



LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA Y LA GUITARRA “PRE-FLAMENCA” EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: FUENTES MUSICALES

Dr. Norberto Torres Cortés
IES Alborán (Almería)

Enviado: 15-06-2013
Aceptado: 20-10-2013

Resumen

En un artículo anterior analizamos las fuentes iconográficas del tema que nos interesa, el paso de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca, centrando nuestra focalización en la primera mitad del siglo XIX (Torres, 2013). Vamos a ver a continuación las fuentes musicales que nos permitirán observar la relación entre la guitarra clásico-romántica y la guitarra “pre-flamenca” durante el mismo periodo, con dos autores españoles, Dionisio Aguado y Fernando Sor, y dos autores italianos, Fernando Carulli y Matteo Carcassi.

Palabras clave: Guitarra en Europa, guitarra clásico-romántica, guitarra flamenca, rasgueado, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Fernando Carulli, Matteo Carcassi

Abstract

In a previous article, we analyzed the iconographic sources of the theme, the transition of the strummed popular guitar in the flamenco guitar, focusing our attention in the first half of the XIX century (Torres, 2013). We have to see now, the music sources that we will allow note the relationship between the classic-romantic guitar and the pre-flamenco guitar during the same period, with two Spanish authors, Dionisio Aguado and Fernando Sor, and two Italian authors, Fernando Carulli and Matteo Carcassi.

1. Fuentes musicales

“Guitaromanie”, o sea *“Guitarromanía”*, es el título de un libro que aparece en París en 1825, publicado por el autor Charles de Marescot. Muestra el interés generalizado que suscita la guitarra en Europa en la primera mitad del siglo XIX. Aficionados y profesionales se reúnen para aplaudir los conciertos que los llamados *“virtuosos viajeros”* prodigan en las grandes ciudades. La mayoría de estos intérpretes con carrera internacional son españoles o italianos, obligados a abandonar su país como consecuencia de las guerras del Imperio. Los más conocidos son los españoles Sor y Aguado, y los italianos Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Matteo Carcassi. Todos componen y enseñan, forman aficionados y profesionales, publican métodos que nos informan sobre la evolución de la técnica de la nueva guitarra clásico-romántica de seis cuerdas simples, ya usada en Italia en el último cuarto del siglo XVIII (Charnassé, 1985: 79-85). Por este motivo, los métodos de Ferdinando Carulli (1770-1841) y Matteo Carcassi (1792-1853) tendrán una importante difusión en Europa, completando los de Aguado (1784-1849) y Sor (1778-1839), y serán referentes para la estabilidad de la llamada guitarra *“clásica”*. Hemos querido consultar en primer lugar los de los españoles Aguado y Sor, para contrastarlos si es necesario, con las técnicas de sus colegas italianos, de manera a observar cuales son los grandes cambios que supone la guitarra de seis cuerdas simples, y cómo afectan a la guitarra popular de la época. Pero antes de entrar en el análisis musical de estas obras pedagógicas, hemos estimado conveniente contextualizar a sus autores, con breves biografías redactadas a partir de una de las últimas actualizaciones sobre música española, la del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH).

2. Dionisio Aguado

Una de las fuentes musicales más importantes en la primera mitad del siglo XIX en lo relativo a guitarra, está constituido por el corpus que reúne las publicaciones pedagógicas de Dionisio Aguado. Su magisterio está en el origen de



las escuelas actuales de guitarra clásica, aún vigentes en la mayoría de los conservatorios donde se imparte este instrumento.

El guitarrista y compositor Dionisio Tomás Ventura Aguado García (Madrid, 1784-1849) se forma como músico en Madrid, donde recibe además una formación humanística, estudiando gramática, filosofía y lengua francesa. En guitarra, recibió clases del célebre y polémico monje Miguel García “El Padre Basilio”, guitarrista ubicado entre la guitarra popular y la música “culta”, autor de un célebre fandango que hizo furor en Madrid a finales del XVIII y que inspiró a Boccherini y al padre Soler¹. Se sospecha que la práctica popular del Padre Basilio tuvo como consecuencia la transmisión del uso de las uñas en la técnica de Aguado. En 1807 muere el padre de este último, y se retira a Fuenlabrada para gestionar la administración de las tierras que había heredado y al estudio de la guitarra. Esta situación de solvencia económica, conseguida con esta herencia, explica el porqué no tuvo necesidad de “vivir de la guitarra” y dar conciertos para ello, y se dedicara sobre todo a la elaboración y edición de su obra pedagógica. Permanece allí mientras dura la ocupación francesa. En 1819 empieza la redacción de su primera obra teórica, la *Colección de estudios para guitarra*, que publica en 1820. Más que estudio, se trata de un verdadero método en el que expone los principios de su técnica con propuestas que, según sus propias palabras, “no están conformes con las que generalmente corren en el día”.

En 1825 edita su famosa *Escuela de guitarra*, argumentando que lo hace porque han aparecido recientemente obras que originan un nuevo enfoque a la guitarra, las de Fernando Sor y de Federico Moretti. Este nuevo planteamiento concierne el desarrollo de los recursos polifónicos del instrumento, y Aguado elabora ahora el soporte teórico-práctico para estudiar esta nueva forma musical. Entre la *Colección* y la *Escuela* compone sus *Tres rondós brillantes dedicados a F. Fossa*, publicados en Madrid en 1822. En 1825 viaja a París donde ya se había

¹ José Blas Vega (2006: 64) señala además a otro discípulo madrileño del padre Basilio, Francisco Tostado Carvajal, autor de un fandango con 53 variaciones.

publicado en 1820 una versión en castellano de su *Escuela*, permaneciendo en esta capital hasta 1838. En 1826, el editor Massue publica la *Méthode complète*, con traducción de su amigo compositor y guitarrista François de Fossa, y saca el mismo año otra edición “corregida y aumentada”. En 1827 otro editor, Richault, imprime la traducción francesa de esta segunda edición con el título de *Nouvelle méthode pour guitare* (traducción de F. Fossa). Participa en varios conciertos con Fernando Sor, quien le dedica su *Fantaisie et variations brillantes sur deux airs favoris*, op. 30, de 1828, el dúo *Les deux amis*, op. 41 (1829-1930) y la *Fantaisie villageoise*, op. 52 (ca. 1832). En torno a 1837, Bernard Lutte edita en París *La guitare fixée sur le tripodison ou fixateur*, donde desarrolla las virtudes y ventajas del “trípode” o “máquina de Aguado”, un artefacto ingeniado por él para tocar el instrumento sin sujetarlo. Se supone que regresó a Madrid a finales de 1838 o principios de 1839, dedicándose a su hacienda y a la enseñanza de la guitarra, preparando además la edición de sus últimas composiciones y de su última obra didáctica, el *Nuevo método*, publicado en 1843 (Suárez-Pajares, 1999: 98-102).

