

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

26



Abras Contel
Aharonian
Akoschky
Alberton
Argüello
Baña
Cámara de Landa
Erut
Fernández Calvo
Fernández Latour de Botas
Frega
Fuentes Hernández
Goyena
Green
Mejía Serrano
Mondolo
Pelicaric
Rodríguez Melo
Roubina
Scarabino
Solare
Torres López
Verdi
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editora:

Lic. Nilda Vineis

Comité editorial:

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Diego Alberton, Julián Mosca

Imagen de tapa:

Cartas de Carlos Vega a Lauro Ayestarán, Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv

PROPUESTAS ALTERNATIVAS PARA LA EJECUCIÓN DE PASAJES CONSIDERADOS ‘IMPOSIBLES’ EN OBRAS DE FERNANDO SOR Y DIONISIO AGUADO

JOSÉ VERDI

Resumen

Este trabajo es una recopilación de dificultades que se presentan en el repertorio de la llamada guitarra romántica, consideradas de imposible ejecución por la tradición guitarrística del siglo XX, deducidas de la revisión del material disponible de estos compositores. Se brindan así mismo indicaciones para lograr su realización. A través de un trabajo de investigación amplio, es intención del autor llevar la guitarra de este período a un nivel similar al que se logró con el laúd y otros instrumentos antiguos, estimulando la ejecución de su repertorio en ejemplares originales o reproducciones de jerarquía, utilizando las técnicas instrumentales de la época.

Palabras clave: guitarra romántica, Sor, Aguado, siglo XIX.

Abstract:

This work is a compilation of difficulties in the Repertoire of the so-called romantic guitar, considered impossible in the guitar tradition of the century XX, deducted from the review of the available material of these composers. Also, indications are provided towards its realization. Through an extensive research work, the author intends to bring the guitar of this period to a similar level to that achieved with the lute and other early instruments and stimulate the implementation of their repertoire in originals or reproductions of hierarchy, using the instrumental techniques of the time.

Key words: Romantic guitar, Sor, Aguado, 19th century.

* * *

1. Introducción

Existe una parte considerable del repertorio guitarrístico del período clásico romántico¹ que ha sufrido modificaciones con respecto a su estado original. Es muy posible que esto se deba al desconocimiento actual de los mecanismos técnicos instrumentales empleados y de ese modo considerar algunos de los pasajes en cuestión como errores, ya sea de edición, de copia o de manuscrito. El desconocimiento de dichos mecanismos se podría justificar considerando que toda nueva escuela deja de lado mucho de lo aprendido por las anteriores: lo ‘nuevo’ menosprecia y abandona lo ‘viejo’. Otra posibilidad de entender las modificaciones radica en la libertad con que algunos editores o revisores han alterado las obras como producto de su opinión personal, supuestamente impulsados por motivos artísticos. Sólo en tiempos más recientes, unos pocos han indicado algunas de esas modificaciones, en ediciones críticas o no, lo cual nos permite entender que lo que está allí escrito no es lo que figura en el original.

En este trabajo se trata de explicar el procedimiento que pudo ser utilizado para lograr esos pasajes ‘imposibles’ transformándolos en ‘posibles’. Dentro de este ámbito podemos encontrar todo un mundo de ‘imposibles’ adjudicados en la tradición oral guitarrística, entre otras cosas, al tamaño del instrumento. Es bueno aclarar que la diferencia de medidas, tratándose de instrumentos de menor largo de cuerda, no justifica factibilidad de realización, si consideramos que las diferencias entre un instrumento de este tipo y una guitarra moderna se encuentran, en el primer casillero, en el orden de 1,23mm. Son sólo 10, 28 mm en la primera posición.

	Tiro (en mm)	Medida 1er casillero (en mm)	Medida 4 casilleros (en mm)
Guitarra ‘antigua’	623 mm	34.966310	138,70880
Guitarra actual	645 mm	36.201050	128,52457
Diferencia	22 mm	1.234740	10,18423

Tabla 1. Comparación de medidas

¹ Nos acotamos a un período que comienza alrededor 1800 y llega hasta 1860, aunque el uso de los recursos se extiende hasta la aparición y aplicación de la Escuela de Tárrega. Algunos autores delimitan el período entre 1785 y 1909, con la muerte de Tárrega, sin considerar escuelas y ni técnica instrumental.

Para este cuadro se utilizó la norma de 644/5 mm de medida normal para el instrumento moderno, aunque en la actualidad existe una tendencia a llevar esta medida a 650 mm.

Para la guitarra romántica tomamos el dato de Aguado que nos dice en su *Método de Guitarra*, traducido al francés en 1826, que la medida ideal de la guitarra es de 623 mm, aunque utilizando pulgadas españolas.

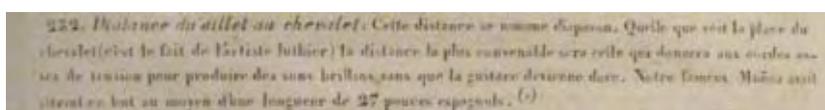


Imagen 1- Comentario de Aguado sobre largo o tiro de cuerda

“Distancia de la cejuela al puente: Esta distancia se llama diapason. Es aquella que ubica el puente (esta es una tarea del artista luthier) a la distancia más conveniente que será la que dará a las cuerdas la tensión para poder producir los sonidos brillantes sin que la guitarra resulte dura. Nuestro famoso Muñoa encontró la medida de una longitud de 27 pulgadas españolas”² (*T. del A.*)

El traductor aclara al pie.

“(a) 623 milímetros ó 23 pulgadas 1 línea de nuestro antiguo Pie del Rey, que es al pie español como 6 es a 7[¿?] (Nota del traductor)” (*T. del A.*)³

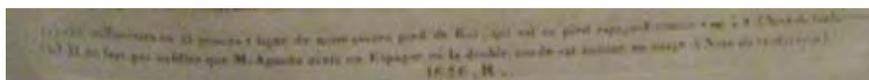


Imagen 2- Aclaración al pie de François de Fossa

² También Muñoa es quien publicó y vendió el libro, edición de Madrid, en su negocio.

³ AGUADO, D. París, 1826:31.

Otros ejemplares, sobre los que se está trabajando en este proceso de investigación, van desde 603mm (Stauffer 1830), 624 mm (Guadagnini 1827), 635mm (Panormo 1832) y 623 mm (La Prevotte 1820-30). Aunque sea una referencia a otro autor pero del mismo período, se atribuye a Mauro Giulianila propiedad de una Genaro Fabricatore⁴ de 1809 con un tiro de nada menos que 674 mm, 24-5 mm más que una guitarra actual.

Sin embargo, el Maestro Aguado lleva a Madrid, a su regreso en 1839, dos guitarras: una René Lacôte, y una Etienne La Prevotte con un tiro de 650 mm. Por lo tanto, su última versión del método, fue escrita cuando ejecutaba una guitarra de esas dimensiones, muy similar en su longitud de cuerda que una guitarra actual grande, afinada en un la de 436 Hz.

