su madre.
- 1825: Publica, en Madrid, la *Escuela de la guitarra*.

3 Op. cit.: «Aspectos biográficos de Dionisio Aguado», pp. 79 y ss.

- 1826: Aguado se establece en París, en el hotel Favart. Publica allí sus op. 1 (12 valsos) y 2 (*Tres rondós brillantes*). A fines de 1826, Sor regresa a París y Aguado reanuda su amistad con él. Todas las obras de Aguado con número de opus fueron publicadas en París.
- 1829 y 1831: Está documentado que Aguado tocó con Sor y que compartieron al menos un concierto.
- 1832: En la Salle Chanteneire, se hace un concierto a beneficio de Aguado.
- 1834: Aparece el *Nouvelle méthode de guitare*, op. 6, obra dedicada a los principiantes. Es de suponer que Aguado también se dedicó a la enseñanza durante su estadía en París.
- 1835: Aguado actúa en uno de los Concerts Historiques de Fétis. El 29 de noviembre, Aguado y Sor tocan a beneficio de Legnani, quien se había roto un brazo y no pudo dar el concierto programado.
- 1836: Aguado toca en un concierto a beneficio de Sor. Por primera vez, encontramos una mención del trípode para sostener la guitarra, de su invención. Publica *La guitare enseignée par une méthode simple* y *La guitare fixée sur le tripodison ou fixateur*.
- 1838: Un visitante español, Saldoni, describe la vida cotidiana de Aguado en el hotel Favart. Tenía una máquina para prepararse el chocolate y se levantaba a estudiar a las seis de la mañana.
- 1839: Viaja de nuevo a Madrid. Llega dentro del primer trimestre de este año. En el camino, es asaltado por guerrilleros carlistas, que terminan liberándolo junto con los otros pasajeros: otra prueba de las dotes diplomáticas de Aguado.
- 1840: Encontramos a Aguado establecido en Madrid, en la calle de Colón, número 8, segundo piso. Sabemos que se dedica a la enseñanza privada y tiene alumnos.
- 1842: Legnani visita Madrid en el marco de una gira por España, y un reencuentro con Aguado parece más que probable.
- 1843: Publica la obra culminante de sus empeños pedagógicos, el *Nuevo método para guitarra*. Es necesario señalar aquí que la publicación moderna de este método, muy modificado por Regino Sainz de la Maza (editado por la Unión Musical Española y difundido por todo el mundo), contiene alteraciones muy graves y deforma sustancialmente las ideas de Aguado. (Sainz de la Maza consideraba que Aguado no era «lógico ni progresivo».)

1845: Es atendido por Petra Briz como ama de llaves. Hace su testamento, con su característica minuciosidad. Frecuenta a la señora Luisa Gómez Caravano y Melón.

1848: Escribe a De Fossa.

1849: Realiza su versión del *Gran solo*, op. 14, de Sor. Fallece el 20 de diciembre.

De esta cronología podemos extraer varios datos de gran relevancia para comprender mejor a Aguado. En primer lugar, su independencia económica, un factor nada desdeñable. En su tiempo, al no haber nada parecido a los derechos de autor, el compositor percibía una remuneración por una sola vez al editarse su obra. Había, entonces, un tremendo incentivo para componer todo lo posible y publicarlo cuanto antes. Ninguno de estos dos factores es aplicable al caso de Aguado, quien, en comparación con sus contemporáneos, publicó poquísimas obras: apenas 16 con número de opus y siete sin numerar. Para tener una idea, Sor publicó 63 obras con número de opus y siete sin él, y Giuliani, 150 con número opus y más de 30 sin él. Sin hablar, naturalmente, de los 366 opus de Ferdinando Carulli.

En segundo lugar, es interesante considerar la formación musical de Aguado. Parece haber comenzado sus estudios de guitarra incluso antes de los estudios escolares, y no tenemos ninguna constancia de que haya recibido alguna formación musical general, aparte de la guitarrística. De hecho, gran parte de las secciones teóricas de sus obras didácticas fueron escritas por De Fossa. La imagen que surge, entonces, es la de un artista crecido y formado desde la guitarra y desde lo específicamente instrumental: se trata de una imagen que contrasta en forma clarísima con la de sus compañeros de generación Sor y Giuliani, y también con la de Legnani, todos ellos dueños de una formación (e información) musical bastante más integral y completa. No olvidemos que el repertorio de la guitarra estaba en un estado incipiente y la formación musical que se podía adquirir solamente a partir de la guitarra era limitada. Un violinista formado en Montserrat como Sor, un cellista como Giuliani y un cantante de ópera como Legnani adquirirían inevitablemente un conocimiento íntimo del repertorio general y, por ende, una formación musical mucho más completa. En ese sentido, es sintomático que, en general, las obras de Aguado consistan en piezas relativamente breves y que en sus composiciones nunca haya abordado la forma sonata. No señalo esto con la intención de minimizar la contribución de Aguado a la literatura guitarrística, sino con el fin de comprender mejor su modo peculiar de aproximarse a la guitarra y a la música.

En tercer lugar, es evidente la preocupación pedagógica de Aguado. Otros guitarristas de su generación exploraron las posibilidades de la guitarra por medio de sus composiciones. Aguado se dedicó a hacerlo, más bien, en forma general, a través de sus diversas obras didácticas. En ese proceso, llegó a fundar algo muy parecido a una técnica guitarrística generalizada, pero es inevitable preguntarse si sus métodos tienen un carácter descriptivo de su práctica o si la intención es investigar en abstracto las posibilidades de la guitarra y definir un *lo que podría hacerse*. Como veremos en lo que sigue, la pregunta no es ociosa.

La técnica de Aguado

A lo largo de su vida, Aguado publicó varias obras didácticas, de las cuales las más relevantes son la *Escuela de la guitarra*, de 1825, y el *Nuevo método*, de 1843. En general, se ha considerado que el *Nuevo método* sustituye a la obra de 1825, hasta el punto de pensar que ni siquiera vale la pena estudiarla. Sin embargo, coincido totalmente con Pérez Díaz cuando señala que la *Escuela de la guitarra* fue «un punto y aparte en cuanto al nivel de esta clase de obras, nivel que no fue en absoluto igualado por casi ninguno de los otros guitarristas autores de tratados». ⁴ El nivel de detalle, minuciosidad y profundidad de la descripción técnica de la *Escuela...* está muy por encima del de sus contemporáneos y realmente no sería igualado hasta mucho tiempo después. Aún más importante, las composiciones de Aguado se ubican temporalmente antes —incluso mucho antes— de la publicación del *Nuevo método*, el cual presenta algunas ideas diferentes respecto de la *Escuela...*, comenzando por el uso del trípode, pero sin limitarse a él. ¿No es más razonable pensar que la obra de 1825 —escrita aproximadamente en la misma época que, por ejemplo, el op. 2— representa más fielmente el pensamiento técnico e instrumental del Aguado compositor en actividad que el *Nuevo método*, publicado muchos años después de su última obra original? En relación a esto, yo me definiría por entender el *Nuevo método*, de 1843, como una obra de carácter más normativo que descriptivo. A mi entender, esta obra establece cómo *debería* tocarse la guitarra más que una descripción de la práctica instrumental de Aguado en la época en que estaba componiendo activamente.

Correspondería, entonces, un examen detallado de las ideas técnicas de la *Escuela de la guitarra*, de 1825, y a ello dedicamos la siguiente sección de este estudio. Citaré los pasajes que me parecen más re-

4 Pérez Díaz, op. cit., p. 264.

levantes y, a partir de ellos, intentaré que se vaya vislumbrando una visión general. Después intentaremos ver hasta qué punto las composiciones de Aguado confirman esta visión.

Leyendo la *Escuela de la guitarra*

En la presentación, Aguado declara la intención de la obra (se respeta la ortografía original):

De poco tiempo à esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco a poco se ha llegado à sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos espresados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó a escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino después don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso. Yo no me considero capaz de dar á entender el mérito de este genio; solo diré que, además del buen gusto que caracteriza á su música, está compuesta y escrita de manera que, bien ejecutada, satisface tanto al inteligente que oye como al que la toca; á aquel con las bellezas de la composición, y á este no dejándole que desear en cuanto al modo de ejecutarla.

Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacía necesario un método que la esplicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicación no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada más necesitaríamos los aficionados.

Su falta me movió á escribir en el año de 1819 una colección de estudios, cuya edición se ha concluido hace algun tiempo, pero al publicarlos no tuve presente que sería dificultosa la inteligencia de los mismos en razón de carecer de un método elemental. Hacíase, pues, necesaria una obra que insinuase un camino para la inteligencia de la música moderna de la guitarra y que, al mismo tiempo, diese razón de ella.

Desde luego, conocí la dificultad de tamaña empresa; pero animado de la pasión que tengo á este hermoso instrumento, y creyendo que no debía defraudar á los aficionados de las observaciones que mediante una larga y cuidadosa práctica he reunido acerca de su manejo, me determiné a formar esta escuela.

[...] Atendiendo a que una gran parte de los que se dedican a la guitarra son meros aficionados que no quieren ó no pueden gastar su tiempo en aprender el solfeo, he concebido la idea de

poderles proporcionar en la guitarra misma este conocimiento tan necesario.

Podemos extraer ya algunos puntos interesantes. La *Escuela...* está hecha, entonces, para aficionados (y, aparentemente, para aficionados que quieren seguirlo siendo, según el final de la cita). Es un enfoque pragmático, y ya veremos que en este trabajo Aguado combina un espíritu pragmático con una gran minuciosidad en el detalle. El fin de la obra es capacitar a los aficionados para tocar bien la «música moderna de la guitarra», o sea, básicamente, la que permite utilizarla con criterio polifónico o, al menos, como un instrumento capaz de presentar melodía y acompañamiento al mismo tiempo. Nótese la profunda admiración por Sor y la reputación que Sor mantenía en España a más de una decena de años de su partida. La obra numera cada uno de los párrafos, lo que facilita la cita y la localización de los pasajes importantes.

Según el párrafo 11, Aguado recomienda las cuerdas sencillas. Esto implica que en ese momento, en España, todavía había guitarras con cuerdas dobles. Insistirá en ello en el párrafo 236.

Comienza definiendo la posición de la guitarra, o sea, cómo debe sostenerse el instrumento:



Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará á su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra y, al mismo tiempo, la sujetará con el antebrazo derecho por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quede bastante asegurada con poca o ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil. Este último estará más o menos elevado en dirección oblicua y, generalmente hablando, su inclinación deberá ser de 35 a 40 grados. [...] El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como también la cabeza, la cual no se ha de torcer ni dirigir a mirar los movimientos de la mano izquierda. [...] Se necesita la vista para mirar al papel. [...] Si bien se puede permitir al principiante que en las primeras lecciones mire donde pone los dedos [...], también es necesario que se habitúe cuanto antes á atinar las cuerdas sin mirarlas.

La posición que describe Aguado parece limitar mucho la movilidad del brazo derecho, ya que debe sujetar la guitarra y mantenerla en ángulo. A pesar de que más adelante (párrafo 18) dice que debe sujetarla «casi solo con su propio peso», la posición parece bastante inestable. Al mismo tiempo, son admirables la precisión y la concisión con las cuales define el tema. En el párrafo 19, indica que los dedos de la mano derecha deben adquirir «el hábito de ejecutar grandes y rápidos movimientos, sin que por esto apenas sea necesario mover la mano».

Una nota al pie indica que Aguado ya estaba pensando, incluso en 1825, en aparatos auxiliares para mantener una posición más estable:

Para evitar el roce y asegurar mas la guitarra, acostumbro á poner un pañuelo en el punto de su apoyo, aunque conozco que esto perjudica á las voces del instrumento. Estas podrían aumentarse apoyándole sobre una caja hueca construida á propósito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del aro izquierdo.

También señala (párrafo 20): «De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta».

Esto coincide con el uso moderno y con el de Giuliani, pero no, por ejemplo, con el de Legnani, como veremos más adelante.

Sobre el tema de las uñas, tan discutido en la época, Aguado es clarísimo (párrafo 21):

Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas o sin ellas. Por mi parte, soy de dictamen que para sacar mas y mejor tono, ó, lo que en este caso es lo mismo, mas y mejor

sonido, convendrá tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1) las uñas han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras; 2) se han de usar pulsando las cuerdas oblicuamente, según la posición indicada para la mano [...] tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por el interior de la uña, habiendo antes tocado en la yema (acaso en esto estriba el que haya pocos que hieran bien teniendo uña); 3) para conseguir esto, las uñas deberán tener una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad y las muy cortas no dan lugar a suavizar el sonido por medio de aquel desliz.

En cuanto a la mano izquierda (párrafo 25):

[...] Se fijará con fuerza la articulación de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la línea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hacia los trastes por el lado del dedo pequeño, y sus cuatro dedos índice, medio, anular y pequeño deberán estar separados o bastante abiertos, de modo que, alargando el último hasta el quinto traste, apenas se mueva la mano.

26. Esta posición dará el competente tiro á la misma para llegar fácilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse; lo que no se conseguiría con facilidad si el pulgar abrazase toda la anchura de la parte posterior del mástil.

Se trata de una recomendación revolucionaria para la época y absolutamente moderna. El aspecto más interesante es la insistencia sobre la abertura angular de los dedos, que ningún otro autor menciona, por más que el *portamento*, sobre el cual tanto insiste Giuliani, parece ser un equivalente. La posición de los dedos de la mano izquierda también se define con precisión: deben estar «tan arqueados que su última falange venga á caer perpendicularmente sobre la cuerda pisada, de modo que apoyen solamente la punta», y deben poder actuar con «libertad, fuerza y agilidad». La abertura angular debe mantenerse «en términos de que sus cuatro puntas correspondan a cuatro trastes consecutivos», aunque se prevé desde el principio la extensión a cinco espacios (párrafo 25).

Resumiendo, agrega un detalle interesante: «Todos los dedos de la derecha servirán para la pulsación, bien que rara vez el pequeño». Parecería que, en principio, admite el uso del meñique de la mano derecha, aunque este no aparezca ni en sus obras ni en los estudios incluidos en la *Escuela*....

En la segunda parte queda manifiesto el proceder del pensamiento de Aguado, siempre a partir de aspectos materiales de la guitarra:

por ejemplo, hablando de las escalas, define la escala crómica como «cada una de dichas series que proceden siempre de un traste á su inmediato» y recién después aclara que esa distancia se llama *semitono* «en la musica» (párrafos 48 y 49). O sea, la guitarra mira a la música desde afuera, por así decir: se trata, sin duda, de un elemento no deliberado, pero no por ello menos real en la concepción de Aguado.

Cuando trata de la escala diatónica, explica la alternancia de tonos y semitonos, y la hace practicar en la segunda cuerda, con la siguiente digitación. Es interesante que presuponga una mano izquierda móvil, ya que hay dos traslados (párrafo 62):

Ejemplo 1



En seguida de este ejercicio, lo hace repetir bajando con la misma digitación e insiste en que se canten las notas y en que se aprenda «la relación más importante por ahora», y a entonar la octava y reconocerla, porque es importante para afinar la guitarra.

Otro ejercicio que recomienda es hacer la escala cromática ascendente, comenzando en la primera posición y continuando por la primera cuerda. Es interesante que, a pesar de haber descrito antes la notación con lujo de detalles, no recurra a la notación musical para describir el ejercicio, sino a una descripción de las acciones físicas necesarias para producir la escala (párrafo 152): sin duda, estaba pensando en los aficionados, siempre asustados ante el pentagrama.

El principiante ejecutará esta escala empezando por el sonido mas grave, que es la sexta al aire, y para las cuatro siguientes que se ejecutan en la misma cuerda, la pisará con los cuatro dedos, poniendo el índice en el primer traste y aplicando por su orden los demas á cada uno de los cuatro inmediatos; lo mismo hará en la quinta y cuarta: al llegar á la tercera, la pisará tan solo con los tres primeros: en la segunda se valdrá nuevamente de los cuatro, lo mismo que para los primeros trastes de la prima; y en adelante, luego que el dedo pequeño haya pisado, mudará la mano, aplicando de nuevo los dedos por su orden los cuatro dedos sucesivamente, y seguirá así hasta llegar al último sonido.

¿Acaso Aguado suponía que, a pesar de sus minuciosas explicaciones previas, los aficionados seguirían siendo refractarios a la notación? ¿O estaba reproduciendo lo que muy bien pudo haber sido el

método con el cual aprendió, separando la acción de tocar la guitarra de la lectura de una partitura? Es importante también que su escala llega hasta el La sobreagudo, lo que sugiere que su instrumento no tenía trastes más allá del 17.

En la explicación de las palabras que indican el tempo, Aguado clasifica el andantino como más rápido que el andante. Es importante señalarlo porque el uso no era general en la época y hay compositores importantes (incluidos Mozart y Rossini) que consideraban el andante más rápido que el andantino. También es interesante que mencione el metrónomo, si bien no da ningún equivalente metronómico de las designaciones de tempo. En conexión con esto, Aguado es casi el único de sus colegas de generación que indica el metrónomo en sus obras.

Describiendo la guitarra, indica (párrafo 232) un tiro de «unas 27 pulgadas». Se trata de las pulgadas españolas de la época, equivalentes a aproximadamente 62,7 centímetros, o sea, una dimensión no muy lejana de los 64 o 65 centímetros usuales en una guitarra moderna.

En la parte práctica, Aguado comienza estableciendo la presentación longitudinal —un dedo por espacio— de la mano izquierda, lo que ya había indicado en la parte teórica. También establece, y esto es nuevo: «[En la mano derecha] el dedo pulgar pulsará los tres bordones y el índice la cuerda tercera», quedando *m* y *a* para la segunda y la primera cuerda. Es el uso moderno, pero, como ya hemos visto —y lo comprobaremos también al llegar a estudiar la técnica de Legnani—, no necesariamente el de todos sus contemporáneos.

Un aspecto interesante del enfoque pedagógico de Aguado es que introduce muy pronto armaduras de clave bastante inusuales para la guitarra y también relativamente inusuales como tonalidades de base en sus propias composiciones; por ejemplo, Mi bemol mayor en la lección 9 o Si bemol menor en la lección 13.

Su enfoque consiste también en comenzar por ejercicios a una voz y mantenerse en la primera posición; luego introduce lecciones a dos, tres y cuatro partes, pero siempre en la primera posición. Cuando sale de ella, es solamente en la primera cuerda. Este es un criterio habitual hoy en día, pero en su misma época otros enfoques (entre ellos, los de Sor y Giuliani) privilegiaban la movilidad de la mano izquierda desde el mismo comienzo.

Aguado también hace practicar «acordes usuales» antes de introducirlos en las lecciones, lo que hace suponer que también en este aspecto privilegia el conocimiento físico de las posiciones por sobre el de la lectura. Establece (párrafo 276): «Cuando los dedos hayan de pisar

dos cuerdas a un tiempo en un mismo traste, se colocará el del número mayor en la cuerda mas aguda». O sea, se evitan los cruces de dedos, también conforme al uso moderno. Veremos más adelante, sin embargo, que en sus obras hay excepciones a este principio.

La ceja es introducida relativamente temprano, en la lección 32, y la define como ceja entera siempre, abarcando las seis cuerdas. El párrafo 277 dice:

[...] Su punta [la del índice] ha de pasar más allá del borde derecho del mástil, aun cuando las cuerdas pisadas sean la prima y la segunda, y se le ha de tener tan firme por su parte inferior que sirva de apoyo a los demás dedos.

Este también es un concepto moderno que contrasta violentamente con la práctica de Sor, por ejemplo, y probablemente también con la de Giuliani, quien ni siquiera define la ceja como tal.

Las definiciones de los acordes, típicamente, parten también de las acciones físicas: los clasifica como simultáneos (las cuerdas se tocan al mismo tiempo), arpegiados cuando «las cuerdas de un acorde se pulsán una después de otra» (párrafo 279), y «en canturia», una nomenclatura que no he encontrado mencionada en otros lugares y que parece de invención propia. Sin embargo, es interesante profundizar en esta última definición. Aguado lo define (párrafo 285) como

La combinación de dos ó más partes, de las cuales una se mueve más que las otras. El acorde en canturia a dos partes se diferencia del acorde en arpeggio, en que las voces que forman una de las partes en este último siguen un orden uniforme, al paso que en el primero dicho orden o movimiento es libre y no guarda semejante uniformidad.

Esto puede parecer algo confuso, pero, examinando las lecciones que siguen (50, 51 y 52 en el ejemplo), de las que reproduzco solamente el comienzo, quizás la idea de Aguado se puede entender mejor.

Ejemplo 2



Parece claro que lo que Aguado llama *acordes* son meramente posiciones de la mano izquierda sobre el diapasón, lo que va reforzando el convencimiento de que su enfoque parte de la acción física del guitarrista más que del concepto musical. Sería impensable que los fragmentos que aparecen en el ejemplo precedente hubieran sido descritos como acordes por alguno de sus contemporáneos.

Aguado recomienda evitar rigurosamente las repeticiones de dedos en la mano derecha; de nuevo, un criterio moderno, pero que nadie más seguía en su época. Lo refuerza expresamente en la lección 59.

Sin embargo, nos debemos cuidar de proyectar todos los criterios modernos en la técnica de Aguado. En la lección 62, por ejemplo, dice: «En las escalas prefiero al índice y medio los dedos índice y anular alternando». Puede ser que lo haga para ejercitar al *a* (lo que sí sería moderno), pero si realmente se trata de un criterio general de digitación de las escalas, no solo no es moderno, sino que es sumamente idiosincrático para su época.⁵

Otra curiosidad es la clasificación de las cejas en *cejas de pronto* y *cejas de prevención*. La explicación es algo confusa (lecciones 81 a 85), pero la idea es que una ceja de pronto se hace en el mismo momento en que se tocan las notas que ella comprende y una de prevención se prepara con anticipación en el momento en que se necesiten las notas. No se entiende la necesidad teórica de este concepto, ya que la acción física (colocar el *i*) es exactamente la misma en ambos casos, pero para un aficionado probablemente sea una distinción interesante.

Un dato útil es que Aguado también define una media ceja con el dedo 4 (párrafo 299) abarcando, en principio, dos cuerdas. Podríamos encontrar este procedimiento en alguna obra de sus contemporáneos, pero ninguno de ellos la menciona explícitamente. Como él dice, «en algún caso puede ser útil».

Con todo, a la luz de este pasaje de la lección 85, parece difícil tomar al pie de la letra la definición de ceja como abarcando siempre las seis cuerdas:

Ejemplo 3



En el segundo compás del ejemplo, lo que Aguado requiere es claramente una ceja bisagra, o sea, se coloca el 1 en actitud de ceja, pero pisando solamente la primera cuerda: de otro modo, sería imposible tocar el La de la quinta cuerda al aire. La ceja se completa para pisar el último Fa grave, pero, incluso en ese caso, no es necesario ejercer presión sobre las seis cuerdas. Vemos, entonces, que hay que tomar las definiciones de Aguado con cierta flexibilidad.

⁵ A este respecto, véase el capítulo sobre Giuliani.

En el párrafo 300, introduce uno de sus conceptos más originales: el de los equísonos. Vale la pena transcribir todo el pasaje:

300. En la escala cromática solamente hemos pisado la prima en todos los trastes: ninguna de las demás [cuerdas] ha pasado del cuarto, y la tercera tan solo ha llegado al tercero. La razón de esto es porque, pisando las cuerdas en el quinto traste, la voz que resulta es igual a la que tiene la cuerda inmediata más aguda al aire, excepto la tercera, que se ha de pisar en el cuarto traste para igualar su sonido con la segunda al aire.

301. De esto se infiere que cualquier sonido de las cuerdas prima, tercera, cuarta y quinta se encontrará en la cuerda inmediata más grave cinco trastes más hacia el puente y los de la segunda se encontrarán en la tercera a distancia de cuatro trastes.

302. Igualmente se encontrarán los sonidos de una cuerda en la alterna más grave, por ejemplo, los de la prima en la tercera, etc.