Desde el punto de vista de nuestro trabajo, observar el paso de lo popular a lo flamenco en el toque, el estudio de los principios teóricos-prácticos de Aguado resulta importante, por la influencia decisiva que su escuela tendrá en la configuración de la técnica moderna de guitarra clásica, y su intervención indirecta en la configuración del toque flamenco. Vamos a analizar sus obras más relevantes.

La *Escuela de guitarra* publicada en Madrid en 1825, es reconocida por los estudiosos como su gran obra didáctica. Pérez Díaz no duda en calificarla “tal vez como la obra pedagógica sobre guitarra más importante publicada hasta la fecha de su aparición” (Pérez, 2003: 222). Constituye, de alguna manera, una notable ampliación de los contenidos teóricos incluidos en su obra anterior, la *Colección de estudios* (Madrid, 1820). Por este motivo, no nos detendremos en esta colección, prefiriendo centrarnos en su obra cumbre. Sin embargo, conviene recoger dos datos significativos de esta primera publicación:



Por una parte Aguado, muy seguro de sí mismo, enuncia desde el principio, su intención de oponer sus hallazgos técnicos a los usos habituales entre aficionados. De esta manera, quiere marcar la diferencia entre el uso extendido de la práctica popular de la guitarra entre “amateurs”, y la elaboración de un corpus teórico-práctico, de manera a utilizarla como instrumento válido en la música “cultura” de la época. Este propósito selectivo se confirma cuando añade que el libro contiene ejercicios que resultarán más que difíciles para los aficionados, queriendo demostrar con ello que la guitarra no se domina fácilmente y sólo con tesón y constancia se puede llegar a tener una buena ejecución. Rompe definitivamente, por consiguiente, con la larga tradición de “métodos fáciles de aprender” y “métodos sin necesidad de maestros”, que ha sido la tónica habitual en publicaciones guitarrísticas, destinadas a un amplio público de aficionados, deseosos de utilizar el instrumento principalmente en su función de acompañamiento. Hemos analizado a autores como Fernando Ferrandiere o Federico Moretti empezando a reclamar para la guitarra la emancipación de sus referencias populares de acompañamiento². Aguado retoma estas propuestas e inicia la elaboración de una obra lentamente meditada y razonada, de manera a conseguir la separación definitiva entre estratos popular y culto, inaugurando con ello cierta actitud elitista que los guitarristas “clásicos” van a manifestar hacia la guitarra popular y/o flamenca.

Por otra parte, esta actitud de rechazo hacia “lo popular” en la guitarra queda reflejada en el conjunto de piezas que propone como estudios. Sobre ello, Pérez Díaz nos dice que:

No existe en ellas el menor atisbo de reproducir ritmos y aires de tipo popular como seguidillas, boleros o fandangos, algo que resultaba muy corriente en las publicaciones para guitarra en España durante esos años. Este rasgo va a ser una constante en la obra de Aguado, a pesar de su apego a la sociedad y al ambiente madrileños, salvo en dos señaladas excepciones que estudiaremos en su momento (Pérez, 2003: 162-163).

² Ver al respecto nuestra tesis doctoral (Torres, 2009).

Las excepciones serán *Le menuet Affandangado op. 15.* y *Le Fandango Varié op. 16.*, ambos publicados en París en edición del autor en 1834/35 y conservados en la Biblioteca del Congreso de Washington.

Volviendo a la *Escuela de guitarra* de 1825, hemos utilizado para nuestro estudio la edición facsímil de Minkoff Reprint (Ginebra, 1980) de la *Méthode complète* que Massue publicó en París en 1826, traducción francesa editada después de una segunda edición en castellano que publicó Aguado en París el mismo año (ver Anexo I). ¿Por qué traemos una edición traducida al francés? Sorprendentemente, no existe ninguna edición moderna de la versión original española.

La nota del traductor que inicia la obra nos da una breve descripción de la situación de la guitarra a principios del siglo XIX. Considera a España como “tierra clásica” de este instrumento. Los nombres célebres en este país son entonces los del Padre Basilio, el italiano afincado en Madrid Federico Moretti y el catalán Fernando Sor. Ellos saben dar al instrumento un sonido claro y dulce, con varias intensidades, y no el sonido de “caldero” que cultivan más del noventa por cientos de los que tocan la guitarra:

Qu'est-ce que M. AGUADO, demandera-t-on en voyant le titre de cet ouvrage? Trente ans d'expérience dans un pays qui est la terre classique de la guitare; l'habitude d'entendre les plus habiles virtuoses tels que le Père BASILIO, Frédéric MORETTI, Ferdinand SOR, etc; l'art de s'approprier leurs divers genres sans les imiter servilement; celui de tirer constamment un son clair et moëlleux, tout en variant son intensité, d'un instrument qui devient chaudron entre les mains des dix-neuf vingtièmes de ceux qui en jouent; en un mot, l'agilité la plus extraordinaire jointe aux notes soutenues du presque inimitable SOR: voilà ce que disent de M. Aguado tous ceux qui ont eu le bonheur de jouir de son talent, et nous ne craignons pas d'être démentis par aucun des Français à qui la dernière guerre d'Espagne aura procuré l'occasion d'entendre ce Guitariste justement célèbre. Remercions-le de nous avoir donné dans cet ouvrage le secret de l'imiter (Aguado, 1826: 1).

Este breve texto confirma que se sigue cultivando la asociación



España/guitarra en las publicaciones que se editan en Francia. Por otra parte, salvo un pequeño grupo de intérpretes de la guitarra en su expresión “culta”, con musicalidad, sonido claro y dulce, la mayoría de los guitarristas parecen sacar al instrumento cierto sonido defectuoso, llamado despectivamente “de caldero”. Esta expresión, ya utilizada por Covarrubias en su Diccionario para condenar el toque “rasgueado o golpeado” que estaba desbancando la práctica exquisita de la vihuela, confirma que la mayoría de los guitarristas siguen siendo aficionados que tocan cerca del puente para rasguear, utilizando el instrumento en su uso popular de acompañamiento.

Aguado ratifica a continuación la larga historia de la guitarra en España, cultivada como instrumento para propiciar armonía, o sea acordes, es decir en función de acompañamiento, practicado sobre todo por aficionados. También menciona a una serie de cultivadores de su “sonido dulce” que, por deficiencias en su formación musical, no han sido capaces de escribir todo lo que tocaban. Entre estos guitarristas está su propio maestro, el Padre Basilio:

Depuis plus de 270 ans la Guitare est cultivée en Espagne comme un instrument susceptible d'harmonie. Il y a eu, dans cet intervalle, bon nombre d'excellens professeurs qui ont aimé la Guitare, parce qu'ils savaient tirer parti de la douceur de ses sons et de la combinaison de ses accords; mais chose singulière! Il n'ont pas su écrire avec exactitude ce qu'ils exécutaient avec tant de succès. On en voit la preuve dans les compositions qui nous restent de Laporta, Ferandiere, Arizpachoga, Abrèu, mon maître le Père Basilio et quelques autres; on y reconnaît à peine le grand talent d'exécution de ces habiles professeurs, quoiqu'on s'aperçoive qu'ils avaient deviné en partie le caractère de cet instrument: mais on est bien loin de retrouver sur le papier ce qu'on était habitué à leur entendre (Aguado, 1826: IV).