Tomando en cuenta estas medidas, queda lisa y llanamente desechada la relación del tamaño con las dificultades presentadas. Debemos sumar a esto, el hecho de que se considera que la talla promedio de un individuo del siglo XIX era menor a la de uno actual, con lo cual la relación con la dimensión de un instrumento resulta pasible de ser tenida en cuenta.

Por otra parte, observando los cambios realizados por Aguado en sus diversas ediciones puede verse un tratamiento distinto de las extensiones y en lo referente a las superposiciones, que podría asociarse al cambio de instrumento, a una evolución de su propia técnica, pudiendo suponerse alguna modificación con el avance de su edad, pudiéndosele atribuir una disminución en su flexibilidad. En el terreno de las interpretaciones podemos llegar a casi cualquier parte; el problema es probarlo.

La dificultad de abordar este repertorio se atribuye concretamente, según el criterio utilizado aquí, al uso de mecanismos desconocidos por el guitarrista de los siglos XX y XXI. Tales pasajes serían impracticables, vistos desde esta perspectiva, en la guitarra contemporánea y con su técnica instrumental. Desde la lógica del pensamiento guitarrístico contemporáneo, gran parte de las dificultades son de imposible realización u obligan a esfuerzos considerables.

El seguimiento de los detalles expuestos, y su puesta en práctica por un guitarrista entrenado, permitirá transformar algunos ‘imposibles’ en ‘posibles’. Y quede en claro que se dice ‘algunos’ ya que nos centraremos específicamente en la problemática de la extensión y las superposiciones y subposiciones de dedos, dejando para otra oportunidad los muchos recursos de la guitarra de este período que también transforman la visión del

⁴ También se le atribuye una *Pons Fils* de 1812.

repertorio, tanto desde la mirada del intérprete como desde la recepción del oyente.

Por otra parte, como centro del trabajo, enfocaremos la atención en la obra de Fernando Sor y Dionisio Aguado, ya que es en estos autores donde se hace evidente la utilización abundante de procedimientos distintos a otros virtuosos. La información es brindada a medias por éstos al indicar pocas digitaciones o, en otros casos, se deduce sólo por medio de la escritura musical misma, debiendo advertirse el uso de este mecanismo a través de la distribución de los sonidos y voces con sus consecuentes posiciones. No existe otro dato. En ningún caso, a pesar de las detalladas explicaciones en otros ítems, han brindado la información necesaria para el proceso de realización de este tipo de habilidades. En el caso del *Método para Guitarra* de D. Aguado, en sus múltiples ediciones⁵, cabe consignar que difiere el material que compone cada una de ellas, lo que evidencia que el autor fue modificando su tratamiento a través del tiempo. En ninguna de esas ediciones se habla de cómo actuar en las situaciones expuestas aquí, pero están a la vista con sólo intentar abordar el material. Pareciera que se tienen por sobreentendidas.

En este trabajo realizamos una reconstrucción de los procedimientos ya que estos, como se dijo, no fueron informados por Sor y Aguado en sus detallados *Métodos*. No encontraremos referencias a ellos en ninguno de los textos investigados. Se trata entonces de una deducción llevada a cabo a partir de un dedicado trabajo de lectura y realización práctica del material impreso. Incluye un relevamiento de cada una de las situaciones ‘extrañas’ y de aquellas que fueron modificadas en reediciones revisadas por diversos artistas. A pesar de haberse indagado la obra de otros virtuosos, como Giuliani, Carulli, Mertz y otros, no se ha encontrado un uso constante de estos mecanismos, lo cual no quita una posibilidad de aplicación, aunque más no fuera esporádica, de los mismos.

Por momentos, se encontrarán referencias a uno u otro de los autores centrales, lo cual no es más que una mera situación oportuna para determinado tema; ambos gozan de igual relevancia y se consideran objeto central de esta investigación.

⁵ Ver Bibliografía.

2. Qué es una extensión

Se denomina extensión a aquel procedimiento que permite, básicamente, alcanzar distancias mayores a las que naturalmente alcanzaría una posición dada.

Una ‘posición’ es aquella que se nomina basándose en la ubicación del 1º dedo⁶ y alcanza tres más allá, producto de la colocación de un dedo por casillero, ocupando un total de cuatro⁷. Esto se debe a que en la guitarra la digitación tiene una distribución que llamaríamos cromática, a razón de un dedo por semitono, al igual que en el laúd, la vihuela, el violonchelo y el banjo, por ejemplo. En el violín, la viola o la mandolina, a la digitación la denominaríamos diatónica, a razón de un dedo por nota, modificándose la posición de los mismos según la distribución de los tonos y semitonos sobre la cuerda: dos dedos vecinos juntos producen un semitono y separados un tono. Todo esto, se entiende, contando con la práctica correspondiente que permita adquirir la destreza necesaria para obtener un resultado óptimo.

Cuando el discurso musical lo requiere, en todos los instrumentos de cuerda algunos dedos deben alcanzar lugares que quedan fuera de la posición establecida y debe recurrirse a la extensión. Sin embargo, en la obra de Sor y Aguado aparecen supuestas extensiones, que no son tales si reflexionamos cada una por medio de los mecanismos detallados aquí, sino actitudes de cruzamiento que, en algunos casos, producen una extensión.

Para poder entender lo expuesto es casi imprescindible que el lector sea guitarrista con experiencia en el repertorio. De lo contrario, se perderá buena parte de los razonamientos. Por lo tanto la lectura de los ejemplos y comentarios debería ser complementada por la lectura y estudio de las obras citadas en este texto.

Al abordar el estudio de la guitarra, quienes comenzamos con la escuela de Tárrega, vimos como habitual la extensión del 4º dedo, adelantándose un casillero⁸. Esta metodología no incluía la extensión hacia atrás⁹ del 1ro,

⁶En guitarra la numeración parte del índice y llega al meñique, no incluyendo el pulgar. Esto es: 1-2-3-4. Cuando los autores del período utilizaron el pulgar izquierdo lo indicaron generalmente con ‘*’ o ‘+’.

⁷ Si el 1º dedo está en el cuarto casillero decimos que estamos en IVª posición, alcanzando de ese modo hasta el séptimo casillero. Alcanza una distancia de tercera menor.

⁸ Decimos adelante cuando se avanza un casillero, es decir que se desplaza hacia el agudo.

la cual parece en los últimos años producto de mecánicas más novedosas, aunque esto fuese imprescindible en otros instrumentos como el violonchelo¹⁰, por ejemplo, debido a su tamaño y la afinación por intervalos de 5tas. Allí terminan hoy todas las posibilidades.