303. Para distinguir unos sonidos de otros, llamo *originales* á aquellos cuya localidad está determinada en la escala cromática (párrafo 151), y á sus iguales ejecutados en otras cuerdas les doy el nombre de *equísonos*.

304. Todavía es necesario distinguir unos equísonos de otros, puesto que pueden ejecutarse en distintas cuerdas: así, v. g., el do agudo es original en el primer traste [de la segunda cuerda], primer equísono en la tercera en el quinto, segundo equísono en la cuarta en el décimo y tercer equísono en la quinta en el decimoquinto traste.

305. La tabla siguiente manifiesta a un golpe de vista los equísonos de la guitarra comparados con los sonidos originales.

Para distinguir los equísonos en la escritura, pondré á la derecha de la nota los números 1, 2, 3, en medio de un circulito: el número 1 indicará el primer equísono, y así de los demás. Un 0 en vez de número denota la cuerda al aire.

En la tabla que sigue en el método, podemos confirmar que la guitarra de Aguado tenía 17 trastes, ya que la nota más aguda es el La sobreagudo.

¿Por qué es importante este concepto de Aguado? Ciertamente, no fue el primero en descubrir que una misma altura puede obtenerse en distintas cuerdas. Lo interesante es la reducción de la altura al traste y la cuerda en los cuales se produce, lo que confirma la visión completa y exclusivamente guitarrística y no musical de Aguado. Y otro detalle (nada menor) es que la notación que propone no solamente es única entre sus contemporáneos, sino que induciría a confusión a cualquiera que estuviera acostumbrado a leer la música para guitarra de otros autores. En efecto, según el uso general y aceptado tanto de su época como de hoy, un número dentro de un círculo indica una cuerda, mien-

tras que los números 1, 2, 3 y 4 indican los dedos de la mano izquierda (convención, esta última, que Aguado acepta). Aguado está utilizando, entonces, un símbolo de uso general con un sentido diferente al generalmente aceptado, lo cual es, por lo menos, inconveniente, si no simplemente arbitrario. Con todo, visto que utiliza esta notación (aunque no siempre) en sus obras, habrá que tenerla en cuenta, porque si se leen los equísonos como si fueran cuerdas, a veces se producen situaciones inexplicables, cuando no absurdas o imposibles.

Evidentemente, Aguado le da mucha importancia a esta idea de los equísonos, por lo que espera para introducirlos en un momento relativamente tardío del aprendizaje. En comparación, Sor los introduce (en los estudios del op. 60) prácticamente al comienzo y también Giuliani los presenta relativamente rápido, ambos sin darle ninguna importancia especial ni asignarles un nombre especial.

Es interesante que en las lecciones 88 y 89 Aguado presente exactamente las mismas notas, pero en la primera use siempre los primeros equísonos y en la 89 los segundos. Sin duda, esto ayuda al estudiante en el conocimiento del diapasón, pero uno pensaría que se puede conseguir ese conocimiento de un modo más gradual. Sin embargo, no se puede discutir la coherencia y la minuciosidad del enfoque de Aguado.

El ejemplo incluido en el párrafo 309 deja claro que, al igual que Sor, Aguado escribía las duraciones de las voces con toda precisión y hace pensar que, también en el caso de Aguado, podremos usar las duraciones y los silencios escritos como indicadores de digitación:

Ejemplo 4



Aclara también Aguado, en el párrafo 310, incorporado a la lección 107, que «se eligen los equísonos de unas mismas voces, según venga mas cómodo á la mano izquierda en razon del paso que antecede ó del que sigue». Vale la pena incluir su ejemplo, porque lo que está haciendo no se debe solamente a una cuestión de comodidad, sino a un efecto de eco. El cambio de timbre en la repetición del pasaje es notorio y lo sería aún más en una guitarra de la época:

Ejemplo 5



Traduciendo a la notación habitual, los dos primeros compases se ejecutan en tercera posición y los dos siguientes en octava posición. No es la primera vez que aparece esta curiosidad de tocar lo mismo en distintos lugares de la guitarra, y convendrá estar atentos a la aparición de pasajes similares en sus obras.

En la lección 108, Aguado nos presenta nada menos que un fragmento de Sor; no sabemos si se trata de su propia digitación o de la de este último. El comentario es muy curioso: «La siguiente variación del Sr. Sor, que es la tercera de un pensamiento suyo impreso en París, demuestra bien claramente el trastorno que las sincopas causan en la colocación de los dedos de la izquierda».

Ejemplo 6

Es claro que el «trastorno» no es tal y no lo causan las «síncopas», sino la necesidad de mantener sonando ciertas voces (se trata, obviamente, de anticipaciones o retardos, y no de síncopas). Pero, aparte de confirmar, una vez más, la limitada formación musical de Aguado, extraigamos de aquí lo importante, que es que 1) la duración escrita se debe respetar y, 2) por lo tanto, constituye una indicación de digitación. Y, como detalle interesante, desde su finca de Fuenlabrada, Aguado estaba al tanto de lo que se publicaba en París, al menos cuando era Sor quien lo hacía.

Una observación muy interesante aparece en la lección 109, párrafo 311:

No es indiferente tomar un paso en primeros o segundos equisónos cuando cabe elección, porque cada equisóno de una voz se diferencia algo de otro en su calidad. Los sonidos originales son brillantes, sus primeros equisónos son dulces, y aún más dulces los segundos.

No es que sus contemporáneos fueran totalmente indiferentes a estos factores, pero no solían escribir tomándolos en cuenta. En Sor y Giuliani, en general, vamos a encontrar que la digitación se establece en función del resultado musical y muchas veces las dos cosas son inseparables. En principio, no se van a buscar los equisónos por su timbre. Los cambios de timbre, no mencionados como elementos estructurales del fraseo, se logran con otros recursos: básicamente, la colocación de la mano derecha más o menos cerca del puente. Incluso la ejecución en *ponticello* es un efecto especial y no un recurso constante. Quizás la posición que adopta Aguado para tocar es, en parte, responsable de su actitud, ya que la movilidad lateral de la mano derecha queda seriamente limitada. De todos modos, una vez más, se nos alerta de la posibilidad del uso de equisónos en sus obras, especialmente cuando hay repeticiones de pasajes. Este efecto, tan valorado y utilizado por Segovia, tiene su origen, como vemos, en Aguado.

Y aun otra observación interesante (párrafo 311): «La ceja es el medio para facilitar la ejecución de los acordes de todas especies, luego que la localidad de los sonidos pasa del cuarto traste, y esta es la razón de su mucho uso». Es aún más peculiar porque —me repito, pero es necesario— sus contemporáneos de ninguna manera utilizaban tanto la ceja. De hecho, Giuliani ni la menciona y Sor prácticamente la pasa por alto, aunque queda claro que la utilizaba, y con gran flexibilidad. También esto tiene consecuencias a la hora de decidir sobre las digitaciones de las obras de Aguado.

Los adornos

La clasificación de Aguado es tan idiosincrática como el resto de sus ideas (párrafo 314):

De aquí nacen dos clases: 1) se modifica el sonido sin añadir otros nuevos en el *ligado*, en el *sonido producido por la mano izquierda sola*, en el *apagado*, en la *tambora* y en los *armónicos*; 2) se añaden nuevos sonidos en las *apoyaturas*, en el *mordente*, en el *trino* y en el *calderon cantante*.

Como vemos, la clasificación mezcla recursos técnicos con conceptos musicales, ecuménicamente y sin discriminación. Veremos que, además de esta mezcla, algunas de las mismas categorías son entendidas por Aguado de un modo diferente al generalmente aceptado en su época. Tratémoslos uno por uno.

El ligado

El ligado consiste en «dos o más notas de *diferente grado* ejecutadas sucesivamente y con una sola pulsación de la mano derecha constituyen la esencia del ligado» (párrafo 315).

Atención: no se define el modo en que se producen las notas que siguen a esa primera pulsación. Aguado distingue *entre ligados propios*, que son los que conocemos como ascendentes y descendentes, e *impropios* (los veremos más adelante). Un ejemplo antes de la lección 115 presenta un caso sorprendente y de difícil interpretación. Aguado dice: «Algunas veces se invierte el orden regular de los dedos de la izquierda en los ligados de dos notas bajando».

Ejemplo 7



La única manera de hacer esto, si tomamos literalmente lo anotado, sería con una combinación de arrastre descendente y percusión del 4. Es un recurso que no aparece mencionado por ningún otro ni está descrito en esos términos por Aguado, pero parecería que lo usaba. De hecho, la lección 115 presenta dos ejemplos de este procedimiento. Sin embargo, en sus obras principales no se encuentra este recurso. Cabría también la posibilidad —y esto parece más probable— de que Aguado se estuviera refiriendo aquí a una simple notación equivocada y convencional de los dedos de la mano izquierda, pero, de nuevo, se trataría de una situación que no encontramos en sus contemporáneos.

Y en seguida aparece el *arrastre*, que Aguado considera «una de las mayores bellezas de la guitarra» (párrafo 325) y «una variedad del ligado de dos notas más o menos distantes». Lo indica con una línea recta, en vez de la curva que denotaría el ligado. Pero ya en la lección 117 aparecen indicaciones de línea curva que, evidentemente, significan arrastre. Entonces, hay que concluir (como sucede con prácticamente todos sus contemporáneos) que la línea curva que indica un ligado tie-

ne, en realidad, una función polivalente y básicamente se refiere a la ejecución por la mano izquierda sola de un grupo de notas, por medio de los recursos que sean posibles.

Los ligados impropios son aquellos en los cuales «la derecha pulsa una cuerda al aire o pisada y la izquierda hace la nota siguiente en la cuerda inmediata mas grave». Podríamos también llamarlo *ligado por percusión*. Aguado lo indica (al menos teóricamente) colocando un punto bajo cada nota, además de la habitual línea curva. Está de mas decir que tal uso induce a tremenda confusión, ya que el punto se usaba (y se usa) para definir la articulación, y el mismo Aguado lo usaba de esa manera, como veremos más adelante.

Ejemplo 8



La apoyatura

La apoyatura es definida como

Una o dos notitas agregadas á una nota. Las notitas se han de ejecutar dandoles el valor que representa su figura y á costa del de la nota, que por lo mismo se disminuye. Generalmente las apoyaturas recaen sobre la nota que sigue y rara vez sobre la anterior [...] solamente cuando la notita es el postrer signo de un compás.

O sea, las apoyaturas van *sobre* el tiempo, en principio, y no antes de este. Añade que se hacen siempre por ligados (párrafos 329 a 331), incluyendo el arrastre (párrafo 334). De hecho, para Aguado, mordentes y mordentes invertidos también caen dentro de esta categoría.

El mordente

335. El mordente es una especie de apoyatura compuesta de tres, cuatro o más notitas que se ejecutan con mucha velocidad a costa del valor de una nota anterior o posterior y con una pulsación sola de la derecha.

De los ejemplos queda claro que Aguado está hablando de *gruppettos* (quizás desconocía el término). De hecho, el signo abreviado es el de los *gruppettos* u otro que parece ser de su invención:

Ejemplo 9



EL TRINO

La del trino es (por una vez) la definición habitual. Comienza siempre con la nota principal y se hace sobre la misma cuerda, por medio de ligados (párrafos 337 y siguientes). No hay ninguna mención del trino sobre dos cuerdas.

El calderón cantante

El calderón cantante no es otra cosa que una *cadenza*: «341. El calderón puesto sobre una nota o un acorde indica un adorno de voces añadidas al arbitrio y gusto del que le ejecuta y, por lo común, se expresan estas voces con notitas». O sea, se refiere a *cadenzas* escritas, en principio, pero no se descarta que el ejecutante pueda introducir sus propias *cadenzas*. A pesar del texto, que parecería indicar universalidad, sería manifiestamente absurdo suponer que en cada calderón se deba improvisar una *cadenza*, pero la posibilidad queda abierta.

El apagado

El apagado corresponde a lo que hoy llamamos *pizzicato*, aplicando el borde externo de la palma de la mano derecha sobre las cuerdas. Para indicarlo, Aguado emplea la abreviatura *apag*. Pero entiende también por *apagado* un simple *staccatissimo* y, para ello, usa el punto habitual (párrafo 342 y siguientes).

Sonidos producidos por la mano izquierda sola

Los sonidos producidos por la mano izquierda sola son obtenidos por percusión. Si hay cuerdas al aire, se tocan con los dedos de la mano izquierda, en un movimiento como el del ligado descendente (párrafo 345).

La tambora

La tambora es un recurso que no aparece descrito en otros tratados contemporáneos:

346. La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo largo extendido y, aun mejor, con el pulgar, dando en este caso un movimiento de media vuelta a la mano, para que caiga de plano sobre las cuerdas.

Las campanelas

En cuanto a las campanelas:

347. A veces hace buen efecto pulsar al aire una cuerda, cuyo sonido forme parte de un acorde hecho a bastante distancia de la cejuela, a pesar de que el mismo pudiera hacerse en una cuerda pisada. A estos sonidos han dado algunos el nombre de *campanelas*.

Sería el uso de cuerdas al aire en una posición alta y, aunque —fiel a su concepto— Aguado hable de acordes, se está refiriendo a posiciones de la mano izquierda.

Agrega aun otro recurso, sin darle un nombre específico: «348. Pulsando con los dedos índice y *a* o *m* los bordones solos, puede formarse un canto a dos voces, cuyo efecto sea muy agradable, y algo semejante al fagot o trompa». Es un poco enigmático, pero parece referirse al simple uso de *i*, *m* y *a* en las bordonas, en vez del habitual *p*. En ese caso, no se comprende qué tendría de efecto especial desde el punto de vista sonoro.

Los armónicos

Comienza (párrafo 349) citando a De Fossa, quien establece tres tipos de armónicos:

- naturales, o sea, los obtenidos a partir de las subdivisiones proporcionales de la cuerda. Aguado señala que «los sonidos armónicos con respecto al tono tienen una localidad distinta de la que hemos visto en la escala cromática y aun, en general, es inversa». O sea, los armónicos más agudos están cerca de la cejuela. Aguado reproduce la tabla de De Fossa, añadiendo, con su espíritu práctico y minucioso (párrafo 358): «Los armónicos de los bordones son mas

claros que los de las cuerdas y todavía lo son mas en los bordones nuevos que en los usados»;

- octavados, inventados por De Fossa. Como rasgo interesante, los ejecutaba pulsando con el *p*;
- armónicos artificiales, obtenidos colocando el 1 en cualquier traste y el 4 a una distancia de cinco trastes en la misma cuerda (como se hace en el violín, por ejemplo). Ya los hemos encontrado definidos en el *Méthode...*, de Sor. Aguado parece coincidir con De Fossa al citarlo: «Este tercer modo de hacer los armónicos, además de ser muy difícil, da un resultado poco satisfactorio». Hay que señalar que Sor los prefería a los octavados.

Aguado indica también (párrafo 364) que, en principio, se usan los armónicos naturales, y «si ocurriese una nota con la abreviatura *arm.* no comprendida en la escala [de los armónicos naturales], deberá hacerse del segundo modo [o sea, octavados]».

Aguado designa como *modos peculiares de ejecución* el arpeggio realizado con el *p* y el uso del *p* pulsando dos cuerdas simultáneamente. Señala que «el que tocara sin uñas podrá hacerlo con mas comodidad que el que las tenga» (párrafo 366). También en esta categoría incluye el uso del *p* de la mano izquierda para pisar la sexta cuerda, que emplean «algunos maestros» con un ejemplo de Carulli. No toma partido ni a favor ni en contra de este uso, pero es claro que la posición de Aguado (con el *p* de la mano izquierda en la mitad del mástil) no es compatible con este procedimiento.

Sigue una serie de «ejercicios para agilitar ambas manos», que comienzan con simples octavas (primero), las combinan con ligados (segundo) y con *gruppettos* (tercero). Es de señalar que Aguado trabaja todo el tiempo, en estos ejercicios, con una extrema movilidad de la mano izquierda. El segundo ejercicio, por ejemplo, requiere constantes cambios de posición dentro de un mismo patrón de la mano izquierda. El tercer ejercicio utiliza presentaciones que abarcan más de los habituales cuatro trastes. Muestro ejemplos de los ejercicios 2 y 3:

Ejemplo 10



La digitación que se indica es una que use la quinta cuerda y la tercera. De acuerdo a la indicación del propio Aguado: «Tengase presente lo dicho en el párrafo 323», en el que decía: «Debiendo hacerse sobre

una misma cuerda los sonidos del ligado propio, las mas veces hay que valerse de los equisonos de las notas mas altas».

Y en el tercer ejercicio es claro que las figuraciones del segundo y cuarto tiempo implican una presentación extendida.

Ejemplo 11



El cuarto ejercicio presenta situaciones muy ingeniosas, en las que se obliga a cambiar continuamente de presentación y posición, y en las que cada uno de los acordes en corcheas requiere un cambio de presentación. El quinto ejercicio desarrolla el mismo tema técnico, pero con una escritura más polifónica.

Ejemplo 12



El sexto ejercicio introduce los arpeggios por primera vez. Es interesante que en el concepto de Aguado se desarrolle primero la mano izquierda y luego se trabaje la derecha, al contrario del proceder de Giuliani. El resto de los 14 ejercicios se basan en arpeggios, con el clarísimo fin de desarrollar el dedo *a*, que Aguado coloca en completo plano de igualdad, a diferencia del uso de sus contemporáneos.

Sigue una extensa sección dedicada a la armonía. Aguado hace hincapié en relacionar los acordes con las posiciones (párrafo 385):

De aquí resulta una observación importante, y es que, excepto los tres acordes completos con cuerdas al aire del ejemplo 4, todos los demás, pertenecientes a las 12 tónicas o semitonos que comprende la escala, se hacen con la misma figura de postura que los dichos de ceja, aunque en diferentes trastes.

Incluso, llega a presentar un cuadro de las posturas y los trastes correspondientes a cada acorde y dice: «En todas las posiciones la ceja o la cejuela forma la base de la postura» (párrafo 389).

Podrían llamar la atención el detalle y la longitud de esta sección, tratada con la misma minuciosidad que los otros temas. Conviene tener presente que la división de trabajo entre intérprete y compositor no había tenido

lugar y el conocimiento de la armonía y las modulaciones no se introduce como una herramienta para el análisis, sino para la composición, la improvisación o el acompañamiento. De todos modos, esta sección no es tan relevante para nuestro objetivo, que es la comprensión del paradigma técnico de Aguado; por eso omitimos una consideración detallada.

Las escalas

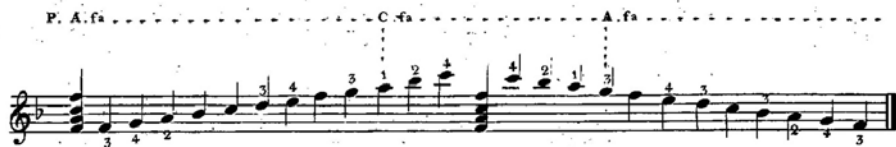
En el párrafo 427, Aguado presenta una larga serie de modelos de digitación de escalas. Dice:

427. Aunque la música mas comun y propia de la guitarra sea la armónica, no por eso deja de ser frecuente y agradable el uso de las volatas subiendo y bajando. Por tanto, voy a presentar el modo con que las ejecuto pasando de unas posiciones a otras en un tono, pues el hacerlas en una misma posicion no ofrece dificultad.

428. Pondré ejemplos solamente de posiciones con ceja, porque en las que tienen por base la cejuela, los dedos siguen constantemente lo establecido en el párrafo 261 [la regla de un dedo por espacio].

Esto parecería significar que la presentación de un dedo por espacio se utiliza en las escalas que partan de la cejuela, o sea, que utilicen cuerdas al aire. En las que parten de un acorde que usa ceja, y en las cuales todas las notas son pisadas, las presentaciones son extendidas, abarcando más de cuatro espacios, incluso en las primeras posiciones. Esto queda claro ya con el primer ejemplo, de Fa mayor, en el cual se pasa de primera posición a quinta; la presentación en primera posición incluye el quinto espacio. El *P. A.* es la posición A del acorde mayor, según la ha definido en la parte referida a la armonía.

Ejemplo 13



No se trata de una posición del acorde, desde el punto de vista armónico, sino de la distribución de los dedos de la mano izquierda en el diapasón. Aguado distingue cinco posiciones para los acordes mayores y cinco para los menores. Aquí está un cuadro de ellas: se debe tener en cuenta la peculiar notación de Aguado de los equisónos: por ejemplo, en el tercer grupo, C. Fa está en la quinta posición.

Ejemplo 14

MODO MAYOR.
P. A. sol., B. fa., C. fa., D. fa., E. la.

MODO MENOR.
P. A. sol., B. fa., C. fa., D. fa., E. la.

El objetivo de hacer estudiar estas escalas no está muy claro: o bien Aguado consideraba que tocar escalas rápidas era un fin en sí mismo, algo así como una capacidad atlética que el aficionado debería adquirir, o bien trataba de proporcionar herramientas para la improvisación o la ornamentación.

Luego de algunos ejemplos de uso de estas digitaciones, señala:

430. Cuando un paso en volatas lleva el giro de subir, pocas veces deja la mano izquierda de estar en posición; pero cuando el giro es de bajar y se ha de tomar una posición atrás, conviene llevarla prevenida siempre que se pueda, esto es, no ocupando el primer dedo, sino poniéndole estendido y en disposición de ceja.

Esta idea presupone, naturalmente, que se estarán usando sus esquemas de digitación en ceja. Se usan, incluso, presentaciones bastante extendidas con tal de dejar el 1 libre al descender, como se puede ver en el siguiente ejemplo, en los compases 2 y 4. Aguado da una opción de digitación diferente para el segundo compás:

Ejemplo 15

C. re... E. re... C. re... B. la... C. la...

D. re... E. re... D. re...

La tercera sección consiste en estudios «para ejercitar ambas manos y ponerlas en estado de ejecutar toda clase de pasos que puedan ofrecerse» (párrafo 434). «Advertiré únicamente que, cuando no esté determinado el aire en un estudio de los que siguen, el discípulo ha de procurar tocarle cada vez con mayor velocidad hasta donde le sea posible, pero con tal que sea bien», añade.

Ambas indicaciones son otra clave importante para comprender a Aguado. Por un lado, se trata de preparar al alumno para cualquier dificultad. Es el ideal (utópico) de resolver de antemano todas las posibles situaciones técnicas. Pero este ideal funciona solamente en un marco muy estrecho y está definido, básicamente, fuera de una intención musical. No es que Aguado fuera antimusical, como veremos al llegar a la sección siguiente, pero al menos uno de los gérmenes del problemático aislamiento de la guitarra de la música —que aún hoy estamos tratando de superar— está, sin duda, allí. También es preocupante la indicación atlética de tocar lo más rápido posible: se trata solamente de ejercitar y no de desarrollar o sensibilizar. En la sección siguiente, dedicada a la expresión, Aguado corrige esta línea, pero uno no puede menos que preguntarse si el daño ya no estará hecho.

Los estudios, en verdad, tratan de contemplar todas las situaciones posibles, con un especial énfasis en el desarrollo de la mano derecha y, especialmente, en la igualación del *a* al resto de los dedos, aspecto en el cual Aguado parece estar muy interesado y que lo diferencia netamente de sus contemporáneos.

Sigue un breve catálogo de los temas técnicos presentados en los estudios:

- arpegios (los cinco primeros);
- melodía en el bajo (6 y 7);
- melodía en la voz superior con un bajo muy activo (8, marcado *adagio*, así que la aparente obsesión por la velocidad también hay que tomarla con pinzas);
- moto perpetuo con acompañamiento de acordes (9);
- uso exclusivo de *a* para la melodía (10),
- arpegios rápidos con desplazamiento de *i*, *m* y *a* (11, 12);
- notas repetidas con *m* y *a* (13);
- combinación de arpegios y *volatas* cortas (14);
- bajo y soprano activos con acompañamiento en las voces centrales (15, 16);
- separación de *a* (17);
- acompañamiento muy rápido con *a* llevando la melodía (18, 19, 20, 23);
- cantilena (en *andante*, 21, 22, este último en posiciones agudas) y en *tempo* rápido (24, 25);
- adornos y arpegios (26);
- combinación de diversos elementos (27 al 30).