Plantea por consiguiente uno de los problemas que siempre ha arrastrado la guitarra, la escritura musical de su particularidad idiomática. Si solía transcribirse como el violín en la segunda mitad del XVIII, le faltaba adquirir su propia escritura. Con la utilización polifónica que desarrollará dentro de la estética de armonía tonal del Clasicismo, se emancipará del sistema violinístico. Es

precisamente el cambio en el tipo de música y su manera de escribirla lo que propicia esta transformación. Aguado destaca a Moretti, y sobre todo a Sor, como precursores en la adaptación a la guitarra de la nueva estética musical introducida por el Clasicismo:

Le genre de musique et la manière d'écrire on éprouvé depuis peu un grand changement: on en ai enfin venu à donner à chaque note sa valeur toute entière et à écrire avec précision tout ce qu'il est possible d'exécuter. D. Fédérico Moretti fut le premier qui commença à présenter dans sa musique écrite la marche de deux parties, l'une de chant, l'autre d'accompagnement en arpèges. Vint ensuite D. Fernando SOR qui, dans ses inimitables compositions, trouva le secret d'adapter à la guitare une mélodie charmante jointe à une harmonie recherchée. Je n'essayerai pas de faire connaître par une froide analyse tout le mérite de ce grand Génie: je dirais seulement que ses compositions, marquées au cachet du bon-goût, remplies de beautés du premier ordre qui font les délices de ceux qui les entendent, présentent aux yeux du lecteur intelligent, au moyen d'une écriture exacte et précise, la marche bien ordonnée de plusieurs parties distinctes (Aguado, 1826: IV).

La novedad en lo musical justifica la necesidad de una nueva digitación para poder ejecutarla. Es el propósito que se ha fijado Aguado, elaborar esta nueva técnica para poder tocar la música del momento, ya que Sor no ha escrito ningún método:

De ce que cette musique est d'un genre entièrement nouveau il s'ensuit que, pour l'exécuter, il faut aussi une manière nouvelle, un doigter différent de celui de nos devanciers et une méthode qui nous l'explique. Si SOR lui-même avait voulu en faire une, les amateurs n'auraient rien à désirer, mais il n'en est malheureusement pas ainsi (Aguado, 1826: IV).

Escribe al final del índice de materias, que la enseñanza metódica de la guitarra es algo absolutamente nuevo. Podemos deducir por consiguiente que consideraba insuficientes los métodos anteriores, entre ellos la serie publicada en 1799:

Comme l'enseignement méthodique de la guitare est encore une chose



absolument neuve, l'expérience seule pourra décider si j'ai choisi l'ordre de matières le plus convenable pour obtenir d'heureux résultats. Je recevrai avec plaisir sur ce point les observations d'une critique sage et éclairée (Aguado, 1826: VIII).

Después del prefacio, estructura el método en dos partes, con predominio de los aspectos teóricos en la primera y de los prácticos en la segunda. Con ello sistematiza el estudio de lo que Ferandiere y otros autores finiseculares del XVIII reclamaban sin haber propuesto y razonado aún recursos para conseguirlo; adquirir un sonido adecuado y utilizar el instrumento en su aspecto polifónico-armónico, o sea ser capaz de emitir varias voces dentro de la armonía. La guitarra, además, desiste de ser un instrumento marginal, para adaptar su técnica a las reglas generales de la música. Lo deja bien claro en el primer párrafo de la primera parte, que trata sobre cuestiones teórico-prácticas:

La guitare est susceptible de donner une série de sons qu'on peut rendre avec plus ou moins de force et prolonger jusqu'à un certain point. Nous allons étudier la manière de les produire, d'en prolonger la durée, de leur donner divers degrés d'énergie ou de douceur, et nous appliquerons en même tems (sic) à cet instrument les règles de la Musique. GUITARE et MUSIQUE: tel est l'objet compliqué de cette partie que je diviserai en trois sections: dans la première je donnerai les principes généraux du doigter, dans la deuxième je parlerai des élémens de Musique appliqués à la guitare, dans la troisième, je ferai connaître quelques moyens de tirer le meilleur parti de cet instrument (Aguado, 1826: 2).

Corroborata que las guitarras tienen ya trastes fijos de metal, lo que resultaba indispensable para el sonido temperado y poder utilizar el instrumento para interpretar la música de la época. Por otra parte, se siguen utilizando cuerdas de tripa para los triples y de seda cubierta de metal para los bordones, así como guitarras de cinco, seis, siete cuerdas y de seis órdenes. Sobre éstas últimas, una nota del traductor nos comenta que se usan aún en España. Reparámos por consiguiente que, a principios del siglo XIX, varios instrumentos cohabitaban en España: la guitarra barroca de cinco cuerdas, la de seis órdenes del periodo preclásico, instrumentos nuevos con siete cuerdas que no perduraron, y guitarras

de seis cuerdas sencillas, las más utilizadas:

Du sillet à la rosette il y a une série d'espaces qui se rétrécissent graduellement, marqués par des divisions de métal; on nomme touches ces divisions ainsi que les espaces qu'elles renferment [...] Six cordes dont 3 de boyau et 3 de soie recouverte d'un trait de métal (qu'on nomme cordes filées) s'étendent du chevalet au cheviller en s'appuyant sur les rainures du sillet [...] Il y a des guitares à cinq, six et sept cordes; nous ne parlerons ici que de celle à six cordes qui est la plus usuelle (Aguado, 1826: 3).

Un gran paso adelante en la adquisición de la nueva técnica, va a consistir en el abandono de los puntos de apoyo de la mano derecha. Aguado es tajante sobre este aspecto: "N'appuyez sur la table d'harmonie ni la main, ni aucun doigt; l'habitude contraire est très nuisible à l'exécution". Como hemos advertido hasta ahora, desde finales del XVI la guitarra barroca y luego preclásica ha mantenido este punto de apoyo, asumido por el toque flamenco. Lo que aparece como simple detalle técnico, marcará la gran diferencia de sonido, ejecución y pulsación entre las dos grandes escuelas de guitarra en España, la clásica y la flamenca.

Con el abandono del punto de apoyo puede preconizar el uso de todos los dedos de la mano derecha, inclusive el meñique, aunque en escasas ocasiones. Se trata aquí de un planteamiento revolucionario, ya que apenas se utilizaba el anular en la época, y ni siquiera se podía imaginar usar el meñique. Todavía hoy, el uso de este dedo es rechazado por la gran mayoría de los guitarristas clásicos.