3. Los cruzamientos

Al abordar la lectura de algunas obras de los autores en estudio, nos encontramos con otra posibilidad que enriquece la anterior: la superposición de dedos. Este recurso produce extensiones que llamaremos indirectas. Por ejemplo: al cruzar el 2° sobre el 1°, estando el 3° dedo ocupado, pareciera que estamos haciendo una extensión 2°- 3° y de hecho está ocurriendo, pero no es esa la manera en la cual se propone pensarlo. Debemos continuar enfocados en que estamos en determinada posición y desplazar el dedo correspondiente, que en este caso es el 2°, pensando que es el que sale de lugar y no el 3° que se extiende.

Estos cruzamientos tienen al menos dos posibilidades: la ‘superposición’ y la ‘subposición’. En ambos casos se suele presentar una contracción o extensión de las distancias entre los dedos, de acuerdo con el razonamiento expuesto, no debiéndose con ello ser confundido con una extensión pura.

Superposición es, básicamente, la ubicación de un dedo encima de otro. Para ello uno de los dos debe ocupar un espacio en la tastiera del instrumento que no le corresponde según su ‘título de propiedad’. Cuando decimos, por ejemplo: ‘superposición del 3° dedo’, nos referimos a que se coloca encima del 4°, se ‘adelanta’ un lugar por encima de éste dejando el que le era propio y ocupando el casillero que corresponde al 4° dedo, que sí está en el lugar adecuado. Si el 2° dedo está colocado, notaremos que se está extendiendo la distancia 2°-3°. Al ser el 2° el que se superpone al 1° es porque el medio retrocede un lugar para colocarse arriba del índice. En este caso, si el 3° esta fijo, notaremos la misma extensión que en el caso anterior.

Denominamos subposición a la situación generada cuando un dedo se coloca debajo de otro abandonando su lugar central. Por ejemplo: si el 3° va debajo del segundo en el casillero que le corresponde a éste, está generando una subposición. En el caso que el 4° no esté colocado en la

⁹ Llamamos hacia atrás cuando un dedo retrocede casilleros, es decir descende en altura del sonido.

¹⁰Sabemos que Carulli y Giuliani fueron, además, Violonchelistas.

tastiera, no se produce ninguna extensión, existiendo una simple contracción de la mano. Si el 4° está ubicado, se producirá una extensión entre éste y el que se desplaza. Una subposición de 4° bajo 3° es de la más factible aplicación y representa una habitual y cómoda contracción de la mano; figura en este trabajo por el simple hecho de que existe.

Debe comprenderse que se trata de una destreza física, la cual requiere entrenamiento prolongado, utilizando un razonamiento adecuado. Incorporar estos mecanismos requiere práctica repetitiva, tiempo para madurar su incorporación y de ese modo poder lograrlos satisfactoriamente. El movimiento de músculos como interóseos palmares, lumbricales y dorsales es exigido más allá del uso que les es habitual. Si bien el movimiento lateral de los dedos existe prácticamente en todos los instrumentos, inclusive para las llaves de los vientos, la exigencia para este tipo de tareas es mucho más alta. Aguado y Sor movilizan en algunos casos el 4° dedo en posiciones donde todos los dedos están ocupados y la solución que encuentran es desplazarlo rápidamente a un casillero vecino, a veces realizando un ligado¹¹, sin poder disminuir la presión en momento alguno. La diferencia entre la guitarra en estas situaciones y el piano o un oboe, es que en estos instrumentos el dedo debe desplazarse sin presión alguna, siendo el trabajo muscular necesario únicamente la fuerza para movilizar lateralmente el dedo. Aquí tratamos, en ocasiones, situaciones donde debe mantenerse la presión sobre la cuerda mientras se realiza el movimiento. Por ende, la tonicidad muscular demandada para la acción es mucho más alta debido a que debe vencerse esa presión simultánea necesaria para mantener la cuerda vibrando. Cualquier pérdida de presión representa la interrupción del sonido.

Por lo tanto, para la comprobación fehaciente de lo que aquí se expone es imprescindible llevar a la práctica estos procedimientos durante un tiempo razonable, para así poder comprobar los mecanismos expuestos en este trabajo. No se trata, como vemos, de comprender la lectura y ponerse a tocar. La comprobación de la efectividad de estos procedimientos requiere un tiempo y un esfuerzo de cierta consideración.

Si bien todo lo que aquí se expone y otros temas relacionados enriquecerán el trabajo del instrumentista contemporáneo, este trabajo espera motivar a que la llamada guitarra romántica sea considerada un instrumento diferente del mismo modo que ha ocurrido con el laúd y la

11 Ligado: Recurso donde con una única pulsación de la derecha, la izquierda produce dos sonidos sucesivos.

vihuela, los cuales en el comienzo de su redescubrimiento estaban totalmente ligados a la guitarra actual. Un análisis profundo del repertorio y las técnicas derivadas de él, permitirá cumplir este objetivo, dándole al instrumento en cuestión un lugar propio.

A continuación veremos una tabla resumen de posibilidades, tanto de extensiones como de cruzamientos, y un detalle de todos y cada uno de los puntos. Se brindarán ejemplos de algunas aplicaciones desde el material original¹². Los primeros modelos expuestos en detalle corresponden a situaciones un tanto inocentes, si se quiere, por su simplicidad, pero es intención, en el desarrollo de este trabajo, lograr una comprensión desde algunos elementos que son familiares hasta llegar a aquellos que, por su complejidad, se han dado en considerar irrealizables y que, en algunos casos, han llevado a la modificación de elementos constitutivos de la composición.

4. Posibilidades

Ente todas las posibilidades, se listan a continuación aquellas encontradas en el repertorio y los métodos; al hacer un listado completo, aparecen aquellas que son habituales y otras no tanto, pero resulta necesario para este fin completar la lista para su mejor entendimiento.

- Extensión de 1°: consiste en extender el primer dedo hacia atrás, aumentando el alcance de la posición un casillero o más.
- Extensión de 4°: extensión del cuarto dedo hacia adelante modificando el alcance un casillero.
- Superposición de 1° sobre 2°: el 1° se desplaza hacia adelante por encima del 2° dedo. Únicamente implica contracción.
- Subposición 1° bajo 2°: Es cuando el 1° dedo se pone bajo el 2° por contracción de la mano desplazándose hacia adelante (ocupa el casillero correspondiente al 2° dedo). Se produce una contracción.
- Superposición 2° sobre 1°: Es cuando el 2° dedo se superpone al 1° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el

¹² Facsimilares de primera edición u originales.

casillero correspondiente al 1°). De estar colocado el 3° en su lugar, se produce una extensión entre ambos.