Si bien Aguado publicó un número de opus relativamente reducido, hay que compensar este hecho con el ingente trabajo de composición que puso en sus obras didácticas. Estos estudios no carecen de encanto y no se limitan simplemente a practicar temas técnicos; deberían ser bastante más difundidos. Como no presentan situaciones problemáticas, siempre que se hayan leído las secciones anteriores, pasemos a la sección siguiente.

DE LA EXPRESIÓN (SECCIÓN IV)

Aguado sintetiza muchas de las ideas sobre la práctica interpretativa de su tiempo en muy poco espacio. Es mejor dejarlo hablar directamente:

435. Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutor, consiste en dar el verdadero sentido á cada pieza de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor, de tal manera que, pasando los sonidos más allá del oído, muevan el corazón de los oyentes: esto es lo que se llama *expresion*.

436. Para conseguir esta cualidad preciosa, se necesita una sensibilidad por la cual el ejecutor, interesandose á sí mismo en lo que toca, interese tambien á los demas haciendoles participar de sus propios afectos.

437. En la música vocal la letra misma suele indicar el acento que le corresponde, pero no sucede así en la instrumental. Esta, aunque es una imitación de aquella, tiene sin embargo un lenguaje inarticulado, que por lo mismo es más oscuro. Por esta razón el compositor, después de haber arreglado como mejor le parece las frases y períodos musicales, se ve precisado, en la música instrumental más que en la vocal, á señalar ciertos puntos capitales, valiéndose de los signos de los que hablé en los párrafos 203 y 204 [palabras de tempo e indicaciones dinámicas y agógicas] para que el ejecutor modifique la intensidad de los sonidos; y al mismo tiempo denota al principio de una pieza el aire á que debe tocarse, porque ciertamente se perdería la *expresion* y el carácter de aquella si debiendo darla el aire de largo ó el de andante, se la diese el de presto ó *allegro*, y á la inversa. El ejecutor, sin separarse de los puntos capitales que le determinan, tiene todavía un campo muy vasto para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante á los acentos del habla *expresiva*, cuyas reglas están en el corazón y no se encuentran en otra parte.

Comentaremos este texto al final de la sección. Por ahora, lo interesante es que coincide con muchos otros tratados de interpretación de su tiempo y sintetiza muy bien varios puntos centrales de la práctica interpretativa de su época. El párrafo siguiente introduce nuevos e im-

portantes elementos: «439. El ligado, la apoyatura, el mordente, etc., dan un nuevo realce á la espresion, si se usan oportunamente y no se multiplican demasiado».

Mencionar el ligado como elemento de expresión parece algo sumamente peculiar, pero más importante es que se considere la ornamentación agregada parte de la interpretación expresiva. La idea de que el intérprete puede y a veces debe agregar ornamentación, al menos según el punto de vista de Aguado, está reforzada en lo que sigue:

Hay otra clase de adorno que consiste en variar el mecanismo de ciertas melodías: esta variacion ha de ser sencilla para que no desfigure la idea principal, y, como toda clase de adornos, ha de ser dictada por el buen gusto. Sirva de ejemplo el pasage siguiente de Sor, cuyo segundo compas he variado de cuatro maneras.

Ejemplo 16

The image shows a musical score for a guitar piece, labeled 'Ejemplo 16'. It consists of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Andante.' and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several ornaments (trills and mordents) and a triplet of eighth notes. The second staff shows four different variations of the same melodic passage, each marked with a number '6' and the word 'otra.' or 'variacion.'. The variations are shown as alternative phrasings of the same melodic idea, demonstrating different ways to ornament or vary the original passage.

Es imposible no comentar este ejemplo: se trata de un caso en el que aparentemente la praxis interpretativa permitía modificar el texto del compositor en nombre de la idea. Esta práctica es, ciertamente, un terreno resbaladizo, y uno habría deseado que el consejo de que la modificación fuera dictada por el buen gusto hubiera sido obedecido por el mismo Aguado en su versión del op. 14 de Sor, por ejemplo (versión que, de todas formas, nunca pensó en publicar y que creó como regalo de cumpleaños a un discípulo). Pero en este ejemplo cualquiera de las variantes que Aguado propone funcionaría perfectamente bien. Nótese también que se trata de una sustitución de un rasgo ornamental por otro, y no de un cambio estructural importante. No se trata, entonces, de introducir ornamentos o pasajes ornamentales donde no los había, aunque, en principio, no está prohibido hacerlo. Parece claro que la práctica barroca de la ornamentación libre continuó bastante más tiempo de lo que generalmente se piensa, si bien cualquier extensión demasiado generalizada de esta práctica hace correr el riesgo de desfigurar completamente la obra (como sucede en la ya mencionada versión de

Aguado del *Gran solo*). Recordemos también la posición relativamente insular de Aguado y su formación, proveniente del siglo anterior, lo que podría limitar la validez de sus recomendaciones. Pero hay muchas indicaciones en otros tratados⁶ de que no estaba solo en la posición de aceptar y recomendar la introducción de modificaciones con fines expresivos. Debemos agregar esta posibilidad, entonces, a la práctica interpretativa que describe Aguado.

En cuanto al uso de modificaciones del tempo, un recurso muy habitual en la práctica interpretativa de la época, Aguado también lo menciona:

440. Cuando se toca solo, la espresion permite en ciertos pasages cortos una leve alteracion del compas, que por lo comun se hace retardandole: en este caso, se aparenta faltar á él por un momento, para seguirle luego despues con tanta exactitud como antes.

Aguado nos dirige como ejemplo a uno de los propios ejercicios de la *Escuela...*, en el que el *rallentando* (no marcado) corresponde a la preparación de una repetición de la idea inicial. Este procedimiento es coherente con otros tratados de la época⁷ y, ciertamente, no carece de buen gusto. El tempo, entonces, puede estar sujeto a variaciones temporarias, incluso algunas no indicadas por el compositor, por razones expresivas y de buen gusto. Aguado no menciona la posibilidad de que estos cambios de tempo afecten a pasajes más largos, pero muchos tratadistas de la época sí la mencionan.

Resumamos ahora algunos elementos muy importantes de la práctica interpretativa que Aguado describe y recomienda, y que no corresponden necesariamente a nuestra práctica:

- el tempo tiene, en sí mismo, una connotación expresiva, lo mismo que las otras indicaciones (dinámicas y agógicas), y está, además, sujeto a una variación más o menos momentánea por razones expresivas, aunque esto no esté explícitamente requerido por el compositor;
- la música es un lenguaje, organizado en frases y períodos; los sonidos tienen intención. Se deduce también que esta organización debe presentarse con claridad en la interpretación.

6 Por ejemplo, GARCÍA, Manuel: *Treatise on the art of singing*, Londres: Leonard & Co., reedición de 1924, cap. III, «On Changes», p. 63.

7 Por ejemplo, CZERNY, Carl: *Complete theoretical and practical piano forte school...*, op. 500, vol. 3, «On playing with expression», todo el cap. III. (En la traducción inglesa, pp. 31-38; reedición en facsímil.)

- el intérprete debe comprender los afectos expresados por el compositor, participar de ellos y comunicarlos por medios sonoros;
- al mismo tiempo, sin apartarse de lo que establece el compositor, es deseable que se involucre personalmente y manifieste su genio —o sea, su personalidad— como partícipe activo;
- la variedad y la paleta sonora deben ser amplias y usadas de acuerdo a la peripecia afectiva de la pieza que se está tocando. Aguado insiste también en el «continuo claro y oscuro», aunque no sabemos si se refiere solamente a una búsqueda de diferenciación dinámica o, quizás, también a la tímbrica. Aunque ya sabemos que la alternancia de la ejecución normal con la ejecución en *ponticello* no era un recurso usado en su época, puede estarse refiriendo a variaciones más sutiles. Lo que es claro es que se trata de inflexiones continuas y «semejantes al habla expresiva». Entonces, nada más lejos de su concepción de una buena interpretación que una ejecución dinámicamente plana e indiferenciada, como tantas veces se aplica, desgraciadamente, al período que nos ocupa en este trabajo;
- es posible introducir modificaciones «en el mecanismo de la melodía» mientras no desfiguren la idea original y ayuden a comunicar la idea o el afecto expresados por el compositor.

La obra termina con un apéndice de De Fossa, dedicado a las «reglas para modular en la guitarra» cuya primera frase indica: «Si el discípulo aprovechado quiere ejercitar su fantasía en preluviar con modulaciones, además de la destreza de sus manos y del conocimiento del diapasón de la guitarra, necesita saber también los sucintos elementos de armonía que voy á indicar». Aquí, mucho depende de qué sentido le demos a *preluviar*. Se puede tratar simplemente de la improvisación en sí misma y en general, pero hay muchas indicaciones de otras fuentes en el sentido de que un solista que iba a interpretar una obra la precedía de un preludio más o menos improvisado o, al menos, aparentemente espontáneo y libre, en general en la misma tonalidad de la obra principal. Este apéndice podría muy bien referirse a instrucciones para esta práctica, que, naturalmente, rebasa el marco de este trabajo.

Veamos ahora cómo se concretan la concepción musical y el paradigma técnico de Aguado en sus propias obras. Nos referiremos, básicamente, a los *Tres rondós brillantes*, op. 2, ya que son sus obras más difundidas y, probablemente, las más interesantes. También merecería atención el *Fandango variado*, op. 16, casi seguramente un recuerdo de la ejecución del padre Basilio, pero el op. 2 es más que suficiente para examinar cómo Aguado aplica su paradigma técnico a la composición. Es interesante mencionar que, en el caso del op. 2, el método de

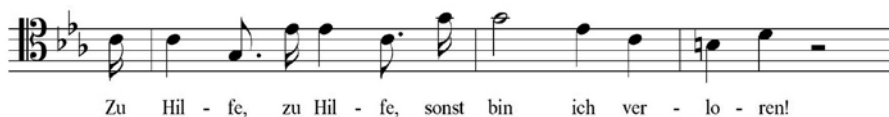
Aguado reeditado, revisado y modificado por Regino Sainz de la Maza, que tuvo una gran difusión, incluía el segundo rondó (sin la introducción). Eso hizo que este segundo rondó se difundiera muchísimo más que los otros dos, lo cual es manifiestamente injusto con ellos. Todavía hoy, por mera inercia histórica, el segundo rondó predomina en forma abrumadora en las (relativamente pocas) ocasiones en que se incluye una obra de Aguado en un programa de conciertos.

Como otro apunte al paso, es también necesario señalar que, pese al relativo aislamiento de Aguado, incluso en la ya aislada burbuja del mundo guitarrístico de la época, es justamente esta obra la que muestra que no era totalmente ajeno al conocimiento de al menos algunas obras de Mozart y Beethoven. Basta con comparar el comienzo de la introducción del op. 2 n.º 2 con la primera escena de *La flauta mágica*, en la que Tamino entra cantando.

Ejemplo 17



Ejemplo 17a



Se puede argumentar que aquí ambos autores están utilizando un cliché de ópera, la llamada de auxilio, pero en ese caso hay que suponer una familiaridad de Aguado con este tipo de clichés. ¿Frecuentaba la ópera en Madrid (donde no pudo haber conocido *La flauta mágica*, porque no se había estrenado aún), lo hizo en París, se hizo de algún modo con la partitura? No lo sabemos. De todos modos, la cita es importante para la interpretación, porque define la entonación emocional de la frase.

En el mismo rondó, el comienzo del tema principal está claramente inspirado (por lo menos) en el tercer movimiento de la sonata op. 13 (*Pathétique*) de Beethoven, compuesta en 1798, cuando Aguado ya tenía 15 años. El tema principal de Beethoven es:

Ejemplo 18



Y el comienzo del rondó es:

Ejemplo 19



Nótese que Aguado, único entre sus contemporáneos, indica los tiempos con la ayuda del metrónomo.

Pero comencemos ahora por el principio, con la introducción del primer rondó, una de las más bellas piezas de Aguado. En general, la digitación está indicada y tenemos ejemplos de presentación extendida (en el compás 6, y en este caso acompañada de una ceja, como Aguado recomienda en la *Escuela...*):

Ejemplo 20



También hay casos de una línea curva de ligado que, en realidad, indica arrastre, aquí claramente visible porque tenemos la digitación, lo que no siempre sucede (compás 9, primera parte del ejemplo que sigue). Más adelante, en los compases 24 y 25, tenemos varias situaciones interesantes que tienen que ver con la extensión del 4 y la preferencia de Aguado por los equisónos altos (en nuestro lenguaje, por las posiciones altas), ya que se indica por medio de la digitación que en el primer tiempo del segundo compás la melodía va en la segunda cuerda. También es de considerar si los calderones ofrecen una oportunidad para ser (si bien discretamente) cantantes. Todo esto se encuentra en este ejemplo:

Ejemplo 21



En los compases 38 y 39 encontramos algo muy característico de Aguado: el uso de patrones de digitación de la mano izquierda (marcados con corchetes en el ejemplo) en las progresiones, procedimiento que volveremos a encontrar en otros lugares de los rondós. Difícilmente se encuentra una idea así en sus contemporáneos. El uso de extensiones del mismo dedo (aquí, 1 y 4), que ya hemos encontrado, está presente también.

Ejemplo 22



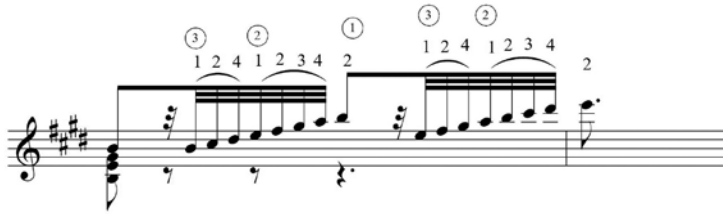
Por último en este movimiento, es interesante pensar una solución de digitación a los «ligados» (entrecorrimo la palabra porque ya hemos visto la polivalencia del signo) indicados cerca del final:

Ejemplo 23



Una posibilidad sería hacer la primera escala en la segunda cuerda (sdo sostenido-re sostenido) y la primera (el resto), pero tiene el inconveniente de que 1) quedaría separado el si y 2) no sería posible aplicar el mismo patrón a la segunda escala. Me inclinaría, entonces, por la siguiente digitación, que tiene en cuenta la preferencia de Aguado por usar los mismos patrones de digitación para situaciones similares, una preferencia muy justificada musicalmente:

Ejemplo 24



La polonesa, que es el rondó propiamente dicho que sigue a esta introducción, presenta también algunas situaciones muy características del paradigma guitarrístico de Aguado. Daré un ejemplo de cada una.

- Signos de ligados que, en realidad, indican arrastres.

Ejemplo 25



He indicado la digitación, que no figura en el original. Es claro que la única manera de realizar el re sostenido (segunda semicorchea del tercer tiempo, primer compás) es con arrastre, a menos que se ignore el signo de ligadura o las duraciones del acorde.

- Presentaciones extendidas en combinación con ceja.

Ejemplo 26



Atendiendo a la indicación de Aguado, la ceja debe mantenerse durante los dos compases. Pero, entonces, uno se pregunta: ¿cuál es el sentido de los silencios en el bajo? Mi interpretación es que se mantiene la presentación de la ceja (lo que implica una presentación extendida para llegar a la última corchea del primer compás), se levanta el contacto con las cuerdas en algún momento luego del segundo tiempo del compás 1 —sin perder la presentación— y se vuelve a colocar la ceja en el compás 2. Una posible digitación, que intenta una articulación de la frase, sería:

de la primera mitad del compás 1 contrasta con el forzoso *détaché* del resto. No creo que esto fuera ajeno a la intención de Aguado.

- Aprovechamiento de patrones de digitación de la mano izquierda en progresiones.

Ya hemos encontrado una situación parecida en la introducción del rondó n.º 1, pero aquí sucede en un movimiento mucho más rápido. El pasaje viene inmediatamente en seguida del ejemplo anterior, lo que sugiere que o bien en la segunda iteración se termina en séptima posición, o bien se comienza de nuevo en segunda posición, lo que sería lógico, y se usa el mismo patrón del ejemplo anterior para trasladarse a séptima posición desde la segunda. Las indicaciones de posición, o de ceja, son más: indico séptima posición al comienzo, pero también puede entenderse segunda-séptima. Véase que también hay un patrón repetido en la mano derecha (*p-i-m-a*).

Ejemplo 29



Hay también en este rondó abundantes situaciones de ejecución en posiciones muy altas, incluida una insólita decimoprimer a ceja. No las presento como ejemplos porque no ofrecen problemas conceptuales, pero son muy insólitas para la época.

En el segundo rondó, tan conocido como es en comparación con los otros dos, no faltan situaciones interesantes. Veremos algunas de ellas.

En el mismo comienzo, encontramos este pasaje:

Ejemplo 30



El 99 % de los guitarristas de hoy probablemente aplicaría ceja en el segundo espacio en el comienzo del segundo compás, para poder hacer el ligado. Pero si consideramos el significado polivalente del signo de ligado en Aguado (y en sus contemporáneos), tenemos también la posibilidad de resolverlo con un ligado impropio, o sea, tocando el mi

en la primera cuerda al aire y produciendo el re con la mano izquierda por percusión, lo que da un resultado mucho más elegante y cómodo.

El uso de la repetición de un dedo de la mano izquierda para la articulación aparece con gran elegancia en el siguiente ejemplo. Aguado indica como digitación solamente «3 4 4» en la parte superior. He completado el resto para mayor claridad y, obviamente, se trata de la novena posición. También este ejemplo puede servir para mostrar movilidad en una posición fija de la mano izquierda, un tema técnico que parece ser particularmente grato para Aguado:

Ejemplo 31



El *détaché* entre Do y Mi (primer compás, segundo tiempo de la voz superior) es deliberado y no debe tratar de disimularse; contrasta con la resolución en *legato* del segundo compás.

Aguado se distingue de sus contemporáneos por usar *a*, que trata igualado a los otros dedos, el único caso de su generación. Ya encontramos ejemplos en la *Escuela...*, pero este recurso no se limita a los ejercicios, como demuestra el siguiente pasaje (la indicación de digitación de la mano derecha no está en el original, pero no hay otra manera lógica de resolver el pasaje):

Ejemplo 32



Un caso muy interesante de cruce de dedos de la mano izquierda lo presenta el siguiente ejemplo. El único modo de realizar este pasaje es llevando el 1 de Fa a Fa sostenido mientras el 2 se mantiene en el Mi en la cuarta cuerda:

Ejemplo 33



Por último en este rondó, otro pasaje con la indicación «no mueva la posición» que utiliza patrones de las manos izquierda y derecha en una progresión, muy parecida a la situación que ya hemos encontrado en el primer rondó (véanse los ejemplos 28 y 29). Es tentador transcribir todo el pasaje, que es ingeniosísimo desde el punto de vista técnico en su combinación de patrones de digitación, pero me he limitado a presentar el fragmento inicial, que contiene todos los elementos necesarios para su resolución. Indico entre paréntesis las posiciones:

Ejemplo 34

(VIII) Ne bougez pas la position (V)

Musical notation for Ejemplo 34, showing a complex passage in treble clef. It consists of three lines of music. The first line has two measures of eighth-note patterns with fingerings '2' and '2'. The second line has four measures of eighth-note patterns with fingerings '1', '4', '2', and '2'. The third line has two measures of eighth-note patterns with glissando markings '(gliss)'. The notes are G4, A4, B4, C5 in the first measure and G4, F4, E4, D4 in the second measure.

He marcado con líneas curvas punteadas ligados que, a mi juicio, faltan en el original, por omisión o falta de espacio. No me parece concebible que, en un pasaje en el que está usando patrones repetitivos bastante estrictos, alguno de los pasos de la progresión pueda tener un patrón diferente de la mano derecha, y sin los ligados eso es lo que sucedería. La digitación escrita es la original e implica que en el compás 4 del ejemplo debemos estar en la primera posición; de otro modo, el 2 sobre el Mi no tendría sentido. En el compás siguiente, la duración del Fa (en el bajo) está delatando que estamos en la primera posición también. En los dos últimos compases, encontramos de nuevo la utilización del signo de ligado en forma polivalente y, otra vez, la duración del bajo es la pista que indica un arrastre. En el penúltimo compás, como el Re va en cuerda al aire, dura una negra, pero en el último no es posible mantener

la duración del Mi. Todo este pasaje ilustra brillantemente el paradigma técnico y también musical de Aguado.

En el tercero de los rondós, encontramos ya en la introducción signos de ligadura con significados polivalentes. En los tres casos parecería que se trata de arrastres, lo que hace que en el último compás el Do sostenido se produzca en la tercera cuerda.

Ejemplo 35



Al final de la introducción, nos encontramos una serie de terceras con calderones que están fuera del 4/4 del trozo, pero escritos en notas normales y no pequeñas. Es inevitable preguntarse si estamos ante una serie de calderones cantantes en la que se requiere algún tipo de ornamentación. No es claro si el último Sol debe ser natural o sostenido. Uno se inclinaría más por el natural, por estar fuera del 4/4 y porque formaría el acorde de séptima de dominante para conducir al Re mayor del comienzo del rondó. Pero véase, más abajo, el ejemplo 39, que parece sugerir que debe ser un Sol sostenido.

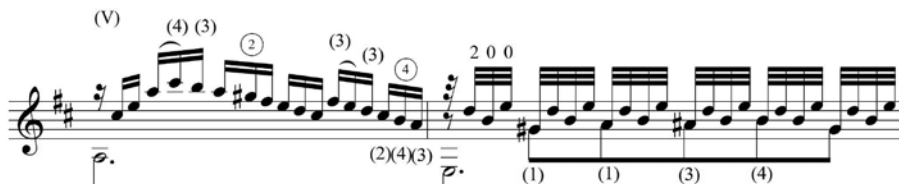
Ejemplo 36



El rondó tiene algunas características de polonesa (como indica el ritmo del motivo principal), pero no lleva ese título, quizás porque algunos episodios sugerirían más bien un fandango. Tampoco hay, excepcionalmente, ninguna indicación de metrónomo. No aparecen recursos técnicos que no hayamos encontrado anteriormente, pero hay situaciones interesantes que revelan alguna faceta nueva del paradigma de Aguado. Una de ellas es el siguiente pasaje, probablemente uno de los más veloces de todo el repertorio de guitarra. He indicado entre paréntesis la digitación que considero apropiada. La ejecución del pasaje

requiere mantener la apertura angular de la presentación extendida y aprovechar la primera fusa del compás 2 para cambiar.⁸

Ejemplo 37



Un pasaje interesante en la décima posición confirma que Aguado se tomaba en serio el uso de la ceja. Nótese la semejanza con el ejemplo 27, del primer rondó, que usa prácticamente la misma presentación, pero en la séptima posición:

Ejemplo 38



Un calderón cantante reintroduce por última vez el *couplet* del rondó, a partir de Sol sostenido (lo que sugiere que, quizás, en el final de la introducción también correspondería).

Ejemplo 39



Y, para finalizar, un elegante uso del arrastre descendente:

Ejemplo 40



8 Como dato curioso dentro de lo que, en general, es una impresión muy cuidadosa: el pasaje se repite dos veces y la primera vez el tipógrafo confundió el 3 que indicaba tresillo con una digitación, corrigiéndolo en la segunda. La indicación de ligados también es inconsistente: no aparece en la segunda iteración el primero de los ligados.