Sin embargo, quizá por influencia de su maestro el Padre Basilio, recomienda el uso de uñas en la pulsación, alegando que con ellos se consigue más fuerza y mejor calidad de sonido. No obstante, exige que antes de utilizar la uña se pulse con la punta del dedo, o sea con la yema, inaugurando con ello la técnica moderna de guitarra, tanto clásica como flamenca, que usa yema seguida de uña:



Faut-il pincer avec les ongles? Les guitaristes ne sont pas d'accord sur ce point. Quant à moi, je suis pour l'affirmative, parce que je crois que c'est le moyen d'obtenir un plus grand volumen et une plus belle qualité de son (Aguado, 1826: 4).

La segunda sección de esta primera parte desarrolla la aplicación a la guitarra de conceptos teóricos musicales. Verdadero tratado de solfeo con referencia a intervalos, compases, escalas y modos, melodía, armonía, etc., siempre completado con el empleo directo a la guitarra, nos ilustra claramente sobre cuál era la estética musical en la que Aguado se movía. Para nuestro estudio, resulta significativo que todo esté enfocado en torno a dos modos, el mayor y el menor. Estamos en plena estética del Clasicismo, y cualquier referencia a otros modos que no sean los de la tonalidad ha desaparecido. Ninguna huella o alusión por consiguiente a prácticas musicales del Barroco. Este cambio tan marcado de estética nos plantea la pregunta siguiente: ¿Desaparece en la guitarra el uso modal del instrumento y sus cadencias características? ¿Este uso que la guitarra "clásica" abandona definitivamente para desarrollar su lenguaje musical dentro de la tonalidad seguía vigente en la guitarra popular? ¿Existe en la guitarra una ruptura entre el Barroco y el Romanticismo que volverá a utilizar lo modal, o bien solo se produce en el instrumento "culto" durante el Clasicismo? ¿Se sigue cultivando en el uso popular de la guitarra rasgueada?

La tercera sección trata sobre las condiciones requeridas en la guitarra, en el tocador y en el lugar donde se toca. Aconseja el abandono de las cuerdas dobles u órdenes, informándonos indirectamente de los problemas que presentaban los instrumentos de este tipo, los que se usaban en España en la segunda mitad del XVIII y parte de la primera mitad del XIX:

J'ai dit que je préfère la guitare à cordes simples et j'ai pour cela de très bonnes raisons: 1º il est difficile que deux cordes conservent exactement l'unisson d'un bout du manche à l'autre; 2º comme il est d'usage, dans les guitares à doubles cordes, de laisser la chanterelle simple, en passant de cette corde aux autres on s'aperçoit d'une disproportion dans les sons; 3º il est encore d'usage d'appareiller la 6e corde

avec une corde filée mince qui donne son octave: usage ridicule qui empêche d'entendre les sons graves; 4° si l'on a de la peine à vaincre la difficulté quand on n'a qu'une seule corde à tenir, on aura bien plus de peine quand il faudra en tenir deux; 5° c'est une erreur de s'imaginer qu'on obtient plus de son avec des cordes doubles, excepté pour la corde à vide, car le son est produit par la durée des vibrations et il est bien plus aisé de les soutenir sur une corde que sur deux; 6° enfin la double corde est un obstacle à l'agilité, et augmente la difficulté de maintenir l'accord (Aguado, 1826: 34).

Deducimos por consiguiente que la afinación de los órdenes variaba de una parte del mástil a otra, que el paso de la primera cuerda a las demás resultaba desproporcionado en cuanto a sonido, que la afinación a la octava del segundo orden de la sexta impedía escuchar bien el sonido grave de este bordón, que el uso de dobles cuerdas dificultaba el mantener el sonido de las notas, salvo si se trataban de cuerdas al aire, que el volumen sonoro era menor que con cuerdas simples y que las dobles cuerdas dificultaban la agilidad de las manos. La argumentación de Aguado es demoledora y deja claramente asentadas todas las ventajas que supone para la afinación, sonorización y ejecución del instrumento el paso de seis cuerdas dobles a seis cuerdas sencillas.

Encontramos además, en esta sección, un consejo que Rafael Marín retomará en su método publicado en 1902, el primero publicado sobre guitarra flamenca, que concertistas de guitarra flamenca actuales como Manolo Sanlúcar siguen dando en sus clases magistrales. Aguado recomienda utilizar dos tipos de guitarras, una "dura", es decir de tensión fuerte, para estudiar, y otra "suave", es decir de tensión débil, para tocar. De esta manera la ejecución resulta mucho más suelta cuando se toca en público:

Il serait bon d'avoir deux guitares, l'une dure, l'autre douce, mais absolument égales d'ailleurs dans toutes les dimensions. On exécuterait admirablement sur la seconde si l'on avait auparavant étudié sur la première (Aguado, 1826: 32).

En el capítulo segundo da otras recomendaciones para fijar bien las clavijas,



asegurando con ello que no utiliza aún un clavijero mecánico. La primera lámina del método (ver Anexo II) lo representa en efecto con una guitarra del luthier madrileño Juan Muñoa, construida con clavijas de madera. Aunque el clavijero metálico, por su comodidad para afinar, se estaba imponiendo en otros países europeos, en particular en Francia e Italia, en España por lo visto se seguían utilizando guitarras con clavijeros tradicionales de madera. Este modo de construcción que pronto abandonará la guitarra “clásica”, se mantendrá en la flamenca hasta recientemente y se convertirá en signo distintivo y arcaísmo reclamado por los tocares. Los que tocan con un instrumento de este tipo siguen aún el consejo dado por Aguado:

Pour bien fixer les chevilles dans leurs trous, on les force de la main gauche un peu en avant en même temps qu'on les tourne; la main droite aide à cette opération et pour cela elle est portée vers le milieu du manche d'où elle résiste en sens contraire (Aguado, 1826: 33).

Tenemos una breve referencia a otros tipos de afinación, bajando la sexta cuerda en Re o la quinta en Sol, etc., añadiendo que el alumno las puede encontrar en determinadas partituras, lo que refleja que este procedimiento, poco común, existía en la época.

Con el sonido como prioridad, el pedagogo madrileño dedica un párrafo al lugar idóneo para tocar en público, una sala de capacidad mediana. Apreciamos además cómo le preocupa que la sonoridad del instrumento pueda ser perjudicada si no se escucha en las condiciones precisas. Recomienda entonces la interpretación como solista, rechazando la compañía de otros instrumentos, y si ésta resulta inevitable, con otra guitarra o para acompañar la voz. Con este planteamiento, la sociabilidad habitualmente relacionada con la guitarra –y de allí su éxito–, instrumento comunicativo para acompañar diferentes colectivos en espacios variopintos, es rechazada de plano para adoptar la actitud solitaria del instrumentista encerrado con su guitarra.

En outre la guitare brillera bien d'avantage si elle est seule qu'accompagnée de toute autre instrument. Je consentirais pourtant à l'unir à une autre guitare ou à la voix humaine; mais alors il faudrait redoubler d'attention, car le plus petit défaut dans l'intonation ou la mesure détruirait l'unité qui doit indispensablement régner entre les diverses parties concertantes (Aguado, 1826: 34).