- Subposición 2° bajo 1°: Es cuando el 2° dedo se pone bajo el 1° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 1°). En esta actitud, si no están siendo utilizados 3° y 4° por lo general se produce acompañado de una reubicación de la muñeca y el antebrazo. De estar el 3° en su lugar se produce una extensión entre éste y el 2°.
- Superposición 2° sobre 3°: Es cuando el 2° dedo se superpone al 3° por desplazamiento hacia adelante (ocupa el casillero correspondiente al 3°.dedo). Si ocurre con la utilización conjunta del 1° dedo en su lugar, produce la extensión con éste.
- Superposición de 3° sobre 2°: en este caso el 3° dedo se desplaza hacia atrás (ocupa el casillero que le corresponde al 2°) colocándose sobre éste. De no estar utilizando el 4° dedo se produce una contracción. Caso contrario existe una extensión 3°-4°.
- Subposición 3° bajo 2°: es cuando el 3° dedo se pone bajo el 2° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 2° dedo). De no estar utilizando el 4° dedo se produce una contracción. Caso contrario existe una extensión 3°-4°.
- Superposición 3° sobre 4°: el 3° se superpone al 4° ocupando su casillero por desplazamiento adelante. Aumenta la distancia con el 2° dedo, si éste está colocado.
- Subposición 4° bajo 3°: es cuando el 4° dedo se pone bajo el 3° por contracción hacia atrás. Ocupa el casillero correspondiente al 3°. Únicamente implica contracción.
- Superposición 4° sobre 3°: rara situación cuando el 4° dedo se superpone al 3° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 3°). Se produce por contracción hacia atrás. La gran diferencia de longitud entre 3° y 4° hace muy compleja esta situación.

En la lista de la Tabla siguiente podemos ver aquellas combinaciones encontradas en el material. En la tercera columna se brindan las dos opciones debido a que un dedo vecino puede estar ocupado o no. De estar libre será contracción. De estar ocupado se producirá una extensión.

Extensión Pura	Superposición con contracción	Subposición con contracción	Superposición con extensión ó contracción
4° adelante	1° sobre 2°	1° bajo 2°	2° sobre 3°
1° atrás	4° sobre 3°		2° sobre 1°
			3° bajo 2°
			3° sobre 2°
		4° bajo 3°	3° sobre 4°
			2° bajo 1°

Tabla 2. Posibilidades

Existen matemáticamente otras posibilidades pero algunas resultan poco factibles o al menos dificultosas desde el punto de vista anatómico. Es el caso de:

- 1° sobre 2° cuando no va acompañado por el brazo ya que los demás dedos mantienen su lugar en la posición. Esto se dificulta ya que la longitud del 1° es algo menor que la del 2°.
- 4° sobre 3° también dificultoso por la gran diferencia en la longitud.

Si bien superponer el 3° dedo al 4° parece lo mismo que una subposición del 4° bajo el 3°, la actitud difiere mucho. Es muy importante para la comprensión y realización de este tipo de procedimientos tener claro qué dedo es el que abandona el lugar para mantener la posición y completar la ubicación de los demás. Entonces, por ejemplo:

- Subposición de 4° bajo 3° implica contraer el 4° para colocarlo en el casillero que ocupa naturalmente el 3°. Procedimiento habitual de baja complejidad.

- Superposición de 3° sobre 4° es cuando el 3° se desplaza hacia adelante ocupando el casillero que corresponde al 4°, colocándose aquel encima de éste, provocando una extensión entre 2° y 3° dedo, si ese dedo está colocado.

5. Casos concretos

Al localizar el gran número de casos existentes podemos imaginar una cierta naturalidad para utilizar cada uno de estos recursos, dada la abundancia de los mismos y sobre todo a partir de que algunas de estas dificultades se encuentran al comienzo de los tratados, cuando el estudiante tiene muy poco entrenamiento.

5.1 Extensión del 1° dedo

Generalmente de un casillero hacia atrás, aunque podemos ver el caso de dos casilleros como en el *Estudio 16* del *Op. 31* de F. Sor que comentaremos más adelante al tratar las situaciones complejas. Al ser la guitarra un instrumento de digitación cromática, como dijimos, una posición alcanza la extensión de una tercera menor. Al estar ejecutando un sector de la escala que incluye grados conjuntos a distancia de tono (un intervalo de tercera mayor) es necesario realizar una extensión. Si bien la escuela de Tárrega y posteriores prefiere la extensión de 4° dedo, los autores de este período prefieren la de 1° dedo, algo habitual en otros instrumentos, como en el violonchelo.

Aunque en el compás 2 no indica más que un '1' en el 'Sol' para el primer dedo, en el compás 6 el autor anota '1-2-4' con lo cual propone una extensión entre 1° y 2° dedo para alcanzar una tercera mayor.



Imagen 1- AGUADO, D. 1826:23.



Imagen 2- AGUADO, 1826:60

En este otro caso existe una digitación algo borrosa, probable error del copista, en un intento de quitarla sobre el segundo 'Sol' pues allí continuaría el 1º dedo. Se indica claramente el 'La' con 2º, habiendo allí una extensión del 1º hacia atrás correspondiendo a esto una IV^a¹³ posición y no III^a como se podría pensar¹⁴. Podemos relacionarlo con el compás 6 del caso anterior.

En el siguiente ejemplo, de F. Sor, vemos un mecanismo muy empleado por él.



Imagen 3- SOR, F. Op. 1 N° 3.

Utiliza el 1º dedo como pivote y sobre éste cambia la posición. En sus estudios es muy frecuente este recurso. En la segunda mitad del segundo compás del ejemplo, coloca un 'Sol' en la primera cuerda mientras hace 'Fa' y 'Re' conjuntamente. Esto es en IV^a posición, con el 1º extendido, desplazando luego todo a III^a posición para hacer 'Do#' - 'Mi', pero manteniendo el 1º dedo en el 'Sol'.

En el siguiente ejemplo, también de F. Sor, tenemos otro caso conocido del mecanismo de pivotar sobre el 1º dedo. La primera negra en 'Do' del compás del ejemplo debe realizarse indefectiblemente con el 1º dedo, estando indicada la digitación para las notas graves. Esto implica que para hacer el segundo par de tercetas deberá modificarse la posición dejando el 1º dedo colocado. La situación se repite en el tresillo siguiente.

¹³ Se elige la indicación de posición con números romanos.

¹⁴ Los números romanos, en alguna edición de Aguado, se refieren a la posición de los equisónos.



Imagen 6- SOR, F. *Estudio*21, Op. 31

En el siguiente ejemplo, también de F. Sor, tenemos otro caso conocido del mecanismo de pivotar sobre el 1° dedo. La primera negra en ‘Do’ del compás del ejemplo debe realizarse indefectiblemente con el 1° dedo, estando indicada la digitación para las notas graves. Esto implica que para hacer el segundo par de tercetas deberá modificarse la posición dejando el 1° dedo colocado. La situación se repite en el tresillo siguiente. Como en todo el escrito, al existir numerosos ejemplos se colocan sólo algunos a modo indicativo.

5.2 Extensión del 4° dedo

Por lo general de sólo un casillero hacia adelante. En la *Colección de Estudios*, de Aguado de 1820, en el compás 1, podemos encontrar un Re-Fa entre 3° y 4° dedo. Allí mantiene la primera posición pero extiende el 4° para hacer la nota Re en la quinta cuerda.