Una observación final: como hemos visto, Aguado es, en muchos sentidos, sorprendentemente moderno en su técnica, en lo que concierne a ambas manos. Pero debemos también tener en cuenta que su empleo de esos recursos no es el mismo que haríamos hoy. Para poner un ejemplo, la polivalencia del significado de los signos de ligadura hace que debamos pensar cuidadosamente qué acción está indicando en cada caso. Un caso similar se da con Sor, pero en este último es mucho más claro cuándo se está haciendo un uso no convencional del signo de ligadura. La preferencia de Aguado por las cejas y los patrones de acción repetitivos también pueden ser de ayuda a la hora de establecer las digitaciones, pero también hay excepciones. Y, sobre todo, hay que cuidarse de aplicar la mentalidad moderna al fraseo y al manejo del tempo en las obras de Aguado. En este sentido, es útil atender sus propias indicaciones en cuanto a «la espresión», que va mucho más lejos de lo que hoy entenderíamos por expresión.

Con toda la aparente limitación de Aguado al horizonte de la guitarra, está haciendo música, y en los términos de su época, lo que incluye una atención a la clara presentación de frases y períodos mucho mayor que la actual. El manejo del tempo también responde a los parámetros de su época: lejos de pensar en un tempo uniforme, recomienda expresamente alteraciones momentáneas. La práctica de la época también admitía secciones enteras en un tempo alterado respecto al principal. Como un ejemplo de este último procedimiento, hay secciones enteras, como la sección en Fa mayor del *Fandango variado*, op. 16, que claramente requieren un tempo diferente al principal y, además, criterios de fraseo diferentes a los usados en el resto de esa obra —se trata de una copla que aparece en un paréntesis de la danza y no puede asimilarse al resto—. También todo el op. 2 merece ser estudiado con mucha atención desde este punto de vista, pese a la aparente simplicidad de los recursos compositivos. El tema de los calderones cantantes y la libre ornamentación o sustitución de ciertos rasgos melódicos ya ornamentales por otros merecería ser tratado en un trabajo aparte. Ninguno de sus ilustres contemporáneos guitarristas habla del tema, pero eso no necesariamente significa que no lo practicaran. En otros tratados contemporáneos que no son métodos de guitarra hay abundantes menciones a elementos improvisatorios que se introducen en el momento de la interpretación y que se consideran parte de ella.

En su técnica, Aguado mira hacia el futuro o, al menos, así estamos tentados de creerlo desde nuestro punto de vista, pero en ningún momento debemos olvidar que es un músico de su tiempo. Sus explica-

ciones son minuciosas y claras, pero sería un error pensar que con la simple lectura ya estamos enterados de su concepción: como hemos visto, no siempre podemos estar seguros de que sus instrucciones realmente signifiquen lo que creemos entender. Hay un sustrato histórico y contextual en sus obras que no es sencillo de reconstruir y que solo se puede encontrar en el mismo acto (y placer) de la ejecución. Ese encuentro, más si lo hacemos desde un punto de vista históricamente informado, nos hace comprender aún mejor su frase: los recursos de la expresión «están en el corazón y no se encuentran en otra parte».

Bibliografía

- AGUADO, Dionisio: *Escuela de guitarra*, 1825. (Se ha usado la digitalización de la Biblioteca Nacional de España, M 3404.)
- AGUADO, Dionisio: *Trois rondos brillants*, op. 2, Richault, París. (Se ha usado la versión digitalizada de la colección Boije, de la Biblioteca de Música y Teatro del Estado sueco.)
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*, Alpuerto, Sociedad Española de Musicología: Madrid, 2003.

La biografía de Legnani era mal conocida hasta hace relativamente poco, y mucho de lo que se pensaba conocer no era exacto. El trabajo reciente de Sergio Monaldini⁹ fue publicado en 2015 y está basado, en su mayor parte, en las investigaciones del precursor Romolo Ferrari¹⁰ y las más recientes de Bruno Tonazzi,¹¹ Danilo Prefumo,¹² Paolo Rigoli,¹³ Josep María Mangado i Artigas¹⁴ y Marco Mustardino,¹⁵ todos ellos trabajos publicados (excepto el de Ferrari, cuyo trabajo es de 1932) en la revista italiana *Il Fronimo*. Agregándoles la investigación propia, ha conseguido, por primera vez, dar una idea más o menos completa de la carrera de este extraordinario guitarrista y compositor italiano. El conocimiento de la biografía de Legnani es extremadamente importante para entender el contexto de su producción, y, como no se puede suponer un conocimiento previo de esa biografía, comenzaremos por ella. La siguiente cronología —basada, naturalmente, en la que presenta Monaldini— pretende apenas proporcionar un panorama de la vida y la carrera de Legnani. Los conciertos mencionados son aquellos de los que hay pruebas documentales, o sea, los públicos. Según los usos de la época, seguramente hubo muchísimos conciertos privados que no están documentados.

Cronología

1790, 7 de noviembre: Nace en Ferrara. Inmediatamente después del parto, es exorcizado, por estar en peligro de muerte. Hijo de Giuseppe Legnani y Rosa Bassi, es bautizado el 11 de noviembre como Rinaldo. Aparentemente se le adjudicó el nombre Luigi

9 MONALDINI, Sergio: *Chitarra romantica. Luigi (Rinaldo) Legnani e il virtuosismo strumentale nell'Ottocento*, Ravenna: Longo Editore, 2015.

10 FERRARI, Romolo: *Luigi Legnani*, Modena, Bassi, 1932.

11 «Gli interessi chitarristici di Paganini», *Il Fronimo*, XIII, 1975, pp. 5-10.

12 «L'attività concertistica di Luigi Legnani nei resoconti dei giornali dell'epoca», *Il Fronimo*, Milán, n.o 41, 1982, pp. 8-23.

13 «Otto concerti di Luigi Legnani a Verona», *Il Fronimo*, Milán, n.o 49, 1984, pp. 12-16.

14 «Quattro concerti di Luigi Legnani a Barcellona», *Il Fronimo*, Milán, n.o 106, 1999, pp. 41-46.

15 «Luigi Rinaldo Legnani: catalogo tematico delle prime edizioni a stampa per chitarra», *Il Fronimo*, Milán, n.o 147, 2009, pp. 36-50 (primera parte); n.o 148, 2009, pp. 43-56 (segunda parte).

- cuando su hermano mayor, de ese nombre, falleció en algún momento entre 1797 y 1799, nombre que usó durante toda su vida.
- 1799, antes de mayo: La familia Legnani se muda a Ravenna. Legnani probablemente estudia con Pietro Casalini, prestigioso maestro de Ravenna, quien enseñaba violín y guitarra.
- 1806: Canta como tenor en tres óperas, en Comacchio y en Ravenna, dirigido por Casalini. Desde entonces, tiene una intensa actividad como cantante (participó en la ejecución de la *Misa de Ravenna*, de Rossini, dirigida por el compositor, en 1808).
- 1811: Aparece en una *accademia* en Ravenna como cantante, guitarrista y arpista. El 10 de octubre toca en Cesena con orquesta y solo, y canta «un aria con acompañamiento de guitarra».
- 1814: Canta y se acompaña en guitarra en un comedia representada para el general de las tropas austríacas, D'Eckart.
- En algún momento entre 1814 y 1817 se casa con Restituta Penzo Tiepolo.
- 1818: Nace su primera hija, Adelasia.
- 1819: Presenta tres conciertos en Milán (entre junio y julio, en el *ridotto* de la Scala y en el teatro Re); toca solos de guitarra y algunas arietas. Su op. 10 aparece en el programa. Obtiene un éxito sensacional y publica sus op. 2 al 8 con Ricordi (editorial recientemente fundada, basada en Milán) poco después.
- 1820: Actúa como tenor protagonista en Ravenna y publica con Ricordi el op. 1 y en Turín, la *Gran sonata quasi una fantasia*.
- 1821: Da conciertos en Ferrara, Venecia y Padua.
- 1822: Actúa como tenor protagonista en Ravenna, publica obras en Florencia y da conciertos en Trieste, Graz y, finalmente, en Viena, todos con gran éxito. Publica con Artaria los op. 19, 20 y 23. El 9 de diciembre participa en un concierto en el cual también actuó Liszt (quien, por entonces, tenía 11 años).
- 1823: Da conciertos en Viena y Trieste.
- 1824: Actúa como tenor protagonista en Ravena. Da conciertos en Florencia, Siena, Milán y Turín. Se establece en Ginebra.
- 1825: Da un concierto en París y hace más publicaciones allí y en Viena. Da un concierto en Ginebra.
- 1826: Da un concierto en Ginebra y vuelve a ser tenor en Ravenna.
- 1827: Es tenor en Ravenna. Pide entrar a la orquesta y se establece como violinista. Nace su segundo hijo, Demetrio. Actúa en Ginebra. Publica en París los op. 29, 31, 34, 60 y 61.

- 1828-1829: Da conciertos en Ginebra, visita Ravenna en julio y vuelve a Ginebra.
- 1830-1831: Los pasa en Ginebra.
- 1832: Da conciertos en Roma y Ferrara.
- 1833: Da un concierto en Trieste. Viaja y da conciertos en Viena. Retorna a Italia, donde da conciertos en Cesena y Bologna.
- 1834: Da conciertos en Florencia, Génova, Milán.
- 1835: Da conciertos en Verona, Turín, Lausana y París (donde después del primer concierto se rompe el brazo, y Sor y Aguado lo sustituyen).
- 1836: Vuelve a actuar en Turín, donde Paganini asiste a su concierto y lo considera el *primo suonatore* de guitarra. Firma un contrato con Paganini (para dar conciertos juntos), quien también lo va a ver actuar en Alessandria y Asti. Finalmente, deciden anular el contrato, por los problemas de salud de Paganini.
- 1837-1838: Da conciertos en Múnich y luego en otras ciudades alemanas, incluidas Dresden, Berlín y Hamburgo.
- 1839: Su hija se casa con un rico propietario de inmuebles en Ravenna. Da conciertos en Viena y Múnich.
- 1840: Empieza a usar guitarras con más cuerdas. Da conciertos en Viena, Pest, Linz y Múnich. Aparece mencionado en el *Diccionario de músicos*, de Fétis.
- 1841: Vuelve a Italia y da conciertos en varias ciudades.
- 1842-1843: Da una gira por España. Toca en Barcelona, Mallorca, Valencia y Madrid.
- 1844: Da conciertos en Lyon y Turín.
- 1845: Muere su esposa. Da conciertos en Italia.
- 1847: En un concierto en Cremona interrumpe la ejecución y se retira después de la primera pieza.
- 1848-1849: Se establece definitivamente en Ravenna.
- 1850: Actúa como violinista de fila en la orquesta de Ravenna. Toca en Cervia, su último concierto registrado.
- 1877, 6 de agosto: Muere en Ravenna. Su salud era frágil desde hacía muchos años. Sus hijos, Demetrio y Adelasia, habían muerto en 1875 y 1876, respectivamente.

Estudiando esta cronología, saltan a la vista algunos puntos importantes. En primer lugar, la sorpresa de que las primeras presentaciones de Legnani fueran como cantante profesional y que continuara cantan-

do en ópera de repertorio incluso cuando su carrera de concertista ya estaba lanzada. Sabemos que Sor y Giuliani cultivaban el canto, pero ninguno de ellos se presentó en escena (a diferencia de las ocasiones privadas) como cantante, y mucho menos en una ópera. Gradualmente, Legnani fue dejando de lado el canto para dedicarse a la guitarra, lo cual implica que hubo un estudio previo del instrumento. No conocemos con exactitud los detalles de su formación instrumental.

En segundo lugar, la extensión de la actividad concertística de Legnani es asombrosa. Es el único guitarrista de su generación que se presentó en prácticamente todos los ámbitos en los que la guitarra era cultivada en Europa occidental, excepto Inglaterra, y lo hizo de una manera metódica, conquistando cada vez nuevos territorios: primero, en su Italia natal; luego, en Viena (en ese momento considerada la capital musical de Europa); luego, en Ginebra y París, y en Alemania y España, su última gira internacional. Muy probablemente, la actividad concertística de Sor y Giuliani sumadas (ni hablemos de la de Aguado) no alcanzan a emparejar la de Legnani.

Además, la recepción fue invariablemente entusiasta: los críticos de Viena decían: «Ninguno de sus rivales, no exceptuando al mismo Giuliani, está en grado de competirle. No se cree a los propios ojos y orejas». Y, en general, todas las críticas expresan asombro, no solo ante el virtuosismo, sino también ante la expresividad de la ejecución de Legnani. Un crítico italiano¹⁶ decía (en Turín, 1835): «Esa guitarra es capaz de expresar cualquier pasión y cualquier emoción; transporta el ánimo del oyente donde quiere la experta mano que la gobierna». Un año después, el mismo crítico de Turín escribe:

Qué es la guitarra en las manos de Legnani... es la lira helénica y el laúd del trovador; es el arpa del Bardo [...]. Ahí están los suspiros de amor, las palpitaciones del deseo, los temblores de la impaciencia; están los transportes de contento, las quejas del dolor, los gritos de la ira. Gime como la brisa entre las ramas, murmura como la corriente sobre la orilla, llora como el ruiseñor [...], pero todo expresado con máxima verdad, coloreado con máxima evidencia, alegre, bromista, fantástico.

El reconocimiento de Paganini es una prueba más, nada trivial, de la estatura de nuestro virtuoso.

Legnani, quizás como compensación por su larga vida, tuvo que enfrentar la caída de la popularidad de la guitarra y terminó su vida como violinista de fila en Ravenna. Hay algo enigmático en un personaje que

16 MONALDINI, Sergio, op. cit., pp. 56-57.

disfrutó de una fama prácticamente inigualada por sus colegas contemporáneos y la dejó resbalar tranquilamente cuando su momento pasó. El «viejito alegre y frágil», que aparece en las menciones de Ferrari de testigos que lo conocieron en sus últimos años, no parece haber sido afectado ni haberse amargado por su relativa oscuridad. Otro punto interesante y casi increíble para alguien con su trayectoria es que no parece haberse encontrado ningún retrato suyo. Incluso el modestísimo Aguado se retrató en sus métodos (para demostrar la postura correcta). Legnani no parece haberse preocupado mucho al respecto. Quizás, en futuras investigaciones se pueda localizar algún retrato.

Para terminar esta breve sección: dos leyendas biográficas sobre Legnani, repetidas hasta el cansancio en numerosos diccionarios biográficos, se han demostrado falsas. Por un lado, nunca se dedicó a la lutería. Si bien Stauffer construyó guitarras «según el modelo Legnani», esto era simplemente un homenaje al aclamado virtuoso, algo así como si un fabricante de pianos hiciera un modelo Liszt (si bien hubo un Luigi Legnani *luthier*, es muy anterior y no tiene relación con quien nos ocupa). Por el otro, no murió en la pobreza, sino como un respetado integrante (por matrimonio) de una de las familias más aristocráticas y bienestantes de Ravenna.

Aún no existe una edición de sus obras completas, la cual probablemente sería imposible, porque, al parecer, muchas de sus obras se han perdido. Tampoco se sabe si los números de opus a los cuales no se les ha encontrado una obra correspondiente son ficticios o no. Al respecto, véase el catálogo temático elaborado por Mustardini¹⁷ en *Il Fronimo*. Hay enormes saltos en la numeración. En este trabajo me ocuparé de sus *capricci* op. 20, porque (al menos según el estado de conocimientos actual) parecen resumir su paradigma musical y técnico. Y, dada la importancia del aspecto musical en la obra de Legnani, como veremos analizando los *capricci*, no es posible hacerse una idea cabal de su contribución sin considerar y analizar en serio al Legnani compositor. Pero antes debemos enterarnos de lo que él mismo dice sobre técnica en su *Método para aprender la música y tocar la guitarra, compuesto con la máxima simplicidad y claridad*, op. 250.

17 Véase la nota vii.

El método

Después de haber estudiado la *Escuela...*, de Aguado, encontrarse con el método de Legnani puede ser chocante. Son solamente 37 páginas, prácticamente no hay ejercicios y el nivel de detalle no es, en absoluto, comparable al que Aguado maneja constantemente. Si hubiera sido escrito por cualquiera de los innumerables guitarristas mediocres de la época, que seguían un formato parecido, estaríamos tentados a dejarlo de lado. Pero, en este caso, su autor es un extraordinario y reconocido virtuoso, y ese hecho ya cambia la situación. Un examen detenido nos hace también comprender que contiene indicaciones muy valiosas sobre cómo Legnani pensaba su instrumento. En conclusión, vale la pena estudiarlo. Está dividido en lecciones y, al mismo tiempo que explica la técnica guitarrística, introduce el conocimiento de la notación musical. Lo seguiremos en detalle.

Legnani comienza explicando la notación de las alturas y de las cuerdas al aire de la guitarra. En la segunda lección explica cómo colocar la guitarra:

- 1) Se necesita un banquito no más alto de un palmo [la longitud de la palma, medida que en la Italia de la época variaba entre 25 y 35 centímetros según la región] sobre el cual se pondrá el pie izquierdo.
- 2) La parte media que está plegada hacia adentro, o sea, la parte inferior del instrumento, estará sobre el muslo izquierdo.
- 3) Será necesario tener la guitarra más alta del lado del clavijero sosteniéndola bien con la mano izquierda, a fin de que la amplitud superior de los aros quede casi a la mitad escondida entre el muslo izquierdo y el derecho.
- 4) El brazo derecho se deberá colocar sobre el ángulo de la tabla armónica [la tapa] y el aro, aproximadamente un palmo abajo del codo, teniendo la mano un poco en arco sobre las cuerdas.
- 5) Los dedos de la mano derecha se deben llamar con los nombres de pulgar, índice, medio, anular y auricular.
- 6) El dedo auricular se pondrá sobre la cima del puente [se refiere, obviamente, a la parte inferior], el anular sobre la tabla armónica; y, en tanto que el pulgar, el índice y el medio vibrarán las cuerdas, el anular y el auricular se deberán alzar y bajar naturalmente, según que se presente la necesidad.

Esta descripción aparece confirmada por una crítica vienesa del *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt*, de 1822:

Tiene un sistema del todo suyo de pellizcar las cuerdas con la mano derecha: la mayor parte de las veces usa el dedo índice junto con el medio, mientras tiene el meñique en el puente y el anular en el punto en el cual los guitarristas habitualmente prescri-

ben el meñique. En el mismo modo se tocan los pasajes veloces ascendentes y descendentes para todas las seis cuerdas con el pulgar, medio y anular.

La mención del *a* al final, a menos que sea un error del crítico, implica que, a pesar del apoyo del meñique, la mano derecha no estaba tan fijada como se pensaría *a priori*.

Nótese también que (como Carulli) recomienda el uso de un banquito para apoyar el pie izquierdo. Giuliani no habla de la posición de la guitarra, así que, entre los métodos que hemos examinado, Legnani es el único que adopta una posición bastante moderna. Hay que señalar que Carulli siempre la había recomendado en sus métodos.

Legnani indica en seguida los «signos de convención», o sea, los signos de notación para las digitaciones. Los signos que tienen que ver con los dedos de la mano derecha serán los siguientes: para el *p*, .; para el *í*, ..; para el *m*, ...; y para el *a*, Los que se usarán para los dedos de la mano izquierda serán los siguientes: para el *p*, +; para el *i*, 1; para el *m*, 2; para el *a*, 3, y para el auricular, 4. Como vemos, Legnani no se negaba al uso del pulgar de la mano izquierda, y ya veremos que en los *capricci* hay situaciones en las que parece estar previsto. Aquí utilizaremos la notación moderna para las digitaciones.

La tercera lección consiste en una escala diatónica, digitada de la siguiente manera:

Ejemplo 1

Desde el punto de vista de hoy, puede llamar la atención la repetición de dedos, pero ello no representaba ningún tabú en la época de Legnani, como demuestran otros métodos de maestros contemporáneos, incluido Giuliani. Hay que tener en cuenta que esta distribución de los dedos de la mano derecha —o sea, *p* para el ámbito desde la sexta cuerda hasta la tercera, inclusive, e *i-m* para la segunda y la primera— aparte de corresponder exactamente con la de Sor, tiende a construir cierta posición de la mano derecha y otorga desde el inicio movilidad al *p*, que no solo se ejercita actuando repetidamente, sino que se ve obligado a practicar desde el inicio el desplazamiento entre cuerdas. Con el anular y el meñique apoyados en la tapa y el puente, respectivamen-

te, realmente no quedaban muchas otras posibilidades de digitación de la mano derecha. Otra cosa a notar es que Legnani establece una mano izquierda móvil desde el comienzo mismo, si bien solamente por la primera cuerda. Pero esto tiene influencias nada desdeñables sobre los hábitos del estudiante, suponiendo que Legnani considerara esta escala un primer ejercicio, como parece probable. Nótese también la presentación extendida de la mano izquierda en las últimas tres notas.

La cuarta lección introduce los sostenidos, relacionándolos con su ubicación en la guitarra. Habla solamente de los sostenidos aplicados a Fa, Sol, La, Do y Re, o sea, los correspondientes a las teclas negras en el piano, e inmediatamente construye con ellos una escala cromática con la siguiente digitación:

Ejemplo 2

The musical notation for 'Ejemplo 2' is a single staff in treble clef. It contains a chromatic scale starting on G4 (6th string, 2nd fret) and ending on G5 (1st string, 2nd fret). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes from C5 to G5 are marked with sharp signs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. String numbers are indicated by circled numbers 1-6 above or below notes. The scale is divided into sections: G4-A4-B4-C5 (strings 6, 5, 4, 3); C5-D5-E5-F5 (strings 2, 3, 4, 1); and G5 (string 1). Above the G5 note, the fingering 'i m' is written, with '0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 1 2 3 4' written below it, indicating a sequence of frets for the left hand. The dynamic marking 'p' is at the beginning.

Véase que el criterio de digitación es exactamente el mismo que para la escala diatónica.

En seguida introduce el bemol y, con el mismo criterio que usó para los sostenidos, lo aplica solamente al Mi, Re, Si, La y Sol. Construye una escala cromática descendente, usando la misma digitación que hemos visto en el ejemplo anterior. No sabemos si Legnani entendía estas escalas como ejercicios: su método no tiene instrucciones de usuario, como sí las tiene, y sobradamente, el de Aguado. Parece razonable, sin embargo, que las entendiera, al menos, como una base para la ejercitación.

En la lección 5, introduce el unísono y, con ello, la idea de que un mismo sonido se puede obtener en diferentes cuerdas (los famosos equísonos de Aguado). Esta noción le sirve como base para presentar escalas cromáticas en todas las cuerdas, siempre usando la digitación de mano izquierda 1-2-3-4 e indicando la digitación de mano derecha con el mismo criterio anterior, o sea, *p* desde la sexta hasta la tercera, inclusive, e *i-m* para la segunda y la primera. De hecho, hace comenzar la escala de la segunda cuerda con el *i* y la de la primera con el *m*.

Estos ejercicios apuntan a dos fines: primero, conocer el diapasón y establecer un mapa estructurado de este por medio de posiciones (primera, quinta, novena); segundo, establecer una actitud determinada

para la ejecución en ambas manos, lo que Giuliani habría llamado *portamento*. No se menciona la abertura angular de los dedos, pero es difícil hacer una escala cromática sin desarrollarla de algún modo. En cuanto a la mano derecha, la insistencia en los patrones de digitación refuerza la posición antes descrita.

La lección 6 comienza presentando las mismas escalas cromáticas en cada cuerda, ahora con bemoles (o sea, descendentes). Y la siguiente frase aclara:

Es necesario que el alumno conozca la cantidad de escalas que se pueden hacer en la guitarra antes de tocar o comenzar a tocar algo: de este modo, el discípulo será amo del manejo de las manos [manicura], de modo que, para cualquier posición que se le presente, empleará poca fatiga para tocarla. La digitación, tanto de la mano derecha como de la izquierda, será siempre la misma como para lo anterior.

Esta frase no deja dudas: Legnani recomendaba trabajar las escalas cromáticas ascendentes y descendentes en todas las cuerdas como ejercicios.

En la lección 7, introduce una flexibilización de los criterios de digitación de mano derecha:

Hay circunstancias en las cuales las escalas de tercera, cuarta, quinta y sexta cuerda de sostenidos y de bemoles [o sea, ascendentes y descendentes], en vez de deberlas tocar solamente con el pulgar de la mano derecha, como hemos visto hasta ahora, será necesario servirse del índice y del medio, como se ha practicado con la segunda y primera cuerdas.