La segunda parte, dividida en cuatro secciones, se ocupa de la práctica. En ella, Aguado observa esencialmente el desarrollo técnico de la guitarra en su función armónica. Aunque habitual en la guitarra en su función de acompañamiento "rasgueado o golpeado", lo hace ahora desde un nuevo enfoque musical. Si la guitarra permite la escritura armónica vertical con acordes, posibilita a la vez la escritura horizontal con el desarrollo simultáneo y complementario de las diferentes voces dadas por estos acordes. Esta simultaneidad de escritura vertical con escritura horizontal marcará la diferencia entre la guitarra popular y su acompañamiento vertical (acordes) y esta incipiente guitarra "clásica" que va a desarrollar además una escritura polifónica horizontal. Si la guitarra de acompañamiento "rasgueado" solo produce una forma de acordes con todas las voces que suenan a la vez, Aguado va a proponer además otras tres formas. A partir de ahora la guitarra no solo acompañará, sino que cantará a la vez melodías y se bastará a sí-misma.

Va a priorizar para ello uno de los mecanismos de la mano derecha, los arpeggios. Para adquirir soltura en esta técnica, propone una posición que cambiará completamente la de la guitarra barroca con sus puntos de apoyo en la tapa. El índice para tocar la 3ª cuerda, el medio para la 2ª cuerda y el anular para la 1ª, el pulgar pulsando los tres bordones. Esta posición de mano derecha sigue vigente y se ha convertido en la referencia oficial para tocar guitarra "clásica".

Nous avons dit que la guitare est un instrument essentiellement harmonieux; c'est dans la musique à plusieurs parties qui est la plus propre de cet instrument. L'harmonie est formée par les ACCORDS, c'est à dire par l'union de divers sons formant ensemble deux ou plusieurs intervalles. [...] En général, sauf quelques



exceptions dont il sera question plus tard, le 1er doigt pincera exclusivement la 3.e corde, le second doigt la 2.e et le 3.e doigt la chanterelle; les 3 cordes filées seront pincées par le pouce. Les accords peuvent être exécutés de quatre manières différentes sur la guitare: aussi je distingue 1º Les accords *simultanés* rigoureusement tels; 2º Les accords en arpège; 3º Les accords à partie chantante; 4º. Les accords à mouvement libre (Aguado, 1826: 41).

Aunque modificará su criterio en tratados posteriores, recomienda para las escalas la alternancia de los dedos índice y anular, propuesta poco frecuente, ya que la inmensa mayoría de los guitarrista prefieren la alternancia índice-medio. Sin embargo, más tarde, guitarristas flamencos como Sabicas o Victor Monge “Serranito” utilizarán con resultados brillantes esta forma de hacer las escalas. El hecho de plantear ahora el anular para las escalas, cuando siempre se han ejecutado con el índice-medio alternando, confirma el aspecto revolucionario del método de Aguado, poniendo el acento en un dedo habitualmente desaprovechado al estar apoyado en la tapa:

On acquerera plus d’agilité si, pour faire des gammes, on se sert du 1er et du 3.e doigt au lieu du 1er et du second (Aguado, 1826: 52).

Otro de los aspectos novedosos que presenta y que más tarde desarrollará el guitarrista flamenco Niño Ricardo, consiste en el uso de equísonos y su colocación en el mástil. Una misma nota puede ejecutarse en diferentes partes del mástil. Así por ejemplo, el Fa del primer traste de la primera cuerda se encuentra también en el sexto traste de la segunda cuerda, en el décimo de la tercera cuerda, etc.

Nombra “primitivos” a los sonidos dados en la escala cromática, es decir los de los cuatro primeros trastes, y primer equísono, 2º equísono, etc. las diferentes posiciones en las que se puede reproducir esta misma nota. Este adjetivo “primitivo” alusivo a las notas de los cuatro primeros trastes llama poderosamente la atención, ya que en el flamenco se suele denominar “escuela primitiva” del toque precisamente a la que solo utiliza los cuatro primero trastes de la guitarra, desconociendo o despreocupados los tocaores “primitivos” por

usar el mástil más allá de estos trastes y conocer los equísonos.

Otro aspecto que aconseja el autor consiste en el uso de la cejilla del dedo índice de la mano izquierda cuando se toca más allá del 4º traste. Este recurso será particularmente utilizado por los guitarristas que ampliarán el toque “primitivo” y explorarán todo el mástil desde Ramón Montoya hasta Manolo Sanlúcar, quien caracteriza precisamente su técnica de mano izquierda en el uso constante de dicha cejilla:

Le barré est un excellent moyen d'exécution pour les accords de toute espèce sitôt qu'on dépasse la quatrième touche; c'est une espèce de sillet mobile qui égalise tous les Tons et fait disparaître les difficultés provenant d'un grand nombre d'accidens. Telle est la cause de son importance (Aguado, 1826: 68).

En el capítulo cuarto desarrolla lo que denomina adornos, entre ellos los ligados. Al ser esta técnica particularmente utilizada en la mano izquierda por el toque flamenco para definir entre otros recursos su estética musical, nos detendremos en ello.

Anota dos tipos de ligados, que designa *propios* e *impropios*. Los propios pueden ser ascendentes y descendentes, se ejecutan en la misma cuerda y son los habitualmente utilizados en la guitarra clásica y flamenca. Llama la atención los *impropios*, conocidos hoy como “falsos ligados”, poco utilizados en la guitarra clásica y muy presentes en la guitarra flamenca para definir parte de su fraseo. Para realizar este tipo de ligados, hay que pulsar la primera nota, mientras que se obtiene la segunda nota golpeando el mástil con el dedo de la mano izquierda. Para poder ejecutar con solvencia este tipo de ligados, se precisan dos cosas: 1º que la altura de las cuerdas de la guitarra entre la tapa armónica y el puente sea baja, 2º que los dedos de la mano izquierda golpeen con fuerza en el mástil para que se oiga la nota ligada. No es una casualidad por consiguiente que, en otra parte de su método, requiera como cualidad de una buena guitarra la altura baja de las cuerdas, y pida que los dedos de la mano izquierda actúen como



“martillos” para una mejor eficacia. Pérez Díaz nos dice sobre ello que:

Esta clase de ligados tan poco usual ya aparecía en la *Colección de Estudios* de 1820, y a ellos nos referimos al analizar dicha obra. Como hicimos entonces, resaltamos que su efecto sólo puede apreciarse con una guitarra clásico-romántica, instrumento más sensible a tales sutilezas que una guitarra moderna, pero aún así debemos reconocer que el efecto sonoro de estos ligados, al contrario que otros recursos interpretativos de la época, no resulta del todo convincente, y la necesidad de su uso demuestra tal vez ciertas carencias en la velocidad de traslado del brazo izquierdo, carencias que cuando se dan en la actualidad se intenta solventar de forma diferente debido a las distintas cualidades del instrumento (Pérez, 2003: 173-174).