Imagen 7- AGUADO, D. Madrid, 1820:3 de la segunda sección

Es más común encontrar esta extensión en un pasaje melódico, citándose éste por ser bastante particular. Señalemos que es la posición en el instrumento donde esta situación exige la máxima extensión desde el punto de vista dimensional.

Un uso más habitual es el que aparece en el siguiente ejemplo.



Imagen 4- AGUADO, D. *Rondó Nº 1* de los *Tres Rondós* Op. 2, 1827:2

En el primer compás vemos una ceja en el tercer casillero, no indicada al comienzo pero sí más adelante (“*Barres la 3ª tou[che]*”), donde en el primer acorde se ubica claramente el 2º dedo en el ‘Fa#’, el 3º ocupa su lugar en el ‘La’ y el 4º se extiende para alcanzar el ‘Si’ de la primera cuerda y ‘Fa#’ de la segunda. Al final del segundo compás del ejemplo tenemos un tresillo de semicorcheas no indicado, algo habitual en la escritura de la época y anterior.

5.3 Subposición 1° bajo 2°:

Es cuando el 1° dedo se pone bajo el 2° por contracción adelante (ocupa el casillero correspondiente al 2°). No implica ningún tipo de extensión. Es una simple contracción.

En el último compás, el autor arrastra el 1° dedo por debajo del 2°, cuando en realidad podría haber efectuado el ligado con el 3° dedo. Esto presenta la duda de si quiso entrenar al estudiante o prefiere el arrastre por motivos estéticos.



Imagen 5– AGUADO, D. París. 1826:31

Tomemos un caso de Fernando Sor en su Op.1, N°3, en Re mayor, cuarto compás del tercer sistema.



Imagen 10- SOR, F. Op. 1 N° 3

Aquí es obligatorio utilizar el 1° dedo para el 'Re' e inmediatamente para el 'Re#', no quedando otra posibilidad, a menos que se suelte el 'Si', indicado como negra con punto, o se acueste el 2° dedo en cejuela para obtener este sonido cromático.

En el compás siguiente cabe la posibilidad de cruzar el 3° dedo sobre el 2° para alcanzar el 'Fa#' de la sexta cuerda. Otra digitación, más contemporánea, sería colocar el acorde con 1°, 3° y 4° dedos dejando el 2° para la nota en cuestión.

Otra situación que puede darse como ejemplo es la del *Estudio N° 21* del *Op. 60* de F. Sor, en Re menor, compás 14, donde raramente registra la digitación deseada. Se trata también de una subposición del 1° dedo bajo 2°.

Podemos deducir la digitación en el *Op. 5 N° 5*, *Andante Largo*, donde no queda otra posibilidad, si se quiere mantener la línea que acompaña la primera voz. En la segunda mitad del compás, el 'Do#' será con 1° dedo, en la semicorchea siguiente el 'Si b' con 2° y el 'Sol' con 4°, que deberán quedar sonando mientras se ejecuta el 'Re' en la segunda cuerda. Una manera de hacer el 'Re', fusa, de la segunda cuerda es con el 1° dedo contraído, subposicionado al 2°. La Subposición de 3° bajo 2°, si bien posible, es una complicación menos práctica.



Imagen 6- SOR, F.Op. 5 N° 5.

5.4 Superposición 2° sobre 1°:

Es cuando el 2° dedo se superpone al 1° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 1°).



Ilustración 13 - AGUADO, D. *Colección de Estudios*, ej. 5 p.4

Aquí vemos cómo el autor desplaza el 2° dedo hacia el primer casillero quedando arriba del 1°. Como el 3° está desde el comienzo subposicionado bajo el 2° no existe una extensión entre ambos. En este otro caso, en su Op.

1, N° 5, *Minore*, de F. Sor, debemos utilizar la superposición del 2° y una contracción del 4°.



Imagen 7- SOR, F. Op. 1 N°5

Para el acorde de Do menor, en el levare, utiliza el 4° en el 'Do' de la quinta cuerda, el 2° en el 'Mi b' de la cuarta y el 1° en el 'Do' de la segunda cuerda, única manera de sostener el sonido cuando aparece el otro acorde en el sector grave. De este modo queda el 2° dedo superpuesto al 1° y el 4° retraído un casillero. Durante el acorde siguiente, al comienzo de compás, se mantendrá el 1° usándolo de pivote ('Do' ligado) dejándolo extendido hacia atrás, colocando 2° y 4° dedos en IIª posición, desplazándose entonces dos casilleros. Todavía se mantiene el 1° extendido para hacer el 'Do' semicorchea ya que debe sostener el acorde en el grave. Recién en el primer 'Re' de la segunda cuerda podría tomarse la posición Iª, con 4° dedo para lo que sigue.

Un caso más de todas las combinaciones es el siguiente del mismo opus, cuarto al quinto compás.



Imagen 8- SOR, F., Op. 1 N° 5

En el acorde de Do menor emplea 1°, 2° y 4°, como al comienzo, utilizando el mismo mecanismo. El conflicto se establece en el 'Si b', el cual puede hacerse con una subposición del 3° bajo el 2°, realizando el 'La' con el 1° dedo. Otra posibilidad sería utilizar en varios casos el 1° dedo ya colocado en el 'Do', es decir, para el 'Si b' y el 'La', pudiendo continuar en



Imagen 9- SOR, F. Op. 1 N° 3

En este caso, F. Sor en su Op.1, n° 3, compás 21 de la segunda parte, utiliza el mecanismo con una ceja o media ceja en la segunda mitad del compás 2 del ejemplo para hacer el 'Si' de la voz intermedia sobre la tercera cuerda con el 2° dedo.

5.7 Subposición 3° bajo 2°:

Es cuando el 3° dedo se pone bajo el 2° por desplazamiento hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 2°).



Imagen 10- AGUADO, D. *Rondo N°1* Op. 2, compás 20, p.1

En el primer compás del ejemplo vemos una doble apoyatura descendente donde la única manera de digitarlo es en Iª posición, 2° dedo en el 'Si', 1° en el 'Sol#', el 'Fa#' con el 3° retraído bajo el 2° y el 4° en su lugar para hacer el 'Sol#' de la primera cuerda. En el segundo compás del ejemplo podría extender el 4° dedo para alcanzar el 'La' de la primera cuerda. Otra opción sería digitar en VIª posición.

5.8 Superposición 3° sobre 2°.

El 3° se desplaza hacia atrás colocándose sobre el 2°. Vemos un ejemplo digitado por Sor en su *Fantasia Op. 30, Variación I*. En el tercer compás

del ejemplo el autor indica un cruce del 3° dedo sobre el 2° en el 5° casillero. A continuación colocará el 1° bajo el 2°. (Ver 5.3.). De tratarse de un error la digitación inversa, 2° sobre 3° es posible.



Imagen 11- F.SOR, *Fantasia* Op. 30, Var. 1.