Introduce también el signo de becuadro.

Las escalas son ahora entendidas explícitamente como ascendentes (con sostenidos) y descendentes (con bemoles), aunque los títulos aparecen trastocados en la edición.

La lección 8 introduce el doble sostenido y el doble bemol, y la idea de enarmonía. La 9 habla de los intervalos y aprovecha para introducir ejercicios con ellos, básicamente en la primera posición, al máximo extendiendo a la quinta posición con las octavas.

En la 10 presenta por primera vez las duraciones distintas a la negra, que había estado usando exclusivamente hasta ahora. Lo hace con referencia al metro de 4/4. En la lección 11, introduce los silencios y el punto de aumentación. También introduce los metros (que llama *tempo*): considera como los más usados 4/4, 2/2, 2/4, 6/8, 3/4, 3/8, 9/8, 12/8.

La lección 12 habla de las abreviaturas (para la repetición). Introduce el concepto de ligaduras,

Para lo cual es necesario vibrar con la mano derecha un solo golpe en cualquier cuerda, prosiguiendo con los dedos de la mano izquierda a pellizcarla dulcemente en lo cual se verán las dos y tres notas con la ligadura.

El pasaje parece describir la acción de los ligados descendentes, pero en el ejemplo ocurren también ascendentes:

Ejemplo 3



En seguida, cosa muy interesante, introduce la idea de arrastres, considerándolos directamente como ligados:

Están también las ligaduras arriba o abajo a notas que van por salto dos a dos, de modo que, después de haber vibrado con un dedo de la mano derecha el golpe, hay que arrastrar uno de la mano izquierda sea hacia el *ponticello* o hacia el *capotasto*, sobre aquella cuerda en la cual se encontrarán las notas ligadas.

Y presenta un ejemplo «para arrastrar hacia el *ponticello*» (ascendente) y «para arrastrar contra el *capotasto*» (descendente):

Ejemplo 4



Aparte de confirmar, una vez más, la polivalencia de significado del signo de ligadura, es interesante también constatar que Legnani ni siquiera se toma la molestia de indicar digitaciones (las cuales no serían importantes, de todos modos) y que los ejemplos, formando un arpeggio de Sol mayor, tienen un sentido musical y no puramente técnico.

También en esta lección introduce ornamentos:

- la apoyatura, que define como «una notita que se pone antes de una nota común, y «sirve simplemente de embellecimiento a los motivos musicales, ya que no tiene ningún valor». O sea, se trata siempre de apoyaturas cortas y a ejecutar lo más rápido posible, sobre el tiempo;
- el *gruppetto*, que define como «una unión de varias notitas juntas que se ponen antes de las notas comunes: no tienen tampoco ningún valor y sirven, al igual que la apoyatura, para embellecer la música».

En el ejemplo que da, vemos que considera *gruppettos* también a figuras algo ampliadas o menores. En realidad, cualquier ornamento de más de una nota parece calificar como *gruppetto*. Es interesante que no se indique expresamente un recurso técnico para su ejecución.

Ejemplo 5



No queda claro si los ornamentos se ejecutan antes o después del tiempo, pero, de todos modos, son relativamente raros en las obras de Legnani.

Habla también del trino, pero sin definir un modo de ejecución. Al no mencionar el trino en dos cuerdas, se podría suponer que (de acuerdo a la práctica predominante) lo ejecutaba en una misma cuerda.

Más adelante da una serie de palabras indicadoras de «il movimento», o sea, la velocidad. Presumiblemente, la lista está en orden creciente. Si es así, nos reserva algunas sorpresas, tales como la ubicación del *andante sostenuto* entre el *adagio* y el *largo assai*, o del *allegretto* entre el *allegro* y el *allegro con spirito*. Habrá que tener esta lista muy en cuenta para una ejecución ajustada a las intenciones del compositor. Es de interés también porque, dada la experiencia de Legnani como cantante, podría ser una referencia para las prácticas interpretativas de la ópera italiana de su época. Se sabe, gracias a la monumental investigación de Clive Brown,¹⁸ que en esta época las palabras indicativas del tempo no tienen siempre un significado unívoco, por lo que es necesario estudiar cómo las usa cada compositor. El orden que Legnani da es el siguiente y podemos suponer que está graduado por velocidad, visto que comienza con el tempo más lento y termina con el más rápido: *grave*, *adagio*, *andante sostenuto*, *largo assai*, *largo*, *larghetto*, *andan-*

18 BROWN, Clive: *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999 (se ha usado la reimpresión de 2002), pp. 282 y ss., capítulo «Tempo».

te, andante comodo, andante mosso, andantino, maestoso, allegro moderato, allegro non tanto, allegro giusto, allegro, allegretto, allegro con spirito, allegro con fuoco, allegro brillante, allegro vivace, agitato, presto, prestissimo. Menciona también algunos «nombres de convención»: *lento, più lento, rallentando, colla parte, col canto, ad libitum, a piacere,* sin molestarse en definirlos.

Siguen los «colores de la música», que son los signos de dinámica «que forman los claros y oscuros de la música». Aclara que el signo de acento equivale a un *sf*, y el *rinforzando*, a un *crescendo*. Presenta una lista de estos términos en un curioso orden creciente-decreciente, y es suficiente leerla en voz alta para comprobar la musicalidad de Legnani: «Pianissimo, piano, crescendo, rinforzando, sforzato, forte, fortissimo, mezzo forte, a mezza voce, sotto voce, diminuendo a poco a poco e morendo».

La lección 13 habla de los tonos mayores y menores y las armaduras de clave y es puramente teórica. Pero la 14 es técnica: habla de «las posiciones más usadas en la guitarra». Define *posición* como el traste en el cual está el dedo 1 y llega hasta la novena.

Inmediatamente, pasa a hablar de cómo se realizan los acordes de cada tono en la guitarra, indicando las digitaciones de la mano izquierda y (muy interesante para nuestros fines) las de la mano derecha. Se atiende a su distribución de dedos de la mano derecha en las cuerdas, mientras no haya que saltar cuerdas para ejecutar un acorde. Si hay que hacerlo, con el mismo criterio de Sor, usa el anular.

Ejemplo 6



Pero, curiosamente, lo mismo ocurre en algunos casos en los que no habría necesidad de usar el anular y, sin embargo, Legnani lo marca. Es difícil encontrar un principio de consistencia, como podemos ver comparando las digitaciones marcadas para dos posiciones distintas del acorde de La mayor, que, desde el punto de vista de la mano derecha, podrían perfectamente ser idénticas, ya que la distribución de las notas en las cuerdas es igual, pero en las cuales Legnani indica diferentes digitaciones. No se trata del único caso:

Ejemplo 7



Podemos concluir, entonces, que la distribución de los dedos de la mano derecha en las cuerdas puede ser más flexible de lo que sugeriría la regla implícita que se ha establecido en las lecciones anteriores y que el anular puede intervenir, al menos de cuando en cuando.

Legnani da en seguida los acordes de séptima, séptima disminuida y sus posiciones, evidentemente con vistas al acompañamiento. Se integra, así, en la tendencia de casi todos los tratados —con la notable excepción de Giuliani—, que daban estos elementos como algo normal y consideraban que acompañar el canto era una parte natural de tocar la guitarra.

La lección 15 habla «de los arpeggios más conocidos en la guitarra». Como dice Legnani:

Los arpeggios son muy necesarios para acompañar el canto y, por esto, creo indispensable hacer conocer todos los modos de arpeggiar más usados, conservando, sin embargo, en gran parte, las digitaciones de la mano derecha, como hemos visto en las escalas de sostenidos y bemoles en la lección cuarta.

En efecto, en los ejemplos que da no se usa el anular; el *p* abarca desde la sexta hasta la tercera, dejando la segunda para el *i* y la primera para el *m*.

Sin embargo, sí se usa el anular en los casos de acordes repetidos o cuando el bajo alterna entre dos cuerdas:

Ejemplo 8



Una «advertencia necesaria», dice:

Se encuentra en la música en general una continua modulación, o sea, un pasaje de un tono al otro que obliga a poner sostenidos, bemoles, becuadros, sostenidos enarmónicos y dobles bemoles junto a las notas a lo largo de la pieza que se debe ejecutar, por

más que esté en la clave la cantidad de sostenidos, bemoles, etc., etc., donde hacer conocer en qué tono está el aria o la sonata.

Observación obvia, pero que le da a Legnani la ocasión de introducir cuatro deliciosos ejemplos, en Re mayor, Fa mayor, Mi mayor y La bemol mayor, los primeros ejercicios que aparecen en todo el método, desbordantes (no obstante su marco técnico deliberadamente acotado) de su fantasía e ingenio.

Con el pretexto de mostrar la lectura de notas repetidas con alteraciones, sigue otro ejemplo, que también es apabullante de invención y se ubica en un marco de respeto por las limitaciones técnicas de un principiante. No lo incluyo aquí porque estaremos encontrando muestras similares y aun superiores del ingenio de Legnani en los *capricci*, que serán estudiados en detalle.

La última lección, la 16, indica cómo afinar la guitarra (por unísonos) y expone los armónicos naturales, muy someramente y sin siquiera indicar el resultado que se obtiene en las alturas, solamente refiriendo los espacios. Y ahí termina el método.

Legnani escribió también seis deliciosos *capriccetti*, que aparecen con el número de opus 250, al igual que el método, y, evidentemente, están destinados a funcionar como lecciones de práctica, acompañándolo.

Para resumir las conclusiones sobre el método: es clarísimo que Legnani parte de una base musical e intenta, simplemente, mostrar lo más básico de la técnica guitarrística. Sus observaciones técnicas son poquísimas pero claras, sólidas y fundamentales para su paradigma. Podemos deducir que su acción de la mano derecha era probablemente similar a la de Sor y su mano izquierda era extremadamente móvil (impresión confirmada por los 6 *capriccetti*), aunque utilizando el *p* de la mano izquierda. Hay un uso de la ceja indicado para ciertos acordes, pero no parece haber hecho un gran fetiche de ella y ni siquiera la menciona como algo a tratar o estudiar como un tema que merezca una consideración particular. Su enfoque es pragmático y de ninguna manera pretende presentar todas las situaciones posibles.

Se podría decir que este método es pobre si lo comparamos con el de Aguado o con los varios de Carulli (que incluyen toneladas de ejercicios; en el caso de Carulli, muchas veces deliberadamente repetitivos), completamente asistemático si lo comparamos con el *Studio...*, de Giuliani y teóricamente pobrísimo si lo comparamos con el de Sor. Sin embargo, hay que decir que si un alumno hubiera (muy improbablemente) tenido la paciencia de hacer todo lo que Legnani le indicaba —o sea, practicar su escala diatónica y cromática, esta última en todas

las cuerdas— y el espíritu de iniciativa de hacer ejercicios con los intervalos (presumiblemente, en todas las tonalidades), estudiar todas las posiciones de acordes (aplicando, por ejemplo, los elementales arpeggios que presenta como cosa separada) y luego estudiar los *capriccetti* (que no son tan simples como su título podría hacer pensar), no estaría nada mal preparado para abordar las obras de Legnani. El problema no es, entonces, que el método sea pobre, sino que es un esbozo de método, una semilla que habría que desarrollar para que todo quedara explicitado. Si fuera así, probablemente ocuparía muchas más páginas. Evidentemente, Legnani no tuvo la paciencia para hacerlo o, quizás, como buen superdotado que era, no vio la necesidad de establecer en detalle un camino pedagógico para un principiante promedio.

Los *capricci* op. 20

Pasemos a ver cómo se desempeña Legnani como compositor y virtuoso en los *capricci*, su obra más lograda, intentando descubrir más detalles de su paradigma guitarrístico. El título y la idea de la colección vienen probablemente de Paganini (quien, a su vez, los podría haber tomado de Locatelli), si bien los de Legnani están en una escala muy menor y parece haberse planteado como regla del juego que cada uno pudiera caber en una página impresa. Los *capriccios* de Paganini fueron publicados en 1820, apenas dos años antes de la publicación de los de Legnani. Si Legnani los hizo a imitación de los de Paganini, entonces fueron escritos en relativamente poco tiempo. Curiosamente, no encontramos ninguna mención en las críticas de sus presentaciones de la ejecución en público de alguno de ellos, al menos no con esa designación.

No sabemos, entonces, con qué fin o función fueron compuestos. Lo que sí es seguro es que no tienen un fin didáctico, sino que están destinados a la ejecución. Son piezas de música por derecho propio, que abarcan un enorme abanico de emociones y recursos técnicos en el marco autoimpuesto, tan restringido. Esa misma concentración, sumada a la brillantez y la chispa de la invención de Legnani, los coloca en un lugar especial en la literatura guitarrística, y no solo la de su época. Recordemos que los *capricci*, en cuanto género, no son necesariamente breves en la literatura de la época, como lo demuestran los de Paganini y, entre la literatura para guitarra, el *caprice* op. 11 de Giuliani, de considerable extensión. Hay virtuosismo en los *capricci* de Legnani, pero el virtuosismo más importante que el intérprete necesita no es físico, sino mental: los *capricci* requieren responder instantánea-

mente a cambios emocionales y, lo que es más importante, entender y hacer comprensibles al oyente los *gags* que se generan por el uso de clichés, que se desvían muchas veces de su fin normal o directamente están fuera de lugar. Están escritos «en todas las tonalidades mayores y menores», pero no siguen un orden tonal sistemático. El criterio parece haber sido buscar contrastes lo más extremos posible entre dos *capricci* sucesivos, a veces por cambio de tempo o de tonalidad (en muchos casos, la secuencia es de tritono o semitono), ciertamente de atmósfera o, incluso, de forma, como iremos viendo. Lo que sí es claro es la alternancia de mayor y menor: hay casos de modos mayores consecutivos, pero ninguno de menores consecutivos. Parece difícil suponer que Legnani pensara en una ejecución integral de los *capricci*, y las críticas de la época no mencionan que los haya tocado en público (lo que no excluye que lo haya hecho). El cuidado que tuvo en cuanto a establecer contrastes de modo, carácter, tempo y tonalidad en *capricci* sucesivos sugiere que los concibió para ser ejecutados, al menos, en secuencia.

Para dar un panorama previo, es útil presentar la secuencia de tonalidades, tempos y metros:

1. Do mayor, andante, 3/4;
2. mi menor, *allegro*, 2/4;
3. Sol mayor, *moderato*, 6/8;
4. la menor, *allegretto*, 2/4;
5. Re mayor, *allegro molto*, 2/4;
6. Fa mayor, *maestoso*, 4/4;
7. La mayor, *prestissimo*, 3/8;
8. Mi bemol mayor, *andante*, 3/4;
9. mi menor, *largo-allegro-largo*, 4/4;
10. Si bemol mayor, *allegretto con moto*, 4/4;
11. Mi mayor, andante, 2/4;
12. Do mayor, *allegro non tanto*, 6/8;
13. re menor, *allegro moderato*, 4/4;
14. La bemol mayor, *largo assai*, 6/8;
15. si menor, *allegro*, 2/4;
16. Re bemol mayor, andante *sostenuto*, 4/4;

17. Sol mayor, *allegro*, 2/4;
18. fa menor, *maestoso*, 4/4;
19. Si mayor, *allegretto grazioso*, 2/4;
20. sol menor, *marziale*, 4/4;
21. La mayor, *allegro giusto*, 4/4;
22. do menor, *adagio*, 6/8;
23. Fa sostenido mayor, *allegro maestoso*, 4/4;
24. sol sostenido menor, *allegro molto*, 2/4;
25. La mayor, andante *grazioso*, 2/4;
26. do sostenido menor, *allegro giusto*, 3/4;
27. Sol mayor, *allegro espressivo*, 2/4;
28. Do mayor, *largo*, 6/8;
29. fa sostenido menor, *prestissimo*, 3/8;
30. Do mayor, *maestoso*, 4/4;
31. La mayor, *allegro*, 4/4;
32. si bemol menor, *largo*, 4/4;
33. Re mayor, *polacca*, 3/4;
34. Fa mayor, *allegro maestoso*, 4/4;
35. mi bemol menor, *larghetto*, 4/4;
36. Mi mayor, *moderato*, 2/4.

Las tonalidades que aparecen más de una vez son Do mayor, Re mayor, Fa Mayor, Sol mayor, La mayor y Mi menor, todas relativamente corrientes en la literatura guitarrística de la época; las menos habituales aparecen una sola vez. El abanico de tempos cubre casi todas las designaciones que aparecen en el método. Veremos que el ordenamiento de los tempos que aparece en el método será relevante para la elección de los tempos de los *capricci*, sobre todo cuando dos de los *capriccios* tengan la misma indicación de tempo y una densidad similar de figuración. Los consideraremos uno por uno y veremos en detalle no solamente los puntos técnicos, sino también los musicales. Confío en que al final de este recorrido será difícil no reconocer la peculiar genialidad de Legnani y su lugar completamente único en la literatura guitarrística de su tiempo.

Capriccio n.º 1 (Do mayor, andante, 3/4)

Ya en el comienzo, nos encontramos con una sorpresa. El *gruppetto* inicial está imitado más lentamente por el bajo, pero el *piano súbito* en la mitad de esta imitación provoca casi una disonancia cognitiva. No creo haber encontrado un efecto parecido en las obras que conozco de los guitarristas contemporáneos de Legnani, aunque, ciertamente, se pueden encontrar casos similares en, por ejemplo, Beethoven. Se trata de un efecto musical violento y chocante, conseguido simplemente por el uso de las dinámicas. Podemos suponer que el rango dinámico del Legnani guitarrista debe de haber sido lo suficientemente amplio como para que este efecto fuera nítido, como lo confirman las críticas de la época. Esta aparente arbitrariedad de la dinámica despierta inmediatamente la atención del oyente, sobre todo porque la frase se repite (cc. 3-4), pero manteniendo el forte. Parecería un modo de advertir al oyente, desde el primer *capriccio* de la serie, que no tome nada por garantizado y, aún más importante, revela una calidad compositiva de gran fuerza detrás de los aparentes clichés.

En los compases 5-6, el *gruppetto* se invierte retrogradado en el bajo, ahora sin sorpresas dinámicas:

Ejemplo 9

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Andante' and contains a musical phrase in 3/4 time. It starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff is labeled '(5-6)' and shows the same phrase inverted retrograde in the bass, with a piano (*p*) dynamic.

Sigue una modulación a La menor, perfectamente convencional, y otra que parece querer conducir de nuevo a la tónica, por medio de la segunda inversión de Do mayor. Pero Legnani hace aparecer otra vez el motivo del *gruppetto* y estira el pasaje por medio de un retorno a las notas repetidas, descendiendo cromáticamente (cc. 16 y siguientes):

Ejemplo 10

The image shows a musical staff in 3/4 time. It features a sequence of chords and notes, including a chromatic descent and a return of the 'gruppetto' motif. The notation includes various accidentals and dynamics, such as *p* and *f*.

Hay una falsa reexposición (c. 24) que Legnani transforma en una progresión por medio del motivo del *gruppetto* invertido. La vuelta a la tónica se ve demorada, antes de la reexposición, por una versión cromática del *gruppetto* en forma directa (cc. 29-30). Ambos momentos aparecen en el ejemplo que sigue:

Ejemplo 11



Finalmente llega la verdadera reexposición (c. 33) y el final reafirma la tónica más de lo que parecería necesario a primera vista. Pero todo el transcurrir de este *capriccio* ha sonado a incertidumbre y sorpresas desde el piano del inicio y el final lucha desesperadamente para reafirmar la normalidad. La misma insistencia traiciona una incertidumbre subyacente.

Esta brevísima pieza muestra la estatura de Legnani como compositor, capaz de crear forma y sentido con los mínimos y más triviales elementos. Su juego con la creación de incertidumbre y la postergación de la resolución se puede calificar, además de como típicamente romántico, como humorístico o siniestro, según el punto de vista. La presentación de clichés, pero siempre con una pequeña desviación o deformación, admite cualquiera de las dos interpretaciones. Más aún, se trata de un compositor que usa los clichés deliberadamente para pensar sobre ellos y resignificarlos: un logro nada menor en cualquier época.

Capriccio n.º 2 (Mi menor, *allegro*, 2/4)

En el comienzo de este *capriccio*, uno se pregunta si Legnani pensaba en el uso del anular en la primera cuerda. No es que sea indispensable, pero sería útil para el gesto musical, especialmente al tempo indicado.

Ejemplo 12



Lo que es innegable es la habilidad de Legnani para transformar ese *gruppetto* en un motivo, otra vez:

Ejemplo 13



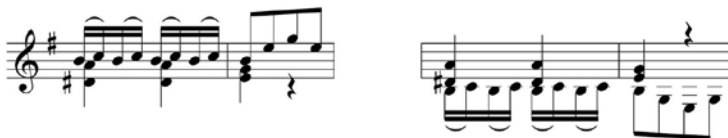
Desde el punto de vista técnico, no hay duda de que el anular se necesita para el siguiente pasaje:

Ejemplo 14



Es interesante también cómo Legnani crea un efecto retórico por medio de la simple inversión de un cliché, al final del *capriccio* (piano y *un poco lento*), antes de cerrar con tres acordes en Mi menor:

Ejemplo 15



Capriccio n.º 3 (Sol mayor, moderato, 6/8)

El tercer *capriccio* presenta un caso de muy probable uso del *p* de la mano izquierda en la sexta cuerda, atendiendo a situaciones análogas en Giuliani (Legnani, en su método, no da ningún ejemplo específico de este uso). El ejemplo siguiente muestra el comienzo del *capriccio* y una situación similar en el segundo movimiento del concierto op. 30 de Giuliani, que se muestra en el segundo sistema:

Ejemplo 16

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and 6/8 time, marked 'Moderato' and 'p'. It features a melody in the upper voice and a piano accompaniment of chords and eighth notes in the lower voice. The bottom staff continues the piece with a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes and ends with a cadence.

Es claro que ambos pasajes también serían ejecutables, especialmente en un instrumento moderno, sin necesidad de usar el *p* de la mano izquierda y con poquísima pérdida de fluidez. Pero es claro que tanto Giuliani como Legnani utilizaban este recurso, y esta es una situación típica.

Después de presentar la melodía, que no estaría fuera de lugar en una cavatina, Legnani comienza una serie de progresiones que terminan en un Fa sostenido mayor, entendido como una cadencia a la dominante desde si menor; una nueva serie de progresiones nos retorna a Sol mayor. La pieza termina con el mismo cromatismo de la primera progresión (Re-Do sostenido-Do nat.-Si). Es notable cómo Legnani consigue dar la sensación de una forma acabada incluso cuando prácticamente no hay ninguna reiteración de motivos, excepto este cromatismo.

Curiosamente, la indicación de tempo, *moderato*, no figura en la lista del método, pero la podríamos considerar, en principio, como ubicada un grado por abajo de *maestoso* y algo más rápida que andantino.

Capriccio n.º 4 (La menor, *allegretto*, 2/4)

El tempo marcado, *allegretto*, figura en la lista del método (si consideramos que la lista está ordenada por velocidad) como más rápido que *allegro*. Podría ser una exageración, pero es una advertencia en cuanto a no tomarlo demasiado lento. De este modo, la ambigüedad métrica del comienzo quedaría resaltada: hay una insinuación de la música a acentuar la segunda y la cuarta corchea de la voz superior y la segunda negra en el bajo.

Ejemplo 17



Este *capriccio* no introduce ningún elemento fuera de lo ordinario en cuanto a la técnica, pero una vez más nos encontramos con dinámicas inesperadas y silencios que dejan la resolución en suspenso, para retomar la idea principal como si no hubiera ocurrido nada, en una forma A-B-A:

Ejemplo 18



Esta tensión no resuelta queda latente y explica la insistencia en reafirmar el La menor e, incluso, la resolución en mayor al final.