En efecto, entre las “cualidades actuales” de la guitarra clásica está una mayor altura de cuerdas para conseguir un sonido más depurado, y evitar los problemas de cerdeos que plantea las cuerdas bajas. En contrapartida, esta “cualidad” aumenta la presión que los dedos de la mano izquierda deben de hacer en el mástil para tocar, dificulta la ejecución de varias técnicas, como ésta de los “falsos ligados” en la mano izquierda, y la de rasgueados y pulgar en la mano derecha. Pérez habla desde la óptica de la guitarra “culto” actual, y cuestiona su eficacia y resultado, desconociendo por lo visto toda la ventaja que la guitarra flamenca ha podido sacar y sigue explorando con las posibilidades de fraseos rítmicos que permite. Resulta curioso además lo que el traductor escribe en pie de página: “C’est ce que quelques Auteurs appellent assez improprement *Echo*”. Precisamente, uno de los efectos que permite este ligado en el toque consiste en poder imitar el “eco” de la voz flamenca. Un recurso propuesto por un guitarrista del ámbito “culto” pues, ha sido casi rechazado posteriormente por la guitarra clásica, y al contrario perfectamente asimilado técnica y estéticamente por la guitarra flamenca.

Anota otro efecto utilizado por la guitarra barroca y luego por la flamenca, hasta definir gran parte de su color armónico, el de “campanela”, producido por acordes arriba del mástil con cuerdas al aire. El término no existe en la lengua

francesa, por lo que el traductor se ve obligado a usar un neologismo, confirmando que probablemente se trate de un recurso asociado a la guitarra española:

On introduit quelquefois avec succès une note à vide intermédiaire dans un accord formé assez en avant du sillet. (Les Espagnols donnent à cela un nom, *Campanelas*, qu'on pourrait franchiser par *Campanelles* puisque cette expression manque dans la langue française (Note du Traducteur) (Aguado, 1826: 79).

A pesar de su evolución organológica de seis órdenes a seis cuerdas simples, la célebre “guitarra española” seguía utilizando recursos técnicos y estéticos heredados de la guitarra barroca. En este sentido, no parece haber una marcada ruptura entre esta última y la nueva guitarra clásico-romántica³. Si aún no queda claro, Aguado lo ilustra musicalmente con una variación de las folías de España propuesta por su amigo y traductor, el guitarrista François de Fossa, inventor de los armónicos octavados (figura 1):



Figura 1: *Les folies d'Espagne* (fuente: Aguado, 1826:79)

Resulta sintomático que la técnica de rasgueado no esté presente en el método de Aguado, con diferencia el más desarrollado técnicamente de los que se editaron en España hasta la fecha de su publicación. Solo propone un tipo de

³ Para más información sobre este aspecto, se puede consultar el artículo “Spain is different! Histoire de la guitare espagnole 1ère partie” del concertista Rafael Andia (2009).



rasgueado hecho con el pulgar, de preferencia sin uñas:

Le signe devant les accords, dans tout passage analogue à l'exemple suivant, indique que le pouce de la main droite doit passer brusquement sur toutes les cordes du grave à l'aigu de l'accord. Cela produit une espèce de roulement qui fait entendre l'une après l'autre, mais presque au même instant toutes les cordes; il est plus facile de le bien faire quand on joue sans ongles (Aguado, 1826: 83).

La segunda sección está dedicada a la explicación de los acordes y constituye todo un tratado básico de armonía aplicado a la guitarra, con acordes perfectos, disonancias, cadencias y escalas. Resulta significativo, una vez más, que analice la armonía desde las tonalidades mayores y menores, sin ninguna referencia a otro tipo de modalidades. Aquí un ejemplo significativo:

Chaque Ton a trois harmonies parfaites qui le déterminent, savoir (sic): celle de la *Tonique*, celle de la *S.Dominante* et celle de la *Dominante*. La *Tonique* porte toujours accord parfait. On ajoute à l'accord parfait sur la *S. Dominante sa sixte majeur* et à l'accord parfait. Sur la *Dominante sa 7.e mineure*. Cette *Sixte* et cette *7.e* peuvent être exprimées ou sous-entendues (Aguado, 1826: 98).

Tonalidad definida por los acordes de Tónica, Sub-dominante y 7ª de Dominante, Aguado está en plena estética musical "clásica", es decir la del Clasicismo de la segunda mitad del XVIII.

Dedica la última sección de la obra a la expresión, con la propuesta de un adorno que no ha desarrollado anteriormente, y que consiste a variar el mecanismo de algunas melodías, o sea aplicar el principio barroco de variación:

Il y a une espèce d'agrément, dont je n'ai pas encore parlé, qui consiste à varier le mécanisme de certaines mélodies: cette *variation* doit être simple à fin de ne pas dénaturer l'idée principale, et surtout, ainsi que tous les ornemens possibles, elle doit être suggérée par le bon goût (Aguado, 1826: 134).

En su tesis doctoral sobre Aguado, Pérez Díaz sugiere que se puede deducir que existía la costumbre de improvisar preludios antes de tocar algunas piezas,

como también se puede observar en la obra de Giuliani, otro importante virtuoso italiano de la época. Comentando este dato, añade que:

Este hábito podría ser interpretado como una reminiscencia del pasado barroco, pero tal vez esa sea una explicación demasiado simplista y debemos considerar seriamente que determinadas prácticas improvisatorias y de ornamentación perduraron mucho más tiempo de lo que generalmente se admite. Pensamos que conviene tener muy en cuenta estos aspectos para comprender en profundidad la retórica interpretativa de la época, y no sólo en lo que concierne a la guitarra, sino a toda la música en general (Pérez, 2003: 179).

Desde la perspectiva de nuestro estudio, “simplista” o no, una vez más observamos que parte de los recursos de la guitarra barroca quedan asimilados por la nueva guitarra clásico-romántica. Si la guitarra clásica actual ha abandonado todo atisbo de improvisación para la observancia estricta de lo escrito en la partitura, la guitarra flamenca ha seguido cultivando este tipo de ornamentos en los que podemos reconocer nada menos que el concepto ya referido de “falseta”, con su forma particular de improvisar expresivamente sobre cortas melodías preestablecidas.