5.9 Superposición 3° sobre 4°:

Como en el caso anterior el 3° se superpone al 4° ocupando su casillero por medio de una extensión adelante. Al estar colocado el 2° dedo se produce una extensión entre éste y el 3°.



Imagen 20- SOR, F. *Andante Largo* Op. 5 n° 5

Otra vez en el famoso *Andante Largo* de F. Sor, Op. 5 N° 5, nos encontramos con una situación de ejemplo para este procedimiento. En el final del compás 20 y en el 21, podemos ver cómo toma un acorde con 2°, 3° y 4° dedos como única posibilidad si se quiere sostener los acordes mientras se hace el bajo utilizando dos cuerdas al aire y el 1° dedo para hacer el 'Fa#' de la sexta cuerda en Re. En esta situación el 3° dedo se coloca sobreposiciónado al 4°, estando el pasaje en IVª posición. Podría realizarse el acorde siguiente con los mismos dedos y dejar libre el primero para la ceja que viene inmediatamente después.

En el *Rondó N°1* del Op. 2 de D. Aguado podemos ver una posición bastante habitual en el autor.



Imagen 12- AGUADO, D. *Rondó N°1*, Op. 2

En el segundo compás todos los dedos están ocupados. Debe aplicarse una ceja o media ceja sobre el cuarto casillero para presionar el 'Si' y el 'Re #' y continúa. El 'Si' agudo se produce con el 4° dedo y el 'La' de la cuarta cuerda solamente se puede realizar con el 3° superpuesto al 4°. La situación se reitera en varios momentos de la obra.

Otro ejemplo de la misma posición, pero trasladada en la tastiera a un sector más agudo, está en el *Rondó N°2*, el más popular del Op.2.



Imagen 22- AGUADO, D. *Rondó N°1*, Op. 2, N° 2.

Todo el sector transcurre en posición IX^a. En el segundo compás del ejemplo el 'Mi' se realiza con 4° dedo, quedando el 1° para el 'Mi', el 3° para el 'Re' en la cuarta cuerda y el 2° para el 'Re' de la primera. Esto obliga al 3° a estar sobreposicionado al 4°. Es idéntica situación a la anterior sólo que en una posición diferente. Puede o no usarse media ceja.

5.10 Subposición 4° bajo 3°

Es cuando el 4° dedo se pone bajo el 3° por contracción hacia atrás (ocupa el casillero correspondiente al 3°). Simple y habitual en mucho material existente.

6. Extensiones sobre cejilla

Fernando Sor en algunos de sus estudios y obras muestra un uso de extensiones combinadas con la utilización de cejilla, siendo ésta pivote entre dos posiciones conjuntas.

Veamos el *Estudio N°6* del *Op. 6* de F. Sor. Aunque aparece ya en el compás 19 de esta obra, en la segunda parte aparece repetido el recurso a los largo de varios compases. Comienza el ejemplo con una ceja en el quinto casillero donde debemos extender 2° y 4° dedos para alcanzar el 'Do#' y el 'Mi'. De igual manera debemos actuar al realizar los compases 3 y 5 del ejemplo.

7. Situaciones combinadas o complejas

Al presentarse combinaciones la situación se torna más difícil en su entendimiento y se complica la realización. Existen modelos que implican la combinación de extensiones, superposiciones y subposiciones simultáneas. En el repertorio de este período, y principalmente en estos autores, se encuentran numerosas posibilidades para analizar este tipo de acciones. Aquí daremos algunos ejemplos como comienzo de una tarea, intentando sentar lineamientos de análisis y de ese modo aplicarlo en aquellas obras que los contengan. Todo ello puede ser gratificante para el guitarrista con espíritu investigador.

Un caso conocido por el instrumentista es el del Estudio N° 2, de F. Sor, según la numeración de esa selección, en la edición de Andrés Segovia¹⁷, Op. 35 N° 13 en el original.



Imagen 15- SOR, F. Op. 35 N° 13, original

Este Maestro guitarrista coloca una digitación que no es habitual en un intérprete post Tárrega: coloca tres dedos en un mismo casillero pero realizando cruces no habituales entre ellos. En I^a posición, el 3° dedo está

¹⁷ SEGOVIA, A. Los Ángeles, 1945:9

en su lugar, el 4° y el 2° subposicionados debajo de éste, uno hacia atrás y otro hacia adelante, formando una doble contracción. Es esta una situación particular, ya que muchos instrumentistas reemplazan la digitación marcada por otra, similar a la que eligió Sor, no modificándose mucho el resultado artístico.

A pesar de no indicar nada al respecto, D. Aguado en su edición de 1843, para la Lección 23 brinda una larga explicación de algunos elementos pero no dice nada de nuestro tema:

“Comp[ás] 9°. Las dos notas de la escala, que anteceden a este comp. son re# mi esto es, 7ª y tónica; luego la 6ª de la 7ª nota será mayor (lec. 21ª) y se ejecuta (sic) en un mismo tr.[aste] en las cuerdas cuarta y segunda.”

Lo que no explica es cómo digitar la cadencia final, la cual implica inevitablemente un cruzamiento.



Imagen 27a- SOR, F. Op.31, N° 16, ej. 1.

En el *Estudio n° 16* del *Op. 31* de Fernando Sor¹⁸, si bien la primera parte no ofrece mayores dificultades, podemos ver en la segunda parte un problema de bastante complejidad. Se trata de un trabajo estricto a tres voces, cuya versión completa se puede encontrar en el Apéndice. Para facilitar la comprensión estableceremos la división del compás en ocho semicorcheas para referirnos a través de esa subdivisión a cada caso.

En el primer compás de la segunda parte tenemos una actitud combinada: En IIª posición el 3° dedo avanza sobre el 4° y el 1° hace una extensión hacia atrás. Al llegar el ‘Do’ de la tercera semicorchea corresponde ubicar el 2° dedo forzando por un momento la extensión 2°-3°. Al llegar el ‘Mi’ y moverse al ‘Fa’ el 1° dedo se adelanta de la posición

¹⁸ Facsímil de la obra completa en el Apéndice de obras.

normal. Vuelve a hacer una extensión en el ‘La’, para volver en el ‘Si b’ (IIIª posición).

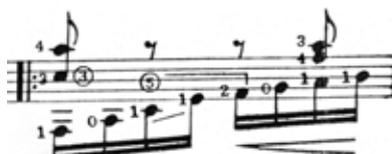


Imagen 16b- SOR, F. Op. 31 N° 16, según versión Segovia

El Maestro Segovia hace un cambio sin aviso omitiendo la duración de las dos voces en la negra con punto cambiándolas por una semicorchea y silencios¹⁹. La mayor dificultad es alcanzar el ‘Fa’ de la sexta cuerda, no justificándose la modificación.