Capriccio n.º 5 (Re mayor, *allegro molto*, 2/4)

La novedad técnica de este *capriccio* es la presencia de una nota más que sobreaguda, el Re por encima del Si del espacio 19 en la primera cuerda. No sabemos si la guitarra de Legnani poseía más trastes (todo apunta a que no, empezando por las escalas que aparecen en el método). Lo más probable es que obtuviera esta nota por pura presión del 4 sobre la primera cuerda. El *mezza voce* indicado parece apuntar a esta posibilidad, y no descartaría que la emisión de la nota por la presión del dedo de la mano izquierda, sin llegar a apoyar la cuerda sobre el diapasón, explicara la razón de esta indicación. El tempo indicado, *allegro molto*, no figura en la lista del método, pero, sin duda, es un tiempo extremadamente rápido, que no daría mucho tiempo a reparar en la «imperfección» de esta nota fuera de la *tastiera*. El Re sobreagudo no aparece en el resto del *capriccio*. Uno se imagina a los oyentes preguntándose si realmente lo habrían oído o si Legnani se los hizo imaginar.

Ejemplo 19



El motivo que sigue será repetido y utilizado en todo el *capriccio*. Nótese que consiste en un rápido arpeggio en anacrusa y un motivo rítmico, marcado en el ejemplo:

Ejemplo 20



Legnani repite este motivo en la octava baja, luego lo usa en una segunda sección en La Mayor y, finalmente, a la mitad del *capriccio*, lo emplea sin su final, en una perfecta *finta* para desorientar al oyente:

Ejemplo 21



Capriccio n.º 6 (Fa mayor, *maestoso*, 4/4)

Como hemos visto, una de las características del estilo de Legnani es el uso de clichés icónicos, generalmente colocados fuera de su contexto habitual. Acabamos de encontrar uno en el *capriccio* n.º 5: el comienzo es un ícono de toque de trompetas, que aparece completamente desnaturalizado y transformado en una especie de canción acelerado. En el *capriccio* n.º 6 encontramos algo que parece ser una marcha, pero *sotto voce*, lo que desde el inicio descontexta el cliché, y la melodía que este bajo acompaña es más pastoral que marcial. El tempo indicado está apenas un peldaño más abajo de *allegro moderato* en la escala del método. Muy probablemente Legnani utilizaba el *p* de la mano izquierda para el Fa grave (hay situaciones análogas en Giuliani):

Ejemplo 22



Este juego de alusiones es esencial para comprender hasta qué punto es fantasiosa (y caprichosa) la invención de Legnani en el op. 20, pero para apreciarla se requiere estar familiarizados con los clichés a los que alude. El *sotto voce* se mantiene hasta que se invierten los papeles, y el pulso pasa a estar en la voz superior, en forte:

Ejemplo 23



Cuando, finalmente, aparece una idea en la dominante, como episodio central, también está descontextualizada: separar la apoyatura de la resolución produce un efecto cómico o, por lo menos, extraño, y más con un acento sobre la apoyatura (Do sostenido). Sabemos que *dolce* tenía también connotaciones de flexibilidad rítmica, y quizás Legnani pretendía que el acento tuviera también aspectos agógicos, con un pequeño *ritenuto* sobre los dos primeros tiempos del segundo compás del ejemplo y un *a tempo* desde el tercer tiempo:

Ejemplo 24



La idea continúa, aparentemente incapaz de salir de su ámbito, y siempre con el acento en el Do sostenido, hasta que un rápido arpeggio en forte (que necesita del anular, al menos en el segundo compás del ejemplo) la quita sumariamente de la escena y nos trae la recapitulación. La irrupción del arpeggio también tiene un efecto inesperado y cómico, más aún cuando va a dar en el imperturbable bajo del comienzo.

Ejemplo 25



Capriccio n.º 7 (La mayor, *prestissimo*, 3/8)

En este *capriccio*, en *prestissimo* (el más rápido de la escala de tiempos del método), Legnani usa como material los fragmentos de escala. También emplea lo que podríamos llamar *metamotivos*: por ejemplo, al comienzo, una frase que incluye un fragmento de escala diatónica ascendente como rasgo principal es respondida por otra cuya principal figuración es cromática y descendente, y esto sucede en forma bastante consistente a lo largo del *capriccio*. La pieza está dividida en cinco brevísimas secciones, la última de las cuales recapitula las dos primeras. La tercera y la cuarta sección funcionan como el B de una forma A-B-A. En la tercera sección se reproduce el esquema cromático/diatónico, y la cuarta es la única que no tiene elementos cromáticos.

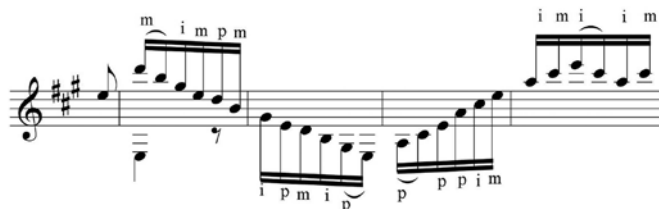
Desde el punto de vista técnico, vale la pena analizar varios rasgos. En primer lugar, es notable el uso de la articulación, conseguida a partir de la digitación (implícita) de la mano izquierda (marco entre paréntesis el *détaché*). Los traslados (longitudinales o transversales) funcionan como respiraciones o puntuación. El uso de *glissandi* (marcados como ligaduras, como era la práctica usual) en la frase cromática garantiza la acentuación correcta. Veamos el inicio:

Ejemplo 26



Hay otros dos elementos interesantes desde el punto de vista técnico. Uno de ellos son los arpeggios ultrarrápidos de la segunda sección, que, a pesar de su simplicidad, tienen pocos paralelos a esa velocidad entre sus contemporáneos. No implican el uso del anular, contra lo que se podría pensar. El siguiente ejemplo muestra una digitación posible:

Ejemplo 27

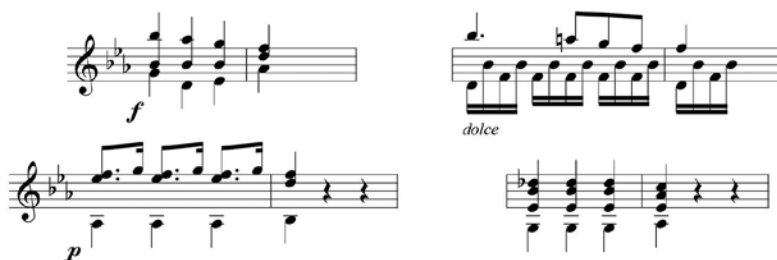


Por último, mencionemos las triples octavas que abren la sección B, un recurso prácticamente ausente en sus contemporáneos, excepto en Paganini, en sus sonatas juveniles, que no fueron publicadas en su momento: podemos considerarlo, entonces, un hallazgo de Legnani. Nótese que las octavas usan un fragmento de escala diatónica descendente, invirtiendo el tema principal de la sección A y que la correspondencia temática entre ambas secciones no se limita a este rasgo, ya que Legnani reproduce al fin de la tercera sección, transpuesto, el rasgo cromático que aparece al final de la primera. *Capriccio*, sin duda, en su carácter fantasioso y extrovertido, pero nada caprichoso en su forma.

Capriccio n.º 8 (Mi bemol mayor, andante, 3/4)

El primer *capriccio* en una tonalidad inusual para la guitarra, un andante en mi bemol mayor, es uno de los momentos más líricos de los *36 capricci*. Recordemos que el andante, según la tabla de tiempos del método, es apenas más rápido que un *larghetto*. El *capriccio* comienza en un tono pastoral, piano. El primer fuerte introduce un elemento que será usado en la sección siguiente en la dominante, desarrollado en forma de amplia frase melódica. El motivo que le sigue (en el fondo, un ritmo de cuatro negras) también será desarrollado al final. El ejemplo muestra ambas relaciones.

Ejemplo 28



Desde el punto de vista técnico, vale la pena señalar un originalísimo y burlesco uso de la campanela y el más que probable empleo del *p* de la mano izquierda (segunda parte del ejemplo):

Ejemplo 29



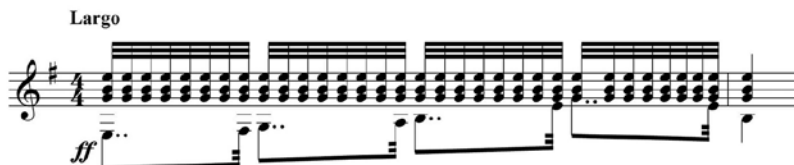
Ya hemos notado la audacia armónica de Legnani y también el uso de progresiones repetitivas con fines compositivos. Esto último ocurre en este *capriccio* en los compases previos a la recapitulación, en un gran *crescendo*. La pieza termina con un brillante rasgo en triples octavas, en fortísimo, rompiendo el carácter idílico establecido anteriormente.

Capriccio n.º 9 (Mi menor, *largo-allegro-largo*, 4/4)

Este *capriccio* presenta grandes desafíos musicales y técnicos. Comencemos por los musicales: es una miniescena de ópera y requiere flexibilidad en el tempo (señalada con *recitativo* o *ad lib.*). Es claro que hay una alternancia de secciones virtualmente orquestales y secciones de canto en recitativo.

El tempo marcado, *largo*, es el quinto en escala ascendente de velocidad y está entre *largo assai* y *larghetto*. Para tener una idea de su ubicación, el *andante* del *capriccio* n.º 8 está apenas dos grados encima. Estas consideraciones son importantes, ya que el comienzo presenta un dilema técnico, con acordes repetidos rápidos que no tienen ningún paralelo entre sus contemporáneos:

Ejemplo 30



Pero, si bien entre sus contemporáneos no hay ejemplos similares, no es este el único caso en la obra de Legnani en el cual aparece este tipo de figuración: otro, bien conocido, es el comienzo de la popular fantasía op. 19, donde también ocurre en el tiempo de *largo*:

Ejemplo 31



Parece fuera de duda que ambos pasajes obedecen al mismo paradigma técnico. El problema es el siguiente: ¿cuál sería este paradigma? Para un guitarrista moderno, no hay duda ninguna: los acordes repetidos se ejecutan con *a-m-i* y basta —por más que a esa velocidad el resultado sonoro sea un poco dudoso—. En un instrumento de la época de Legnani, con su respuesta algo más lenta, por la menor tensión de las cuerdas, el resultado es aún menos satisfactorio, y eso sin mencionar el problema de la extrema resistencia muscular necesaria para realizar una acción repetida en fortísimo a esa velocidad, mantenida durante un tiempo largo. ¿Sería realmente esta la idea que Legnani tenía en mente para este pasaje?

Partiremos de la hipótesis de que había una idea definida de cómo ejecutarlo. Legnani, como todos sus contemporáneos, no era un compositor de escritorio y sus ideas deben necesariamente encontrar una realización instrumental factible y natural.

La posición de la mano derecha adoptada por Legnani, descrita en su método y confirmada por las críticas de la época, mantenía los dedos meñique y anular apoyados sobre el *ponticello* y la tapa, respectivamente; el uso del anular está relativamente restringido. Una repetición de acordes con *a-m-i-p* a la velocidad que aparece en los dos ejemplos es simplemente imposible sin algún tipo de acción del brazo o de la muñeca, y esa acción implicaría que la mano estuviera en el aire, sin ningún tipo de apoyo sobre la tapa. Entonces, la solución moderna que acabamos de mencionar es incompatible con el paradigma técnico de Legnani. Tiene que haber otra forma de realizar esta figuración, que no implique una acción tan notoria del brazo.

La única solución que aparece posible —en realidad, la única que nos queda— es el uso de *m* e *i* alternados, hiriendo todas las cuerdas entre la primera y la tercera (en el ejemplo 30) y entre la segunda y la cuarta cuerda en el ejemplo 31. Los dedos se mueven en dirección a la palma de la mano: así, cada toque produce las tres notas del acorde, mientras que el *p* de la mano derecha se ocupa del bajo. Además de entrar cómodamente en el paradigma técnico de Legnani, esta solución tiene la ventaja de permitir una sonoridad mucho mayor, que se aproxima mucho más al efecto orquestal (algo así como un *tremolando*) eviden-

temente requerido por Legnani en ambos pasajes. Si aceptamos esta solución, no es ninguna casualidad que Legnani emplee cuerdas contiguas para las tres notas superiores de los acordes repetidos; es necesario que sean contiguas para poder tocarlas en un solo ataque con *m* o *i*. El pasaje mencionado en el ejemplo anterior de la fantasía op. 19 también puede resolverse con este recurso.

La aparición de acordes repetidos en la sección *allegro* del *capriccio* n.º 9 no es, ni de lejos, tan problemática y se puede realizar perfectamente dentro del paradigma de Legnani usando *a-m-i*, ya que se trata de solamente dos acordes por tiempo, que no requieren necesariamente la acción del brazo o la muñeca.

Aparte de este aspecto técnico, este *capriccio* es, sin duda, de lo más espectacular de toda la serie desde el punto de vista musical. Es necesario encontrar una dirección definida a los dos recitativos (quizás imaginando un texto para ellos) y conectarlos desde el punto de vista de la imaginaria situación dramática. Los últimos cinco compases de coda, en piano, cierran la pieza, sin por ello disipar totalmente la tensión.

Capriccio n.º 10 (Si bemol mayor, *allegretto con moto*, 4/4)

En Si bemol mayor, *allegretto con moto*, este *capriccio* comienza de una forma totalmente sin sorpresas: la imitación del fragmento inicial de escala (Fa-Sol-La-Si bemol) por parte del bajo implica que este asume el papel principal. La pieza se desarrolla de un modo casi banal, lo que ya debería ponernos en guardia, vista la debilidad de Legnani por las sorpresas. Y, en efecto, luego de otra de esas progresiones aparentemente sin dirección que vuelven a la tónica, Legnani introduce una cita literal de Rossini, de la famosa aria «Una voce poco fa», del *Barbiere di Siviglia*. La cita corresponde a la frase «ma se mi tocca no dov'è il mio debole, sarò una vipera». Aquí está el original, de Rossini, y la forma en que lo cita Legnani. Los tempos son similares (*allegro moderato* en Rossini).

Ejemplo 32

The image shows a musical score for Example 32. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with lyrics: "ma se mi tocca no dov'è il mio debole". The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. It contains a bass line with chords and a dynamic marking "p" (piano).

La ópera fue estrenada en 1816, y no es posible que Legnani no la haya conocido, dada su constante vinculación con la ópera italiana, y menos aún habiendo cantado una misa de Rossini bajo la dirección del autor en 1808. Uno no puede dejar de preguntarse si, al igual que en el aria, en la que Rosina hace esta declaración de intenciones luego de decir que es «obediente y respetuosa», Legnani no tendría en mente alguna intención transgresiva, después de que el *capriccio* haya transcurrido de forma tan hiperconvencional hasta ahora. En efecto, el fortísimo que sigue a la cita (compás 30) parece completamente inmotivado. Una progresión conduce a la repetición de la cita, y la coda es también convencional. Como veremos, no se tratará del único caso de citas en los *capriccios*.

Desde el punto de vista técnico, hay un caso interesante de ceja en diagonal en el compás 42. Casos similares se pueden encontrar en Giuliani; por ejemplo, en la *Gran obertura*, que aparece también en el ejemplo:

Ejemplo 33

Legnani, Cap. 10

diag. normal

p *f* *p*

Giuliani, Grand Ouv. op. 61

diag.

Capriccio n.º 11 (Mi mayor, andante, 2/4)

Muy simple en su concepción, este andante en Mi mayor comienza presentando una melodía muy sencilla con movimiento de corcheas (n.º 1 en el ejemplo que sigue). Para hacerse una idea del tempo que pretende Legnani, basta compararlo con los *capriccios* n.º 1 y 8, que tienen la misma indicación de tempo. El único rasgo llamativo son los acentos a contratiempo. Después de cuatro frases simétricas (A-A'-B, que es una variante de A en la dominante -A), Legnani descompone bajo y parte superior en semicorcheas: si se respetan los silencios indicados, se trata de un notable cambio de carácter (n.º 2 en el ejemplo). Es claro que se debe exagerar la diferencia de articulación para que el efecto funcione.

Uno no puede dejar de preguntarse si Villa-Lobos conocía los *capricci*, ya que un procedimiento prácticamente idéntico está usado en el estudio n.º 6 del gran compositor brasileño. La sorpresa viene en la coda, en la que la música explota en figuraciones ultrarrápidas del acompañamiento (n.º 3 en el ejemplo), que, a la vez, crea una sonoridad muy amplia, que contrasta con el *staccato* precedente (Legnani marca *IV pos.*, entendiéndolo una media ceja). El *mezzoforte*, indicado desde el principio hasta el final, debería dejar espacio para inflexiones dinámicas.

Ejemplo 34

The musical score for Example 34 is presented in three staves, all in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first staff, labeled '1', begins with a *mezzoforte* (*mf*) dynamic and features a melody with accents (>) and slurs. The second staff, labeled '2', shows a more rhythmic accompaniment with slurs and accents. The third staff, labeled '3', displays a very fast and dense accompaniment pattern, likely representing the 'ultrarrápidas' mentioned in the text.

Capriccio n.º 12 (Do mayor, *allegro non tanto*, 6/8)

Es quizás el más simple de todos los *capriccios* y una brillante muestra de la capacidad de Legnani para hacer música con materiales tan mínimos que casi no tienen existencia propia. El comienzo ya es desconcertante:

Ejemplo 35

Allegro non tanto



Las octavas iniciales afirman la tonalidad, pero la escala cromática que sigue la niega terminantemente. En lo personal, no descartaría que Legnani transformara las octavas en corcheas a octavas partidas en semicorcheas cuando tocaba este *capriccio*. El calderón tiene un efecto aún más desorientador, para aumentar la confusión del oyente, y uno se puede imaginar alguna risita en el público de la época, más nerviosa que divertida. Sería una buena idea interpretativa prolongar este calderón algo más allá de lo estrictamente decente. La continuación básicamente se limita a insistir sobre el Do mayor y en que todo es normal y aquí no ha pasado nada —hasta que vuelve el pasaje inicial, otra vez con calderón—. Esta vez la reafirmación de la tonalidad termina el *capriccio*, con cuatro compases más de V-I para expulsar a todos los fantasmas.

Capriccio n.º 13 (Re menor, *allegro moderato*, 4/4)

Los seis compases iniciales marcan una atmósfera de seriedad casi trágica. El motivo que sigue en el bajo es desarrollado de un modo a más no poder convencional, aunque el acento a contratiempo, y en la resolución, sigue provocando cierta inquietud. Una transición al relativo mayor, con un toque de trompetas incluido, hace que el mismo motivo pase a la voz superior y al mayor, *dolce*. El ejemplo muestra las dos apariciones del motivo y la transición:

Ejemplo 36

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and eighth-note patterns. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature, starting with a forte (*f*) dynamic and marked *dolce*. It contains a melodic line with eighth notes and rests. To the right of the main score, there is a separate staff labeled '(trpt.)' with a treble clef and a key signature of one flat, showing a melodic line with eighth notes.

Muy probablemente el bajo de la sección en mayor debería ejecutarse todo con *p*, dado el paradigma técnico de Legnani.

Después de un desarrollo del mayor que reproduce lo sucedido en menor, en un estilo Biedermeier totalmente previsible, volvemos al Re menor del comienzo por medio de una escala cromática en *rallentando*, un eco del *passus duriusculus* de la retórica musical barroca, con el mismo significado que en ella de expresión de dolor. El final parece no decidirse si terminar en fuerte o en piano, cuando sucede una sorpresa:

Ejemplo 37

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one flat. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and consists of a series of chords and eighth-note patterns. It features a dynamic shift to forte (*f*) in the middle section and returns to piano (*p*) towards the end. There are also some accents (>) over certain notes.

La sorpresa se repite (para que sea efectiva, se requiere un buen manejo del tempo, ciertamente) y finalmente el *capriccio* termina en piano.

Capriccio n.º 14 (La bemol mayor, largo *assai*, 6/8)

Los *capriccios* que utilizan tonalidades no usuales en la guitarra —y este es uno de ellos— tienden a utilizar tiempos lentos e, incluso, tiempos tanto más lentos cuanto más inusuales son las tonalidades. Este largo *assai* es el cuarto en la escala de lentitud, y el tempo extremadamente lento implica también que el intérprete tenga más margen para una modificación de este con fines expresivos.

Este *capriccio* es uno de los más originales de toda la serie, que, ciertamente, no adolece de falta de originalidad. Lo más notable es la cita de *Stille Nacht*, la famosa canción de Navidad, conocida en español como

Noche de paz, que aparece en el compás 5 y que, sin duda, habrá provocado más de una sonrisa en el público vienés, si es que Legnani lo ejecutó en sus conciertos allí. La frase corresponde al texto «nur das traute hochheilige Paar»:

Ejemplo 38



Stille Nacht fue compuesta en 1818 y se hizo popular muy pronto en el ámbito austrohúngaro. Y, dado que los *capriccios* fueron publicados en 1822, esta circunstancia ayuda, en cierto modo, a fijar una posible fecha de composición de estos o, al menos, del que nos ocupa. Legnani ya había tocado en Milán y Trieste, ciudades que formaban parte del imperio austrohúngaro, por lo cual el conocimiento de la famosa canción es más que probable. Pero esta no es la única cita en este *capriccio*, ya que poco más adelante, después de un eco de la misma cita de *Stille Nacht*, Legnani introduce la misma frase de Rossini que hemos visto en el *capriccio* n.º 9, en una yuxtaposición casi surrealista, sobre todo porque el carácter vivaz de la frase original ha sido completamente cambiado a algo muy tierno, y la oscilación de fa bemol a fa natural aumenta la expresividad de la frase:

Ejemplo 39



El final es sereno y convencional.

Capriccio n.º 15 (Si menor, *allegro*, 2/4)

Es uno de los más enérgicos y brillantes de toda la serie. Desde el punto de vista técnico, es de destacar la figuración en tresillos, ultrarrápida y ejecutable con *p-i-m*. Aparece primero en *p* y luego Legnani introduce un ominoso movimiento cromático en el bajo (véase el ejemplo siguiente). Al final de la repetición, el motivo inicial cierra el *capriccio*. No debe pasar inadvertido que el motivo inicial (Si-Do sostenido-Re) es el mismo que forma la parte central:

Ejemplo 40 (cc. 25-27 y 33-35)



Capriccio n.º 16 (Re bemol mayor, andante sostenuto, 4/4)

Desde el punto de vista musical, se trata uno de los más hermosos de la serie. Recordemos que la indicación de tempo corresponde, según la escala del método, al tercer grado desde el tempo más lento. Esto puede corresponder a que la tonalidad es una de las más incómodas posibles en la guitarra: prácticamente no se puede usar ninguna de las cuerdas al aire, lo que resulta en una sonoridad más bien velada. Legnani hace de esta necesidad una virtud, realizando en este *capriccio* una bellísima aria lenta, con cuatro compases de introducción y sin ninguna de las sorpresas humorísticas tan frecuentes en los otros *capriccios*.

Desde el punto de vista técnico, son de notar las triples octavas del comienzo y el frecuente uso de posiciones relativamente extendidas en una ceja. Tiene, como es lógico, ya que se trata de una tonalidad tan inusual, numerosas indicaciones de digitación, expresadas en términos de posiciones. La digitación (original) del siguiente pasaje parece imposible o un error de imprenta si no se utiliza el *p* de la mano izquierda para el La bemol grave. Es difícil imaginar una ceja en diagonal que abarque *dos* espacios, incluso en un instrumento de la época. Y en ese caso Legnani, que aquí toma la muy inusual precaución de indicar los dedos de la mano izquierda, habría escrito, sin duda, un 1 en el La grave. Nos queda, entonces, el uso del *p* de la mano izquierda como única solución de la digitación original. Desde luego, esta digitación no es practicable en un instrumento moderno (en el que se debe usar la ceja en el cuarto espacio) y no es nada sencilla, tampoco, en el instrumento original.