En 1834 publica en París su *Nouvelle méthode de guitare op. 6*, muy poco conocida hoy, obra que se puede consultar en la Biblioteca Nacional de París y en la Biblioteca del Congreso de Washington. Pérez Díaz avanza, como motivo de esta publicación sin datos importantes con respecto a la anterior, la voluntad de presentar un invento para tocar la guitarra sin sujetarla, el “trípode” o “máquina de Aguado”. Para nuestro estudio, interesa ver cómo amplía el tema de la composición, con la asimilación de la estética clasicista que domina en la época, quizá influenciado por Sor. Se ve perfectamente en la simetría de la estructura de las frases (figura 2):

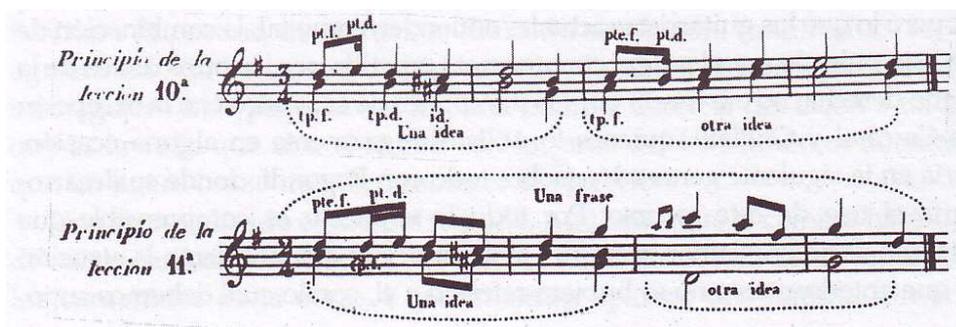


Figura 2: Aguado, *Nouvelle méthode de guitare* (fuente: Pérez, 2003: 184)

Otro dato interesante cuando reflexiona sobre el uso de las uñas, consiste en reconocer las virtudes de la ejecución de Sor que no las utiliza, para añadir después que el guitarrista Trinidad Huerta conseguía brillantez gracias a ellas, asociando por consiguiente el concepto de “brillantez” con el uso de uñas, que permiten además mayor velocidad, virtuosismo, e impacto en el público:

No me parece fuera de propósito emitir aquí mi opinión sobre el uso de las uñas de la mano derecha. La razón y la experiencia me han hecho ver que *pulsar* con las yemas de los dedos ofrece mucha garantía a la voluntad y seguridad de la pulsación, circunstancia que, entre otras apreciables, hace tan relevante el mérito de la ejecución del Sr. Sor. De aquí deduzco que, generalmente se debe adoptar el pulsar con yemas. No obstante, hay cierto género de ejecución en la guitarra, en que por la velocidad de las notas, es conveniente pulsar la cuerda con un cuerpo que le ofrezca menos superficie al tocarla, y, por consiguiente, que no la agarre: este es, en mi concepto, el caso de pulsar con uñas. La brillantez con que mi compatriota el Sr. Huerta hace oír todo la que ejecuta es debida, en gran parte, a que pulsa las cuerdas con uñas, y de ellas depende, a mi ver, una buena parte de los efectos particulares que produce en el auditorio su modo de tocar. Soy de parecer que, con un estudio bien dirigido, se puede llegar a tener seguridad de pulsación con ellas; pero, para que resulte además buen tono, es necesario, pulsar la cuerda primeramente con la yema por la “parte interior” y después con la uña, haciendo que se deslice la cuerda desde la 1ª. A la 2ª (Aguado, 1834: 60).

Este concepto de “brillantez” nos interesa especialmente, ya que una de las características del toque flamenco reside justamente en una permanente ejecución “brillante” para asombrar al público, recurriendo al uso de las uñas. Para Suárez-

Pajares, esta categoría diferencia la forma de tocar de Aguado de la de Sor, aunque interpretaban ambos una música que requería la misma demanda técnica:

Creemos que la brillantez es una categoría fundamental para la comprensión de la música de este periodo y no hemos visto ninguna definición de ella, así que, en su día, nosotros la definimos como la disolución de los componentes formales de una obra mediante ornamentos innecesarios pero de gran efecto instrumental. Todas las digresiones musicales con las que Aguado diluye –cuando quiere (destaquemos el carácter volitivo de la opción)- la concisión del discurso estructural clásico sólo tienen el fin de incrementar la brillantez: aumentar el efecto sobre el público (Suárez-Pajares, 1995: 339).

En 1836 publica en París *La guitare fixée sur le tripodison ou fixateur*, a su cargo y el del editor Bernard Latte. Esta obra se puede consultar hoy en la Biblioteca Nacional de París, y ha sido recientemente editada en facsímil por la editorial alemana Chanterelle. Cuadernillo de doce páginas para promocionar el uso del trípode, encontraremos sin embargo al final una recomendación con la que vuelve a pedir que no se apoye el meñique de la mano derecha en la tapa, deduciendo por consiguiente que esta posición permanecía entre la gran mayoría de los aficionados.

Pérez Díaz destaca como excepción en la obra de Aguado los opus 15 y 16, respectivamente *Le Menuet Affandangado* y *Le fandango varié*. Publicados en París por el autor en 1834/35, se conservan en la Biblioteca del Congreso de Washington. Una edición parisina posterior del opus 15 a cargo de Richault y otra realizada por Böhme en Hamburgo, que son las que hemos manejado, se localizan ambas en la Biblioteca Real de Copenhague. Por primera y única vez, Aguado recurre a una fuente popular para componer, lo que reafirma su voluntad de separar la guitarra de sus referencias populares⁴. Señala además que:

Yendo más lejos en nuestra apreciación, los *opera* [sic] 15 y 16 de Aguado

⁴ Desde el año que Pérez Díaz defiende y publica su tesis, 2003, se ha recuperado y publicado la obra de otro guitarrista de la época que incluye temas de influencia popular, como el Bolero y la Cachucha, en su producción (Suárez-Pajares y Coldwell: 2006). Se trata de Trinidad Huerta, concertista compositor.



aparecen incluso como una de las pocas excepciones en ese sentido realizadas dentro de todo el ámbito de la música clásico-romántica escrita para guitarra por intérpretes-compositores de primer nivel en el siglo XIX, pues entre los autores destacados del momento, salvo contadísimas excepciones de Sor y Molino, no se abordaron -hasta donde podemos saber actualmente- obras de carácter similar referidas a la tradición popular española o de otros países, encontrándose las composiciones de todos ellos, como el resto de las escritas por Aguado, dentro del estilo culto europeo al uso en el momento y concebidas en un lenguaje de tipo internacional, algo que no resultaba ajeno a los postulados estéticos entonces imperantes (Pérez Díaz, 2003: 316).