Al comienzo del segundo compás tenemos dos propuestas de interpretación posibles. Estamos ante un momento de difícil comprensión pero podemos intentarlo. Primero notamos estar en IIIª posición ya que están claramente ubicados el 1º y el 4º dedo. Tenemos un 2º dedo que está superpuesto sobre el 3º, aunque éste aparezca una semicorchea después. El Sol en la primera cuerda y el Do en la quinta nos dan un claro indicio de que estamos necesitando una ceja de primera a quinta por lo menos, o la posibilidad de ‘prevenir’ la ceja en el ‘Sol’ y concluir ubicándola luego en el ‘Do’ de la quinta cuerda. La quinta semicorchea (‘Do’) está indicada con 2º dedo lo cual implica que el mismo continúa con su actitud anterior. A partir de aquí tenemos claramente un error que se repite en la edición del Método Sor-Coste ya que posiblemente se ha copiado de esos originales. No existe ninguna posibilidad que se pueda comprender que el ‘La’ de la primera cuerda se pueda tocar con 1º dedo. Si estuviese bien no habría forma de obtener el ‘Si b’ (está en Re menor) de la tercera cuerda y desplazarlo al ‘La’ de la tercera cuerda sin soltar el ‘La’ de la primera. También podríamos suponer que está bien el 1º dedo del ‘La’ de la séptima semicorchea y que el error está en las otras dos indicaciones. Eligiendo la mejor posibilidad de un error podríamos inferir que el ‘La’ de la primera cuerda debiera tener indicado 3º dedo.

¹⁹ SEGOVIA, A. Los Ángeles, EE.UU., 1945:10



Imagen 17- SOR, F. Op. 31 N° 16, ej. 3

Asumiendo de este modo la situación, diríamos entonces que las tres últimas semicorcheas están en III^a posición también. El ‘Do’ se colocaría con el 2° dedo avanzado sobre el 3°, como al comienzo. El ‘La’ con el 3° dedo, como corresponde a la posición. El 4° dedo estaría en una extensión hacia adelante, alcanzando el Fa#. El ‘Si b’ se haría sacando la ceja colocada en el comienzo del compás o desplazándola desde el ‘Si b’ primero al ‘La’, con una extensión del 1° dedo. Entonces estaríamos en una situación donde el autor nos enfrenta a

- Superposición de 2° dedo sobre el 3°.
- Extensión de 4° dedo un casillero adelante.
- Extensión de 1° dedo un casillero atrás.

Otra posibilidad de interpretación, en estas tres últimas semicorcheas, sería que estuviésemos ante una IV^a posición. Así, el 2° dedo estaría en su lugar al igual que el 4° y el 3° estaría sub colocado debajo del 3°. El 1° estaría en extensión de un casillero, llegando a dos para hacer el ‘La’.

Entonces tendríamos:

- Subposición del 3° dedo bajo el 2°.
- Extensión del 1° dedo hacia atrás un casillero.
- Extensión del 1° dedo hacia atrás dos casilleros.

Si bien en otro momento Sor extiende el 1° dedo dos casilleros, en esta ocasión elegimos la primera versión descrita más arriba. Es decir: optamos por la III^a posición y no la IV^a.



Imagen 18- Ídem anterior

Siguiendo con el desarrollo en el tercer compás de esta parte, a continuación de lo anterior, tenemos otro caso de extensión extrema. Aquí el autor coloca un 'Si b' en la tercera cuerda que obliga al 1º dedo a extenderse, esta vez dos casilleros. Al arrastrarlo hasta el 'Do' vuelve a la Vª posición central. Esto es debido a que pretende mantener la sonoridad de las dos voces existentes en primera y segunda cuerdas.



Imagen 19- Ídem anterior.

Al llegar a cuatro compases antes del final se nos presenta una situación más 'tocable' pero no menos compleja de analizar. Podríamos decir que se trata de una IIª posición con avance del 2º dedo y el 3º cruzado, superpuesto al 4º. También podríamos decir que es una IIª posición con el 4º contraído debajo del 3º y el 1º extendido un casillero hacia atrás. Elegimos esta opción, quizás con arbitrariedad, por parecer la más viable y ser, de las dos, la que tiene menos excepciones. En el segundo tiempo hace una ceja o media ceja en el tercer casillero. Si consideramos esto una IIIª posición estaría extendiendo el 2º dedo para preparar lo que sigue. Toca el 'Mi' en la quinta con 4º dedo extendido y el 'Re' en la misma cuerda en extensión adelante del 2º. Esto daría como situación que está extendiendo todos los dedos. Bien podríamos pensar que realiza la cejilla en extensión del 1º atrás, con lo cual toda esta segunda mitad del compás estaría en IVª posición y no en IIIª.

En el anteúltimo compás, el ponernos a analizar nos traemás conflictos que dificultades. Podría tratarse de una IIª posición con el 3º y el 4º dedos retraídos debajo del 2º y el 1º en su lugar. La segunda mitad del compás transcurre en Iª posición con el 4º retraído manteniéndose en el lugar que ocupaba anteriormente.



Imagen 31- Ídem anterior.

Podría tratarse de una IIª posición con el 3º y el 4º dedos retraídos debajo del 2º y el 1º en su lugar. La segunda mitad del compás transcurre en Iª posición con el 4º retraído manteniéndose en el lugar que ocupaba anteriormente.

Podríamos observar situaciones similares en muchas obras de este autor, siendo ésta en particular una fuente de elementos de éste y otros temas.

Existen además situaciones en las que el autor realiza posiciones realmente poco cómodas como es el caso de "*Les folies d'Espagne*", Op. 15, N°1, que podemos ver en el compás 4 de la *Variación 3*, en Re mayor.



Imagen 32- SOR, F. *Les Folias d Espagne*

Aquí el autor elige musicalmente una distribución que debe acomodar al instrumento de una manera exigida. Este pasaje requiere una ceja en el cuarto casillero por el solo hecho de contener un 'Sol#' en la primera cuerda y un 'Fa#' en la cuarta. Si bien existe una opción más, ésta permite

ligar cómodamente la voz superior, que es una apoyatura. Para este momento se precisa contraer el 3° y el 4° subposicionados bajo el 2°.

Otro lugar donde se producen situaciones combinadas, que ponemos por ejemplo, es en el *Estudio N° 22* del Op. 31, compás 69, de F. Sor. En el primer compás del ejemplo (59 del original) vemos una clara Iª posición, mas en el segundo se presta a interpretaciones diferentes. En principio podemos interpretar una IIª posición con el 2° dedo superposicionado al 3°, quedando el 4° en una extensión de dos casilleros. Pero podríamos ver esto como una IIIª posición con el 1° dedo extendido atrás, el 3° subposicionado al 2° y el 4° extendido sólo un casillero. Como se puede comprobar aquí, este mecanismo requiere el control del movimiento lateral del 3° dedo de una manera que no es habitual.



Imagen 33- SOR, F. *Estudio 22*, Op. 31, comp. 69

Revisando el material de este rico período de la historia de la guitarra nos encontraremos con una cantidad importante de casos dignos de análisis, que enriquecerán la lectura de este escrito.