Cómo se continúa hasta el final del pasaje del ejemplo es también un puzzle. Lo más lógico parece ir a la ceja en IV en el tercer tiempo, a menos que se quiera usar una ceja con el 4 para el acorde La bemol-Re bemol-Fa. Un pasaje con las mismas posiciones ocurre antes, en los

compases 7 y 8, en el que presumiblemente se utilizaría la misma digitación. Nótese también que el 1 en el segundo espacio parece ir en contra de la indicación de la cuarta posición, pero es difícil pensar que con tan escasas digitaciones escritas nos encontremos con tantos errores de imprenta juntos: no solamente la posición debería estar equivocada (sexta en vez de cuarta), sino que todos los dedos estarían equivocados también. De hecho, la edición de los *capriccios* es de lo más cuidado y minucioso que se encuentra en la época y la posición es físicamente compatible con el uso del *p* de la mano izquierda. En cuanto a la indicación de la posición, parece más probable que Legnani pensara el pasaje como uno que ocurre en la cuarta posición y considerase la distensión del 1 y el 2 como una desviación temporaria; en ese caso, se trataría de un indicio valioso de su manera de pensar la guitarra. Un criterio similar aparece con relativa frecuencia en Sor, o sea, entender la definición de posición como un centro virtual que admite desviaciones temporarias por extensión o contracción.

Ejemplo 41

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 41'. It consists of a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation is as follows:

- Measure 1: A whole note chord in the 9th position (IX), consisting of G4, B4, and D5.
- Measure 2: A quarter rest, followed by a quarter note G4.
- Measure 3: A quarter note G4, followed by a quarter note B4.
- Measure 4: A quarter note B4, followed by a quarter note D5.
- Measure 5: A quarter note D5, followed by a quarter note C5.
- Measure 6: A quarter note C5, followed by a quarter note B4.
- Measure 7: A quarter note B4, followed by a quarter note A4.
- Measure 8: A quarter note A4, followed by a quarter note G4.

 The notation includes several fingering and position markings:

- 'IX' is written above the first measure.
- 'IV. pos.' is written above the fourth measure.
- '1' is written above the first note of the fourth measure (B4).
- '2' is written above the second note of the fourth measure (D5).
- '3' is written above the first note of the fifth measure (D5).
- '4' is written above the second note of the fifth measure (C5).
- '5' is written above the first note of the sixth measure (C5).
- '4' is written above the second note of the sixth measure (B4).
- '3' is written above the first note of the seventh measure (B4).
- '2' is written above the second note of the seventh measure (A4).
- '1' is written above the first note of the eighth measure (A4).
- '2' is written above the second note of the eighth measure (G4).

 Below the staff, there are bass line notes: G2, B2, D3, C3, B2, A2, G2. A plus sign '(+)' is written below the G2 note.

Capriccio n.º 17 (Sol mayor, *allegro*, 2/4)

En este *capriccio* nos reencontramos con el Legnani fantástico y humorístico, que trabaja con los mínimos elementos posibles. El tempo es rápido. Si Legnani lo marca solamente *allegro*, se debe a que la figuración predominante es de semicorcheas. Comienza con un bajo a lo Alberti, en piano, que dura un poco más o un poco menos de lo que debería, antes de que entre la «melodía» en la voz principal. En vez de los canónicos dos o cuatro compases, son tres. Y, cuando la voz cantante entra, se limita a repetir una nota. No es posible utilizar menos materiales, y la sensación de que se trata de una broma dura hasta que un rasgo en triples octavas nos lleva a una estereotipada progresión de final, que queda trunca, pero solo para que comience de nuevo el bajo, exactamente como al principio, pero... en Mi bemol mayor. Uno se puede imaginar las carcajadas o, al menos, las sonrisas del público.

Ejemplo 42



Una elegante modulación vuelve al Sol mayor, y una coda transforma el único rasgo melódico —si así se puede llamar (Mi-Re)— en un trino furibundo:

Ejemplo 43



Capriccio n.º 18 (Fa menor, *maestoso*, 4/4)

El tempo indicado está entre andantino y *allegro moderato*, o sea, verdaderamente un tiempo intermedio, relativamente rápido, pero sin llegar a calificar como *allegro* de ninguna especie. Ello está de acuerdo con la atmósfera seria, casi sombría, de este *capriccio*. Comienza con una típica frase introductoria dividida en dos semifrases. Recién empezado el acompañamiento, cuando esperamos oír una melodía, lo que aparece es apenas un fragmento, un *riff*. Es un golpe maestro hacer pasar este fragmento por un motivo, simplemente por el contexto en el cual se lo coloca, como si uno enmarcara una cáscara de banana y la hiciera colgar en la pared en lugar de un cuadro, y con la más absoluta seriedad (algo parecido, y utilizando un motivo similar, ocurría en el *capriccio* n.º 12). El uso del *riff* no solamente es inesperado, sino que en su evolución describe una frase de siete compases, que termina en un totalmente inesperado Re bemol, el cual al principio suena como una nota falsa, un violento *zapping* de tonalidad. Vale la pena tener a la vista todo el pasaje:

Ejemplo 44



Sigue una hermosísima frase en Re bemol mayor, cuya atmósfera depende del tiempo elegido: apenas un punto de exceso en la velocidad puede transformarla en banal. Técnicamente, Legnani pide una respetable extensión de la mano izquierda: el La bemol grave del siguiente ejemplo, con el dedo 2, queda dos espacios separado del 1, ocupado en el La bemol una octava encima.

Ejemplo 45



El resto del *capriccio* es convencional: una vuelta al tema principal es seguido por una coda, y la última sorpresa es el final, sorprendentemente en piano.

Capriccio n.º 19 (Si mayor, *allegretto grazioso*, 2/4)

Otra vez la tonalidad salta por trítono, como había ocurrido ya entre los *capriccios* n.º 7-8, 9-10-11, 13-14 y 16-17) y la atmósfera cambia drásticamente. La alegría exuberante del tema principal de este *capriccio* prácticamente salta de la página y rebota en un ritmo punteado a gran velocidad. Recordemos que en la escala de velocidades de Legnani el *allegretto* (si bien modificado aquí por el *grazioso*) está entre el *allegro* y el *allegro con spirito*, o sea, es más rápido que el *allegro*. Desde el punto de vista técnico, no encontramos mayores innovaciones, a no ser por una escala que llega a la nota más aguda de la guitarra, uno de los rarísimos casos en la literatura guitarrística de la época. Aguado presenta alguna situación similar en el rondó op. 2 n.º 3 (pero su guitarra llegaba solamente hasta el La sobreagudo).

Ejemplo 46



Capriccio n.º 20 (Sol menor, marziale, 4/4)

Este *capriccio* plantea interesantes desafíos técnicos y musicales. La indicación de tempo no se encuentra en la lista del método y es de carácter más que de velocidad. De la misma pieza se deduce que no puede ser un tiempo rápido: la atmósfera es más solemne que animada, desde la tonalidad en menor hasta la indicación *sotto voce* del comienzo. La dinámica predominante es piano, aunque hay ocasionales fortes y aun fortísimo. Recomendaría elegir un tempo aún más lento que un *maestoso*, ya que el carácter de varios pasajes excluye un tempo animado. Es necesario también sobrepuntar el ritmo de corchea con punto- semicorchea (algo que se hacía en la música militar de la época), excepto en el *dolce* de la sección central.

Ya el comienzo presenta un interesante dilema técnico de digitación, cuya única solución parece ser una ceja en diagonal. La digitación sugerida aparece entre paréntesis; la del acorde del tercer compás es de Legnani.

Ejemplo 47



Nótese la considerable extensión pedida en el compás 3. Es interesante (y algo sorprendente) que Legnani no haya considerado necesario indicar una digitación para el compás 1, en el cual la solución no es obvia, pero sí para el acorde del compás 3, que no tiene otra alternativa. Es posible también que usara el *p* de la mano izquierda en el compás 1, aunque no podemos estar seguros. La articulación será necesariamente *détaché*, y no hay por qué intentar disimular la separación entre los acordes. La sección central comienza en el relativo mayor y presenta exactamente el mismo tipo de ceja en diagonal:

Ejemplo 48



Un segundo motivo aparece en Re mayor, marcado *dolce*, donde se debería suavizar el ritmo punteado:

Ejemplo 49



Luego de un retorno al tema principal, el final hace un curioso uso de las dinámicas: los toques de trompeta van en piano, como desde lejos:

Ejemplo 50



Los ligados significan, como es claro, *glissandi*.

Capriccio n.º 21 (La mayor, *allegro giusto*, 4/4)

El *allegro giusto* indicado está un grado por debajo del *allegro* en la escala de tiempos del método. El adjetivo *giusto* implica tener en cuenta la ecuación de tiempo usual hacia finales del siglo XVII, considerando el metro, la velocidad de la figuración y la palabra que indica el tempo.¹⁹ Con la palabra de tempo *allegro*, la negra como unidad de tiempo, y una figuración de semicorcheas prácticamente ininterrumpida, el término *allegro giusto* no implica en este caso una velocidad moderada. Para un buen efecto, el *capriccio* debe dar la sensación de ser muy rápido.

El material está constituido en forma prácticamente exclusiva por escalas y arpeggios, y es una muestra más de la brillantez y el ingenio

¹⁹ Brown, op. cit., p. 282 y ss.

que Legnani consigue con materiales tan triviales. Se trata de uno de los más breves de la serie, y contrasta con el anterior, que es uno de los más largos.

Es muy interesante el uso de los ligados, combinados en los arpeggios, a la Giuliani, lo que constituye otra prueba a favor de un tempo rápido, como también lo hace la indicación *a mezza voce*. Al menos en algunas ocasiones las ligaduras parecen apuntar al uso de ligados por percusión (marcados con asterisco en el ejemplo); de otro modo se perdería fluidez y la separación de las frases sería excesivamente larga. Después de la ligadura entre las dos primeras notas, los puntos que siguen no implican *staccati*, sino simplemente el fin de la ligadura, siguiendo la práctica habitual en la época.

Ejemplo 51

Allegro giusto
a mezza voce

Otro caso que parece sugerir ligados por percusión aparece en el compás 12, justo antes de la vuelta al material inicial:

Ejemplo 52

Allegro giusto
a mezza voce

En ambos casos, marcados con asteriscos, la ausencia de acento en la nota inicial del ligado (acento que aparece casi invariablemente en todos los otros casos de ligaduras) parece confirmar el ligado por percusión.

Al final del *capriccio*, tres escalas cromáticas descendentes cierran brillantemente la pieza. Legnani explota al máximo este efecto en el último *capriccio* de la serie, también en Mi mayor.

Capriccio n.º 22 (Do menor, adagio, 6/8)

Junto con el n.º 8, el *capriccio* n.º 22 es uno de los más líricos de la serie. El tempo marcado es realmente lento, el segundo escalón desde el extremo de lentitud: correspondería pensarlo en un pulso de corcheas lentas. Comienza con una melodía serena y melancólica. En realidad, llamarla *melodía* es casi una exageración, ya que, en gran parte, simplemente oscila entre Sol y La bemol. El ritmo de este comienzo colorea toda la sección inicial, excepto la segunda frase, que contrasta por la isometría y el movimiento contrario. La sección entera no estaría para nada fuera de lugar en una ópera. Nótese que el ritmo consiste en un ritmo punteado y su disminución, lo cual implica que en la ejecución se note claramente esa diferencia. También vale la pena notar que Legnani distribuye las voces en el compás 3 de forma de conseguir una articulación en *legato*, incluyendo siempre una cuerda al aire (excepto en los dos últimos acordes, que probablemente por eso vayan acentuados).

Ejemplo 53



No es precisa mucha meditación para notar que la idea del compás 3 es prácticamente igual a la que inicia la sección central. En su segunda aparición, deriva sorpresivamente a fa menor, y quizás correspondería retener ese acorde de fa menor. Transcribo el pasaje, que es de las pocas cosas caprichosas en este *capriccio*:

Ejemplo 54



Siguen toques de trompeta convencionales, que anuncian una vuelta a la sección inicial. En la coda, Legnani introduce un acompañamiento rápido, entendido como un susurro (quizás este pasaje inspiró al crítico que decía que la guitarra de Legnani «murmura como la corriente

en la orilla»). El *dolce* probablemente indica algo de *rubato*, señalando que las síncopas deben tener también una acentuación agógica. El *rit.* debería, en este caso, funcionar como un verdadero cambio de tempo, anticipando el *morendo* del final.

Ejemplo 55

Capriccio n.º 23 (Fa sostenido mayor, *allegro maestoso*, 4/4)

De nuevo un salto de tritono en las tonalidades y un ambiente totalmente diferente, en general festivo y humorístico, luego de la majestuosa introducción en triples octavas (en las cuales, probablemente, algún dedo debe soltarse para poder realizar el trino con cierta comodidad). Las terminaciones de los trinos deben asimilarse a la velocidad del trino. Nótese la ubicación del *forte*, que equivale a un acento sobre el trino.

Ejemplo 56

El tempo, que no aparece mencionado en la lista del método, está, probablemente, más cerca del *maestoso* que del *allegro*; de otro modo, la idea principal del *capriccio* sería impracticable:

Ejemplo 57

El pasaje es perfectamente ejecutable con el paradigma técnico de Legnani, utilizando el *p* para los bajos y la alternancia *m-i* en la voz superior. La indicación *VI pos.* se refiere, como hemos visto anteriormente, a una ceja, en este caso no necesariamente total, ya que abarca solamente hasta la tercera cuerda. La mano debe permanecer en esta posición, con dos breves pasajes en la cuarta posición, prácticamente hasta la coda. En estos seis últimos compases la pieza parece terminar en piano (los acentos y *sf* vuelven inmediatamente al piano), pero, sorpresivamente, en el penúltimo compás, retorna el forte. En la coda, se requiere el uso de la ceja en diagonal, aunque el *p* de la mano izquierda podría utilizarse si admitiéramos el cruzamiento de 4 y 3 en las notas Fa sostenido-Si.

Ejemplo 58

Capriccio n.º 24 (Sol sostenido menor, *allegro molto*, 2/4)

El tempo indicado no figura en la lista del método, pero podemos suponer que está ubicado en algún lugar entre el simple *allegro* y el *presto*, o sea, un tiempo muy rápido. Esta suposición se ve reforzada si consideramos que la figuración predominante es de corcheas. La sección A comprende dos subsecciones, mayormente en piano. La primera presenta el tema principal, terminando en el relativo mayor, en un ambiente de agitación. El piano está intentado frenar la energía del tema, que tiene como elemento principal la nota repetida (Re sostenido) y lo que podríamos llamar un impulso ascendente: desde las tres primeras no-

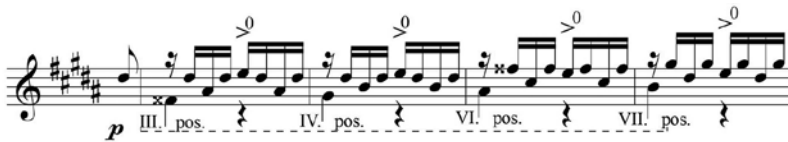
tas hasta los sucesivos saltos a Sol sostenido, La sostenido y Si. Este impulso se frustra en el acorde acentuado del sexto compás del ejemplo, y esa frustración es la causa del forte del final.

Ejemplo 59



El impulso ascendente aparece de nuevo en la segunda subsección, junto con una campanela, que funciona como un pedal acentuado:

Ejemplo 60



Que Legnani indique las posiciones da una idea de lo inusual que resultaba este tipo de efectos, que, de hecho, es poco usado por sus contemporáneos y aún menos con esta audacia.

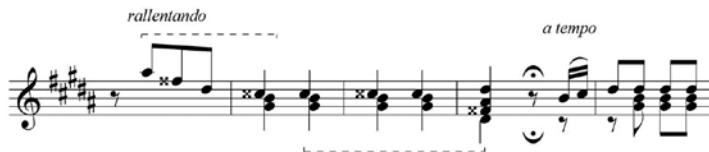
La sección B comienza con una figuración en triples octavas y el tetracordio (ahora descendente, invirtiendo el sentido que tenía en el ejemplo anterior), más un motivo rítmico (tres corcheas y una negra) que había aparecido en el comienzo de la obra (véanse en el ejemplo 59 los compases 1 y 2).

Ejemplo 61



Este mismo ritmo es la base de la larga progresión que sigue, que procede expandiendo el tetracordio ascendente. Y Legnani insiste en el ritmo seguido de su aumentación,

Ejemplo 62



hasta que una reexposición de la primera subsección de A —o sea, del motivo principal— termina la pieza.

Capriccio n.º 25 (La mayor, andante grazioso, 2/4)

El extenso uso que Legnani hace de los armónicos naturales en este *capriccio* no es único entre sus contemporáneos, aunque solamente Sor dio igual importancia a este recurso. Lo original en Legnani es que establece un diálogo entre frases exclusivamente en armónicos naturales y su eco en sonidos normales. Parece un recurso sencillo, pero no parece tampoco habersele ocurrido a ningún otro. Sor compuso uno de los estudios op. 29 enteramente en armónicos naturales, y hay en sus obras mucho uso de ellos, pero no aparece el efecto de ecos entre armónicos naturales y la ejecución normal. Aparte de este aspecto, este encantador *capriccio* no presenta otras novedades: los armónicos naturales estaban muy estudiados en la época, tanto que, en su método, Legnani apenas menciona en qué traste se obtienen, sin siquiera indicar el resultado. Es interesante, con todo, que su notación indique los sonidos resultantes y en la edición original incluya la siguiente observación: «Para tocar bien los armónicos, obsérvense los números de arriba indicando los trastes y los números de abajo indicando las cuerdas». Esta observación no aparece reproducida en la edición moderna, la cual no deja en claro la función de los números inferiores, que sí fueron reproducidos.

Ejemplo 63



Los ecos, en sonidos con producción normal y una octava más graves, van siempre en piano.

Capriccio n.º 26 (*allegro giusto*, Do sostenido menor, 3/4)

Es un *capriccio* breve, simple y muy efectivo. Ya encontramos la designación de tempo *allegro giusto* en el *capriccio* n.º 21, y el tempo del n.º 26 es básicamente el mismo. La primera idea no es solamente melódica, sino también rítmica, como es visible en el transcurso de la pieza, y es la misma que encontramos en el *capriccio* n.º 24: tres notas cortas y una larga. Es importante que se comprenda este aspecto para lograr una acentuación y un fraseo correctos; el silencio de corchea de la voz superior indica la articulación de la frase. Como vemos en la segunda mitad del ejemplo, la célula rítmica se usa también para cerrar.

Ejemplo 64



Triples octavas nos conducen a la sección central, en la que la célula aparece en disminución, ahora como tres corcheas y una negra, y aparece en los diez compases de la sección:

Ejemplo 65

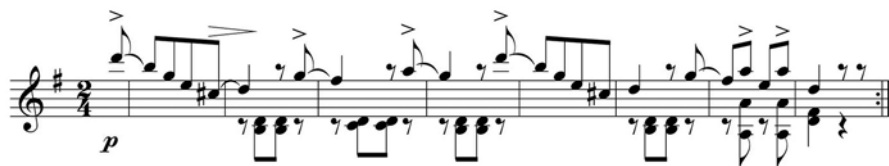


El *dolce* tiene que ver, sin duda, con una pequeña retención del tempo y una mayor flexibilidad (no tan *giusto*). Se recupera el tempo principal en el transcurso del *crescendo* que sigue y que conduce a la reexposición de la sección A; la pieza concluye con la célula rítmica. Desde el punto de vista técnico, este *capriccio* no presenta características especiales.

Capriccio n.º 27 (Sol mayor, *allegro espressivo*, 2/4)

La indicación de tiempo es nueva en la serie de *capriccios* y no aparece en el método, pero, evidentemente, se trata de algo menos rápido que un *allegro* a secas. Es probable que Legnani lo usase para evitar un tempo demasiado rápido. La anacrusa le da cierto aire a *bourrée* o a alguna de las danzas derivadas de la *bourrée* barroca, de las que conserva cierta atmósfera campesina, reforzada por los acentos a contratiempo.

Ejemplo 66



Parece muy probable que Legnani tuviera en mente que todo el pasaje se ejecutara en la séptima posición, con *glissando* en la tercera cuerda en el Do sostenido-Re y utilizando el *p* de la mano izquierda para el Si y el Do en la sexta cuerda (véase el ejemplo 16, sobre el *capriccio* n.º 3, en el que aparece una situación análoga). Quizás también el Sol-Fa sostenido de los compases 2 a 3 se realizaría por *glissando*. Los acentos escritos en la edición original se parecen mucho más a reguladores de *diminuendo* (he intentado reproducir este efecto gráfico en el ejemplo que sigue), lo que apoyaría la idea del *glissando*. Esta digitación daría al pasaje un carácter más «espressivo», y la dinámica piano y los *diminuendi* se producirían con la mayor naturalidad. El aire de danza que habíamos mencionado queda amortiguado y transformado por el timbre más opaco y la dinámica. Es de señalar que en la reexposición hay un forte en los dos últimos compases correspondientes a la repetición de esta subsección, y es posible que la ausencia de una indicación de forte aquí sea una omisión.

La misma idea de digitación, usando el *p* de la mano izquierda y *glissandi*, se puede aplicar a la segunda subsección:

Ejemplo 67



Como ya lo notó Carl Boije,²⁰ quien, evidentemente, conocía bien su colección, toda la sección A es prácticamente idéntica a la del *couplet* del rondó de la *Introduzione e rondo*, op. 62, de Legnani, del cual vemos aquí solamente el comienzo, aunque todo el *couplet* corresponde a la sección A del *capriccio*:

Ejemplo 68



El dato importante agregado por esta comparación es la explícita indicación de séptima posición, lo que confirma la digitación antes sugerida.

La sección B, en la subdominante, introduce una nueva idea en *dolce*. La estructuración en grupos de cuatro compases se mantiene a lo largo de toda la obra, lo que refuerza la idea de que se está aludiendo (al menos) a un género de danza. Una segunda idea, en la segunda subsección de B (compás 33), con acompañamiento en semicorcheas, conduce a una modulación a la dominante de Mi menor, en la cual se insiste. Vale la pena mostrar la transición a la reexposición, que no pierde el pulso:

Ejemplo 69



La pieza cierra con la reiteración exacta de la sección A, lo que parecería confirmar aún más el carácter de danza, con un trío en la sección B. No hay nada sorprendente, aparte de la transición a la reexposición, lo que constituye una notable excepción en la serie.

20 El coleccionista originario de la Colección Boije, una fabulosa compilación de las primeras ediciones de los guitarristas del siglo XIX que se encuentra en la Biblioteca de Música y Teatro de Suecia y está digitalizada online en <<https://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/ladda-ner-noter/boijes-samling/?lang=en>>.

Capriccio n.º 28 (Do mayor, largo, 6/8)

Este *capriccio* está claramente construido con base en tres ideas completamente diferenciadas, que requerirán un tratamiento particular para una presentación efectiva. La melodía inicial parece trasladarnos a una atmósfera pastoral y no estaría nada mal en un aria de ese género. Recordemos que *largo* para Legnani no es el movimiento más lento, sino uno medianamente lento. El *sotto voce* subraya la sensación de paz y tranquilidad, que, naturalmente, no dura demasiado.

Ejemplo 70



Esta primera idea concluye con una bastante sorprendente modulación a Mi menor.

La segunda idea es una virtuosa combinación de arpeggios y escalas en octavas. Nótese el contraste dinámico. El tempo inicial sería demasiado lento para la brillantez que requiere este pasaje, si es que se pretende que suene como algo diferente de un ejercicio. El pasaje requiere un movimiento más rápido:

Ejemplo 71



La digitación de la mano derecha, de acuerdo al paradigma de Legnani, podría muy bien usar el *m* para la primera nota de la voz superior y para el resto del arpeggio descendente simplemente deslizar el *i*; los arpeggios ascendentes pueden realizarse con *p-i-m-a* o con *p-p-i-m*.