8. Conclusiones

Cerrar este trabajo con una conclusión puede ser totalmente innecesario. O quizás sea difícil encontrar un cierre adecuado. Un resumen del pensamiento que se supone acorde para todo este proceso sería el considerar seriamente la posición en que se encuentra un pasaje determinado y desde allí evaluar cuáles son los dedos que están fuera del esquema central, buscando el menor número de procesos. A través de lo referido en este trabajo podremos deducir que, alcanzar con exitosas destrezas necesarias, será realidad a través de una práctica racional realizada siguiendo simples preceptos. Se pretende haber dejado claro el punto de vista aconsejado para

entender el procedimiento en cada caso. Visto así, podremos rescatar el repertorio de este período con todo su esplendor.

Sólo es cuestión de empezar.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Para fechar las ediciones de Aguado se recurrió a los datos vertidos por Brian Jeffery en la reimpresión de las obras de este autor en Editorial Chanterell Verlag²⁰.

AGUADO, Dionisio

1820 *COLECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GUITARRA. D[O]N DIONISIO AGUADO.* Propiedad del autor. Precio 44 r[eale]s. MADRID. En la Imprenta que fue de Fuentenebro, Año de 1820. GRABADO Y ESTAMPADO POR B. WIRMBS. Se vende en casa de Muñoa, Maestro Guitarrero, Calle Angosta de Majaderitos. Reimpresión de Editorial Chanterelle Verlag, prólogo de Brian Jefferey, Heidelberg, 1994. ECH801. Impreso en USA. Puede visualizarse en BNE desde el enlace:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/DeliveryManager?pid=2167120&custom_att_2=simple_viewer. Último acceso 15/02/2012.

1826 *MÉTHODE COMPLÉTE pour la Guitare. Publiée en Espagnol. Par. D.D.AGUADO. Traduit en Français. PAR F. DE FOSSA.* París. RICHAULT.[1826]. Original de la colección del Autor. Puede descargarse de:
<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%2017.pdf>. Último acceso 15/12/2011

²⁰ DIONISIO AGUADO. The Complete Works of guitar. In reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery. Volume I Biography and Bibliography. Colección de Estudios (Madrid, 1820). Nuevo Método de Guitarra, opus 6. Chanterelle Verlag, ECH801, Heildelberg, 1995:XX.

- 1843-1994 NUEVO MÉTODO PARA GUITARRA, POR D. Dionisio Aguado. GRABADO Y ESTAMPADO POR LODRE. IMPRESO POR AGUADO, 1843.[Madrid]. Reimpresión de Editorial Chanterelle Verlag, prólogo de Brian Jefferey, Heidelberg, 1994. ECH802. Impreso en USA. Puede visualizarse en BNE desde el enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=autor&text=Aguado%2cDionisio&showYearItems=&exact=&textH=&advanced=&completeText=&pageSize=1&pageNumber=4> . Último acceso 15/02/2012
- 1843 Nuevo Método. DE. GUITARRA. Por. DIONISIO AGUADO. Op. 6. Precio 60 r[eaes]. [Editado por Campo] [ca.1840]. Idéntico a la edición anterior. Puede verse en BNE:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/DeliveryManager?pid=2167128&custom_att_2=simple_viewer
- 1844 NUEVO MÉTODO PARA GUITARRA Por D. DIONISIO AGUADO. Prop^a del'éditeur, Preccio (sic) 5 Duros. París. Schonemberg. [c. 1844]. Reedición de la edición de Madrid de 1843 con identidad de contenido. Puede descargarse de <http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/pdf/Boije%2018.pdf>. Último acceso 15/12/2011. También de BNE: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/DeliveryManager?pid=2167133&custom_att_2=simple_viewer
- SOR, Fernando
Toda la obra de este autor puede descargarse en imágenes digitales de primera edición de la página: <http://fernandosor.free.fr/SorOpus.html> en francés y de <http://fernandosor.free.fr/SorOpusangle.html> en inglés.
- 1830-1995 METHODE POUR la GUITARE.Guitarre-Schule. Von.FERDIN[AN]D[O] SOR. Simrock [1830].

Traducción de Julio Gimeno García, Dos hermanas, España, 1995.

SOR, Fernando (continuación)
1832-1995 Reimpresión de Tecla Edición de la edición en francés,
París, 1832. Editor Bryan Jeffery, 1995. Tecla 0389.

* * *

Apéndice

Aquí hay algunas obras interesantes de analizar. Todas pueden conseguirse en la web, fundamentalmente en:

- Biblioteca Nacional de España www.bne.es, sección biblioteca digital, música impresa.
- Fernando Sor L'intégral:
http://fernandosor.free.fr/Fernando_Sor.html
- StatenMuskbibliotek ColecciónBoije:
<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije>

All'egro Moderato.

STUDIO II.

The musical score is written for a single instrument, likely the piano, and is presented in a single system of 12 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'All'egro Moderato.' The piece is a fugue, characterized by its intricate counterpoint and overlapping voices. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a 'ritardando' marking.

SOR, F., Op. 5 N° 11

The image displays a musical score for two pieces by Fernando Sor, Op. 5 No. 11 and Op. 5 No. 12. The top section, Op. 5 No. 11, consists of six staves of music in a single system, written in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The bottom section, Op. 5 No. 12, is titled 'STUDIO 12.' and is marked 'Andante.' It is written in a key with one sharp (F# major) and a 3/4 time signature. This section includes a complex piano accompaniment with dense chordal textures and a melodic line that features first and second endings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

SOR, F., Op. 5 N° 11 y 12.

The image displays a musical score for a guitar piece, identified as Sor's Op. 5 No. 12 (continuation). The score is written on eight staves, each containing a different voice part. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes many accidentals and dynamic markings. A '2^{da}' marking is visible on the seventh staff, indicating a second ending. The overall style is characteristic of 19th-century guitar music.

SOR, F., Op. 5 N° 12 (continuación)

LEÇON XVI. *moderato.*

barrez.

1º fois. 2º fois.

SOR, F., Op. 31 N° 16

José Verdi egresó del Conservatorio Municipal de Música «Manuel de Falla» con el título de Profesor Superior de Música con Especialización en Guitarra, desempeñándose como Profesor Titular de las cátedras de Música de Cámara y Guitarra desde 1983.

En los '70 comienza a interesarse por la música antigua y poco después forma el grupo Res Facta, junto a Marina Fernández y Mirta Caviello, continuando hasta la fecha. Así mismo, ha realizado reproducciones de instrumentos del período que

utiliza el grupo con el cual se ha presentado en numerosos escenarios. Como solista, se ha presentado en auditorios del país y el exterior, solo y con orquesta. Desde fines del siglo XX se abocó a la investigación sobre la guitarra del siglo XIX, construyendo varias reproducciones y estudiando el material impreso conocido. Ha dado conferencias en la Universidad de Tucumán, la Escuela de luthería de Cafayate, el IUNA, conservatorios del GBA, en la UCA y en el Conservatorio Manuel de Falla.