La culminación de esta segunda idea (compás 16) es una segunda inversión de tónica, que parecería invitar a una *cadenza* improvisada, al estilo de los calderones cantantes de Aguado, o, al menos, a una extrema libertad de tempo. Sigue inmediatamente la tercera idea, con aire de danza campesina (nótese el acento, que debería ser agógico, además

de dinámico). El tempo debería aquí retornar a algo parecido al largo inicial. El ejemplo presenta los compases 16 y 17.

Ejemplo 72



El final confirma el clima pastoral del comienzo, en cuatro apacibles compases de coda.

Capriccio n.º 29 (Fa sostenido menor, prestissimo, 3/8)

Es otro salto de trítono, y de modo. Este *capriccio* en Fa sostenido menor separa dos *capriccios* en Do mayor. El carácter no puede ser más violentamente diferente del precedente. Los acentos a contratiempo, en un tempo tan rápido, subrayan la agitación extrema de este *capriccio*, quizás el más breve de toda la serie. El *prestissimo* corresponde al tempo del *capriccio* n.º 7 o quizás, incluso, a algo más rápido, por las características del motivo principal, con una articulación mucho menos diferenciada que en aquel. La idea principal, característicamente, consiste en apenas un arpeggio y un fragmento de escala:

Ejemplo 73



La sección central, en el relativo mayor, combina también arpeggios y fragmentos de escala a toda velocidad. No es una escritura inusual para la época, pero la velocidad y el extremo despojamiento del material sí lo son: se trata apenas de un gesto frenético que recorre los grados I-IV-I-V.

Ejemplo 74



La breve coda introduce los únicos siete compases en piano de la pieza, en vez de los acentos a contratiempo de la primera aparición, y termina el *capriccio* con dos acordes en fuerte. Este *capriccio* es verdaderamente emblemático de la postura compositiva de Legnani: usar material de lo más simple posible o casi inexistente, pero con mucha fantasía en su tratamiento y en el manejo del gesto musical.

Capriccio n.º 30 (Do mayor, maestoso, 4/4)

Es importante para la interpretación encontrar el justo tiempo para este *capriccio*. Los *capriccios* n.º 6 y 8, con la misma indicación de tempo, pueden dar una referencia. Para un intérprete moderno puede ser útil recordar que, en la escala de Legnani, *maestoso* está un escalón debajo de *allegro moderato*; es un tiempo que apenas se diferencia de un *andantino*, que sería el escalón inferior. No es posible imaginar un contraste más fuerte con el *capriccio* anterior. El *gruppetto* del tema principal tiene un aire más bien zalamero. Nótese el piano pedido, que evita toda tentación de transformarlo en una marcha. Puede también llamar la atención la ligadura, que Legnani emplea de forma totalmente consistente a lo largo de toda la pieza para las tres primeras notas del *gruppetto*:

Ejemplo 75



Una modulación a La menor, y el siguiente movimiento armónico conduce a un falso final... y este a la reexposición:

Ejemplo 76



Nótese que todo el *capriccio* transcurre en piano, excepto por el penúltimo compás del ejemplo y un breve pasaje antes de la coda.

Capriccio n.º 31 (La mayor, *allegro*, 2/4)

La idea principal motiva toda la primera mitad de este *capriccio*. Una vez más, los acentos a contratiempo y la articulación impiden que resulte banal (deben respetarse rigurosamente los silencios, y las corcheas del bajo en el último compás del ejemplo resultan *détachés* en la ejecución):

Ejemplo 77



La misma idea aparece en seguida en la dominante, con una dinámica muy cuidada (que es necesario respetar, porque introduce variedad), y retorna a la tónica. Esta forma A-A'-A termina en el compás 24, a la mitad de la pieza, que hasta ahora, si bien es muy agradable, no ha mostrado nada sorprendente. Siguen ocho compases que reafirman el La mayor, que parecen estar simplemente marcando el tiempo, y así llegamos a la verdadera sorpresa de este *capriccio*: un *crescendo* a la Rossini, que, para más efecto, se repite. Quisiera señalar expresamente la monumental audacia (e incongruencia) de insertar un cliché así en una pieza tan breve. Este tipo de *crescendo* fue usado por Rossini como final de oberturas, y colocarlo ocupando casi la mitad de una pieza de una página es un genial chiste formal de Legnani. De hecho, este *crescendo* final parecería ser el punto principal de este *capriccio*: otro perfecto ejemplo del uso de Legnani de clichés completamente fuera de su contexto natural.

Capriccio n.º 32 (Si bemol menor, largo, 4/4)

Este *capriccio* llega después de varios en los que el protagonista era el gesto y la arquitectura, está lleno de sorpresas musicales y es uno de los más bellos de la serie. La tonalidad alejadísima de la del anterior y la completa diferencia de carácter aseguran el contraste. El tempo se puede relacionar con el del *capriccio* n.º 9, que también comienza en largo. La idea inicial, con triples octavas, presentando una especie de diálogo entre un elemento imperioso y otro suplicante, es muy dramática, sobre todo si el ejecutante tiene el cuidado de respetar la dinámica indicada. Desde el primer *capriccio* hemos visto que la dinámica es una dimensión compositiva fundamental para Legnani, y aquí tenemos otra confirmación. Esta importancia se mantiene durante toda la pieza.

Ejemplo 78



The musical score for Example 78 is written for piano in 4/4 time, marked 'Largo'. It features a complex rhythmic pattern of triplets. The upper staff contains a melodic line with accents (>) and dynamic markings of *f* and *p*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar dynamics and includes a 'pizzicato' (pizz.) marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Una segunda idea aparece basada en una transparente ampliación del motivo suplicante y salta sorpresivamente a Re mayor, una modulación a la cual sería difícil encontrarle paralelos en la literatura guitarrística de este tiempo, todo sin salir del piano:

Ejemplo 79



The musical score for Example 79 consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with chords and rests, featuring a modulation from the previous key to a new key signature of one sharp (F#). The lower staff contains a dense, repetitive rhythmic pattern of sixteenth notes, marked 'dolce'. The key signature for the lower staff is one sharp (F#).

Apenas terminada la exposición de esta melodía, un pasaje en notas repetidas sobre el Re deriva en una sucesión armónica conducente al retorno a Si bemol menor. Se salta a un forte y, entonces, la voz superior de estos acordes repetidos reproduce el motivo de fragmento de escala de la melodía en Re mayor, que apareció por última vez como La-Sol-

Fa sostenido-Mi (al fin del ejemplo anterior) y retorna ahora como Mi bemol-Re bemol-Do-Si bemol, muy ampliado en duración:

Ejemplo 80



The musical score for Example 80 consists of two staves. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains a sequence of chords, primarily triads and dyads, in a key signature of one flat (B-flat major). The second staff continues this sequence and concludes with a piano (p) dynamic and the word "etc." indicating the piece continues.

El *capriccio* termina con una reiteración de la idea inicial.

Capriccio n.º 33 (Re mayor, polacca, 3/4)

El movimiento debería corresponder a un *allegro moderato*, aunque, evidentemente, Legnani da por supuesto que el ejecutante sabía a qué velocidad iba una «pollacca» (sic). El género parece haber estado muy de moda en el ámbito cultural vienés (al cual, no olvidemos, pertenecía el norte de lo que hoy es Italia) y Giuliani mismo compuso varias polonesas. Esta sencilla y elegante polonesa en re mayor conserva la característica tendencia del género a acentuar el segundo tiempo, que vemos anticipado por la síncopa en el segundo compás del ejemplo que sigue. El tema principal consiste, básicamente, en una escala diatónica ascendente y un fragmento de escala cromática descendente.

Ejemplo 81

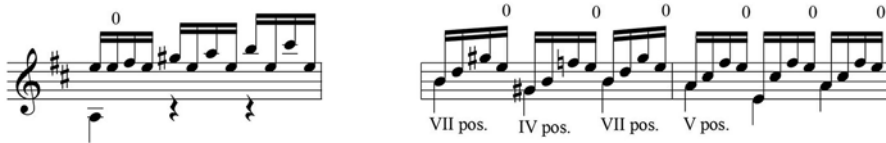


The musical score for Example 81, titled "Pollacca", is written for a single staff in 3/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with a characteristic syncopated rhythm. The piece concludes with a piano (p) dynamic.

La parte central hace un abundante uso de campanelas, primero en forma de escalas y luego de arpeggios, con el característico juego de Legnani (que hemos encontrado ya en, por ejemplo, el *capriccio* n.º 8) de utilizar la cuerda al aire como si fuera un instrumento de percusión, independientemente de si pertenece o no al acorde en el cual se inserta. Podríamos decir, sin exagerar, que la parte central consiste en, básicamente, una exhibición de campanelas. El ejemplo muestra los

dos casos que aparecen en la pieza, con las indicaciones de digitación originales:

Ejemplo 82



En el primer compás del ejemplo anterior, la escala Mi-Fa sostenido-Sol sostenido-La-So-Do sostenido se realiza en la novena posición, en la tercera y la segunda cuerda, como resulta claro del contexto, aunque el 0 aparece solamente sobre el primer Mi, una práctica usual en la época. En la otra mitad del ejemplo, Legnani indicó las posiciones para evitar cualquier duda, dado que se trata de una situación bastante poco usual.

Una escala diatónica (o casi) descendente y una cromática ascendente, que reflejan la construcción de la idea principal, la reintroducen para terminar la pieza.

Capriccio n.º 34 (Fa mayor, *allegro* maestoso, 4/4)

La elección del tempo correcto es esencial en este *capriccio*. La designación *allegro maestoso* no aparece en la lista del método, pero sería razonable considerarla un grado intermedio entre *maestoso* y *allegro moderato*. El carácter de este *Capriccio* puede cambiar (y no para bien) si se toma un tiempo demasiado rápido.

Lo primero que llama la atención es el carácter extremadamente contrastante de las dos frases iniciales, realzado por la dinámica. La primera, con su *circulatio* en piano, no estaría fuera de lugar en un cuarteto de Haydn; la segunda tiene una clara atmósfera militar. La articulación también es clave: las negras del primer compás deberían ser *détachés* (como surge naturalmente de una digitación normal, por otra parte) y todo el segundo compás, *legato*, con un pequeño *crescendo* y *diminuendo* siguiendo el subir y bajar de la frase (como recomienda Czerny). El mismo contraste de articulaciones debería aparecer entre los compases 3 y 4, y también surge naturalmente de la digitación. Los ritmos punteados en la segunda frase deben ser mucho más marcados que en la primera y, por supuesto, las negras aún más *détachés*. El ejemplo muestra ambas frases. Las analizamos en detalle porque la incongruencia de los íconos musicales yuxtapuestos (que puede quedar

completamente sumergida en un tiempo demasiado rápido) es, quizás, la característica principal de este *capriccio* y debe aparecer claramente en la ejecución.

Ejemplo 83

Allegro maestoso

Se repite la primera frase, cerrando, así, una exposición A-B-A clásica a más no poder. Pero lo que sigue ya no entra en esa lógica: una impetuosa e incongruente escala descendente en *crescendo*, que culmina reafirmando el ritmo de marcha, en forte. Sigue una variante del compás 3, ahora completamente en ritmo y carácter de marcha militar, pero en piano, y en el momento menos pensado desemboca en un cliché de ópera, que culmina en uno de los rarísimos fortísimos de toda la serie.²¹ Vale la pena citar el pasaje entero:

Ejemplo 84

Retorna la idea principal. Quizás algún otro contemporáneo se hubiera conformado con agregar apenas alguna coda y terminar el *capriccio* allí, pero Legnani introduce aun otro cliché operístico, ahora basado en el fragmento de escala ascendente de la idea principal, y naturalmente en

21 Hay solamente siete en total en los 36 capricci; los otros ocurren en los n.o 9, 10, 14, 17, 27 y 36 (en este último, solamente al mismo final).

forte (cc. 34 y siguientes), antes de recapitular el ritmo de marcha en piano y, ahora sí, declarar la victoria y terminar el *capriccio* en forte.

Es claro que si el intérprete no comprende la función de todos estos *gags* estilísticos y no los hace presentes con claridad en su ejecución, el oyente tampoco puede enterarse de ellos. Por eso hemos seguido este *capriccio* tan detalladamente, aunque (como ocurre con varios de la serie) habría que transcribirlo entero para hacerle justicia.

Capriccio n.º 35 (Mi bemol menor, *larghetto*, 4/4)

El *cantabile* que Legnani pide desde el comienzo —y que es parte de la indicación de tempo y no una indicación de expresión dentro del texto musical— marca la atmósfera de todo este *capriccio*: se trata de una verdadera aria, incluso con momentos de coloratura. El movimiento indicado, *larghetto*, está apenas un escalón por debajo del *andante* y no debe arrastrarse: es un tempo lento, pero marcado en cuatro tiempos, y, ciertamente, mucho menos lento que el del *capriccio* n.º 32, por ejemplo. A efectos del manejo del tempo, es útil tener en cuenta los consejos de tratados contemporáneos sobre el tratamiento de los ritmos punteados, en los cuales la nota larga siempre debe tener más peso que la breve (excepto en los casos de carácter de marcha militar, muy lejanos a este *capriccio*). De este modo, no solamente se conserva el carácter vocal de la línea melódica, sino que es más fácil evitar enlentecer el tempo involuntariamente. Por supuesto, en el momento de ornamentación de coloratura, el tempo tiene que ser flexible (véase, más abajo, el ejemplo 86).

Uno se pregunta si el forte indicado al comienzo no se referirá más bien a los acordes, dado el cuidado con que Legnani marca las dinámicas en el compás 3 (y también en los compases 15 y 17), diferenciando los acordes (*tutti*) en forte de la voz cantante siempre en piano. Es posible que estemos ante un caso de tipografía equivocada, de los poquísimos que ocurren en la tan cuidada edición original,²² quizás causado, en este caso, por la dificultad de ubicar todas las indicaciones (*cantabile*, sexta posición, forte) en poco espacio. Es claro, por ejemplo, que la indicación *VI. pos.* no se aplica desde la segunda nota, como se deduciría literalmente de su ubicación en la partitura, sino desde la primera.

22 Otro error ocurre en el *capriccio* n.º 31, donde la segunda nota del bajo debe claramente ser un Mi y no un Sol sostenido, pero ese es mucho más obvio que el que nos ocupa.

Transcribo los primeros compases como figuran en la primera edición para mostrar claramente cuál es el problema. Desde el punto de vista de la interpretación, no se trata de una trivialidad. Me inclino, claramente, por tratar el compás 1 con las mismas dinámicas que ocurren en el 3, ya que en este caso no hay oposición de carácter entre las frases, sino complementariedad:

Ejemplo 85

Larghetto.
Cantabile.

Seguramente sea una coincidencia que este comienzo sea casi idéntico al de la introducción de la *arietta* de *Sor Ti ricordi che giurasti*. O quizás no, ya que la emoción predominante es muy similar en ambas obras y se podría tratar de un tropo de expresión. El comienzo de la *arietta* es como sigue:

Ejemplo 85a

Sigue una modulación al relativo mayor y una nueva frase en semicorcheas. Muy característicamente, comienza con un arpeggio y sigue con escalas. Esta nueva frase culmina con un virtuoso rasgo de ornamentación. Quizás nos puede dar una idea de lo que Legnani estaría acostumbrado a hacer, él mismo, en escena o a ver hacer a sus compañeros del elenco de Ravenna. Aguado, ciertamente, lo habría podido incluir como uno de sus calderones cantantes.

Ejemplo 86

El virtuosismo no se queda en este rasgo, a pesar del tiempo lento. La frase siguiente exige un buen trabajo del *p* de la mano derecha, saltando continuamente de la sexta a la cuarta cuerda, y una ceja en diagonal:

Ejemplo 87

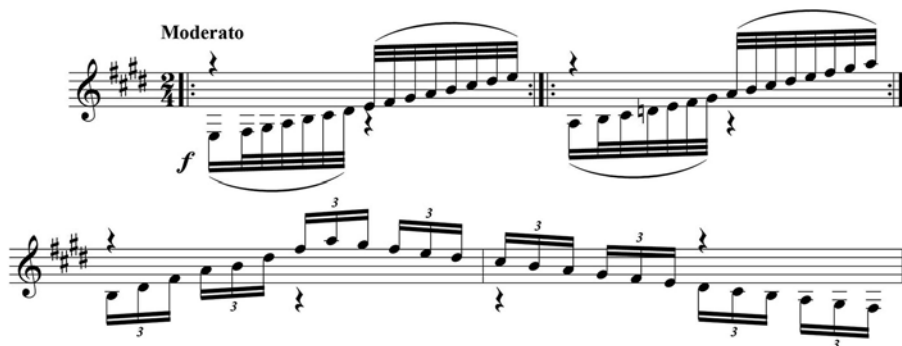


Un retorno de la idea principal y una coda con expresivos acordes cromáticos concluyen este melancólico y bellissimo *capriccio*.

Capriccio n.º 36 (Mi mayor, moderato, 2/4)

En la pieza conclusiva de la serie, tenemos una verdadera pirotecnia de virtuosismo, prácticamente sin paralelos entre sus contemporáneos, con la posible excepción de Paganini en sus (entonces inéditas) sonatas para guitarra. Por supuesto, como ya estamos acostumbrados, el contraste con el *capriccio* previo es radical, en atmósfera y tonalidad. El tempo, *moderato*, no debe llamar a engaño, ya que la figuración predominante es de fusas, y sería más ajustado a la verdadera sensación de movimiento pensarlo en un 4/8 extremadamente rápido. Los recursos utilizados son tan simples como ingeniosos. Primero, escalas diatónicas ascendentes ultrarrápidas, realizadas por medio de ligaduras, seguidas de arpeggio y escala (que necesariamente suenan *détachés*, proporcionando un contraste notorio de articulación):

Ejemplo 88



Habría más de una solución técnica para realizar las ligaduras. Podría perfectamente pensarse que se debe ejecutar toda la escala con la mano izquierda, luego el primer ataque en la sexta cuerda, produciendo por percusión las notas que sean necesarias, pero esta idea choca contra las extensiones que serían necesarias para realizarla, ya que en este caso el La correspondiente a la quinta cuerda habría que producirlo en la sexta y luego realizar pequeñas acrobacias para volver a la primera posición: a esta velocidad, no parece una solución natural. Una segunda posibilidad sería el recurso usual de atacar la primera nota que se produce en cada cuerda y realizar las otras por medio de ligados ascendentes. Pero lo que sí parece claro es que Legnani deseaba un nuevo ataque en la primera fusa del segundo tiempo, lo que sugiere una opción que combine ambas ideas: atacar con la mano derecha las cuerdas al aire (según el paradigma técnico de Legnani, muy probablemente con el *p*, excepto en la segunda y la primera cuerda), pero realizar la última fusa del primer tiempo en ambos compases por percusión (respectivamente, en la cuarta y la tercera cuerda, con *i* en ambas ocasiones). De otro modo, habría que realizar dos ataques seguidos con la mano derecha (en Re sostenido-Mi del primer compás y Sol sostenido-La del segundo), lo cual destruiría completamente el efecto de *legato*.

La breve sección que sigue (luego de la repetición de los primeros cuatro compases) está llena de una agitación que recuerda a la del *capriccio* 29, y no solo por la modulación a Fa sostenido menor. Se retoma la idea de las escalas iniciales, ahora *meno forte*, y se encadena con uno de los más vistosos hallazgos técnico-virtuosísticos de toda esta época, que, seguramente, habría entusiasmado a Aguado, por la perfecta conjunción de lo mecánico y lo musical. Un mismo patrón de acción de la mano izquierda (arrastre-ligadura-arpeggio combinado con ligado) se repite en tres posiciones diferentes, formando un acorde de séptima disminuida que se enrosca sobre sí mismo como una serpiente. En el ejemplo, aparecen marcados el arrastre y los ligados solamente en el primero de los patrones. Como el patrón tiene siete notas, va desfasándose del metro, creando una verdadera sensación de vértigo. Es seguido por las escalas ligadas, ahora descendentes, y retorna en seguida. Es difícil imaginar el impacto de este pasaje en el público de la época; incluso hoy levanta a los oyentes del asiento.

Ejemplo 89



El pasaje desemboca en una furiosa escala cromática de tres octavas y un final de tres acordes fortísimos. No se puede pedir más brillantez. Pero si pensamos que este *capriccio* tiene el efecto que tiene simplemente porque produce muchas notas en poco tiempo, nos equivocamos. Legnani maneja el gesto de las escalas al inicio como si fueran un verdadero motivo y las hace contrastar con el arpeggio/escala en *dé-taché*. Sigue jugando con las articulaciones en la sección intermedia y, cuando retornan las escalas, el *timing* con que introduce el patrón del ejemplo anterior es magistral. El vértigo inducido por la independencia del patrón con respecto al metro hace aumentar la tensión, porque el oyente no sabe cuándo ni cómo se va a poder salir de tal movimiento circular irregular, hasta que la escala cromática, que no carece de vértigo ella misma, cierra la pieza. Los tres acordes fortísimos del final liberan la tensión acumulada.

* * *

Tengo la esperanza de que este recorrido detallado por los *capriccios* ayude a encontrar los temas interpretativos más salientes de una obra relativamente poco conocida y tocada hoy en día, que, a mi entender, constituye (si la consideramos en su conjunto) uno de los puntos más altos de la literatura guitarrística de todos los tiempos, por su creatividad técnica y su altísimo nivel musical. Es posible que ningún otro grupo de instrumentistas se haya comportado con su propio repertorio de un modo tan negligente. Y con esa actitud hemos perdido no solamente nosotros, los guitarristas, sino, lo que es más importante, el público general interesado en la música de esta época. Hago votos para que este trabajo contribuya a un cambio de actitud.

Bibliografía

- FERRARI, Romolo: *Luigi Legnani*, Modena: Bassi, 1932.
- LEGNANI, Luigi: Metodo per imparare la musica e suonare la chitarra, composto con la massima simplicidad e chiarezza, op. 250.
- LEGNANI, Luigi: *capricci* op. 20, fantasía op. 19.
- MONALDINI, Sergio: Chitarra Romantica. Luigi (Rinaldo) Legnani e il virtuosismo strumentale nell'Ottocento, Longo Editore: Ravenna, 2015.
- TONAZZI, Bruno: «Gli interessi chitarristici di Paganini», *Il Fronimo*, Milán, n.º 13, 1975.
- PREFUMO, Danilo: «L'attività concertistica di Luigi Legnani nei resoconti dei giornali dell'epoca», *Il Fronimo*, Milán, n.º 41, pp. 8-23, 1982.
- RIGOLI, Paolo: «Otto concerti di Luigi Legnani a Verona», *Il Fronimo*, Milán, n.º 49, 1984.
- MANGADO I. ARTIGAS, Josep María: «Quattro concerti di Luigi Legnani a Barcellona», *Il Fronimo*, Milán, n.º 106, 1999.
- MUSTARDINO, Marco: «Luigi Rinaldo Legnani: catalogo tematico delle prime edizioni a stampa per chitarra», *Il Fronimo*, Milán, n.º 147, 2009, (primera parte); n.º 148, 2009, (segunda parte).



Los guitarristas de la primera generación del siglo XIX estaban inventando la guitarra, que apenas había adquirido su forma más o menos definitiva, como instrumento de concierto. Lucharon contra una realidad musical que marginaba a la guitarra; sin embargo, se hicieron un lugar respetable en el medio musical de la época. Sus obras son la base fundacional del repertorio guitarrístico, y, para una adecuada interpretación de estas, es necesario conocer tanto sus diferentes paradigmas técnicos como, asimismo, las prácticas interpretativas de su tiempo. Este libro intenta contribuir a revalorizar este repertorio, explorando las diversas técnicas y el contenido musical.

COEDITORES Y AUSPICIANTES DE LA PUBLICACIÓN

SA

ÁREA CIENCIAS
SOCIALES Y ARTÍSTICA



ISBN: 978-9974-0-1910-2



9 789974 019102