Como tal excepción en el repertorio de la época, esta obra resulta particularmente interesante para nuestro estudio. Entronca con el siglo XVIII en el que el fandango no sólo llamó la atención a guitarristas tardo-barrocos como Santiago de Murcia, sino que formó parte del repertorio para teclas con compositores como Scarlatti o el Padre Soler, y de cámara como Boccherini. Escrito en Re menor, tonalidad homónima del toque modal “por medio”, comienza con un adagio a modo de introducción, con una melodía cantábil en las cuerdas cuarta y tercera, donde ya aparecen figuras rítmicas ligadas al fandango, como los ligados del cuarto compás, o los trinos del octavo compás (figura 3):

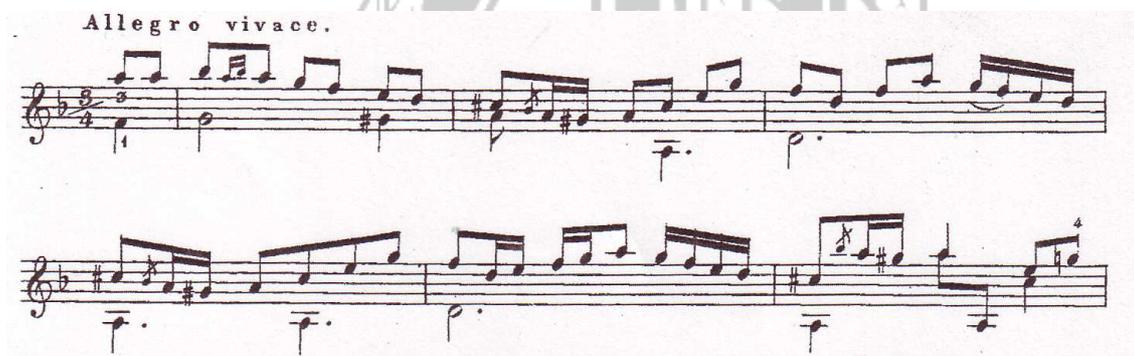


Figura 3: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Otro recurso de la guitarra popular que Aguado utiliza en la introducción es el uso de cuerdas al aire que actúan como pedal obstinado. Aquí lo hace con el La de la quinta cuerda al aire, preparando el acorde La Mayor como tónica a partir de la cual va a desarrollar el fandango y sus variaciones (figura 4):

Figura 4: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

El fandango empieza en el segundo movimiento, con indicación de “allegro vivace”, es decir sobre un tempo brioso. A destacar el principio en anacrusa con dos corcheas. Le sigue cinco compases que van anunciando rítmica y armónicamente la forma fandango, con fórmulas de semicorcheas en los compases 3 y 5, mientras la armonía gira en torno a Re menor y La Mayor. En el sexto compás empieza el tema con otra célula rítmica característica de la forma fandango (figura 5):

Figura 5: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Los compases siguientes siguen desarrollando el tema con la misma fórmula rítmica-armónica que gira en torno a Re menor/La Mayor, por lo que nos situamos en una tonalidad próxima a Re menor y al modo frigio “por medio” del toque flamenco (figura 6):



Figura 6: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Terminado el tema, empieza en el segundo compás un estribillo con técnica de pulgar y ligado en semicorcheas, característica una vez más del fandango, que aún se sigue utilizando popularmente como estribillo de fandangos de Huelva. La armonía de forma obstinada sigue girando en torno a Re menor/La Mayor. En el sexto compás vuelve a aparecer el tema, esta vez una octava más baja en la tercera cuerda (figura 7):



Figura 7: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)



Figura 8: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

El fandango sigue alternando estribillo/tema, utilizando en el primero técnicas de pulgar y ligados, característica del llamado “toque de pulgar” del flamenco (figura 9):



Figura 9: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Las variaciones que Aguado introduce en el estribillo son las más interesantes, por ser las más próximas al toque flamenco. Vemos a continuación cómo complica la técnica de pulgar y ligados con largas series de semicorcheas a modo de escalas. En el segundo pentagrama vuelve a utilizar la fórmula de arpeggio que recuerda el rasgueado, volviendo armónicamente a Rem/LaM, manteniendo sin embargo el La como bajo en la quinta cuerda al aire, para no perder el carácter modal (figura 10):



Figura 10: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Las variaciones siguen, tanto en el estribillo como en el tema. Aquí vemos que utiliza una serie de sextas con una nueva fórmula rítmica para el estribillo (primer pentagrama), mientras el segundo pentagrama presenta el tema con una variación que consiste en subir la mano hasta el traste doce y ligar dos notas a modo de arpeggio sobre La y Sib (figura 11):



Figura 11: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Si encontramos en la variación siguiente del estribillo la repetición de una fórmula rítmica en arpeggios ya vista, la variante ahora va a consistir en un cambio armónico próximo a la tonalidad La Mayor. El cambio se produce al final de los compases 2, 4, 6 y 8 donde leemos un acorde de Mi7, dominante para pasar a La Mayor. Aunque la variación por ello suena clásica, de alguna manera ayuda a fijar La Mayor como tónica, en una obra compuesta inicialmente en Re menor (figura 12):



Figura 12: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Sigue la alternancia estribillo/tema, esta vez aportando variación en el tema con fórmulas rítmicas que recuerdan las de pulgar, pero punteadas ahora en la primera cuerda, mientras podemos detectar la presencia de la cadencia andaluza en la parte acompañante del segundo compás de la figura 13:

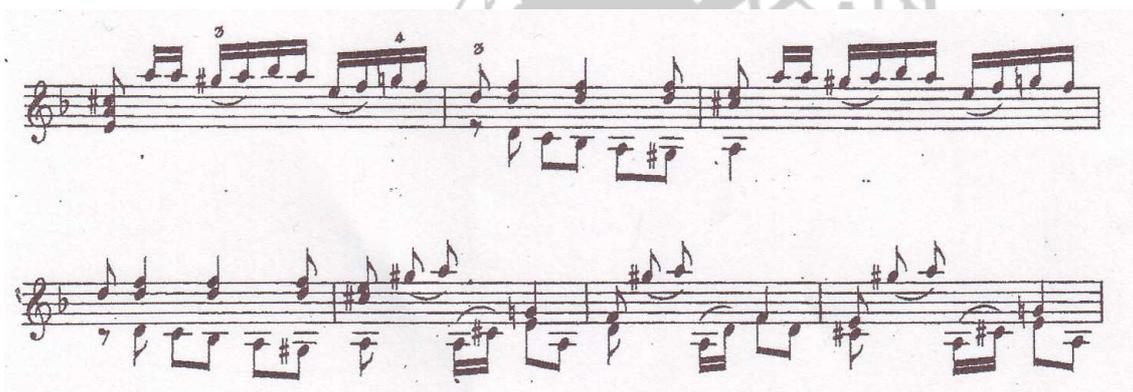


Figura 13: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Esta variación en el tema sirve de prelude a otra en el estribillo, donde Aguado lleva ahora la larga serie de semicorcheas del pulgar, al punteado de las tiples, para después introducir otra variante con mordentes (figura 14):



Figura 14: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Sigue después una de las variaciones más “flamenca” de este fandango. Esta “flamencura” la consigue reuniendo su fórmula rítmica de arpeggio simulando un rasgueado, aplicada ahora a los acordes La Mayor y Sib Mayor, es decir la característica semicadencia del “toque por medio”. Las posiciones de acordes son agudas, en la décima posición del mástil, sonando la guitarra a tiple (figura 15).

Después de la serie de variaciones, llega la copla de fandango. Aguado la escribe con el canto en la primera cuerda, mientras el pulgar y el índice/medio la armonizan en los bordones y en la segunda y tercera cuerdas, con acordes mayores a tres voces, aquí Fa Mayor y Sib Mayor (figura 16).



Figura 15: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Figura 16: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

La armonía es la habitual en el toque flamenco para acompañar “por medio” una copla de fandango. Después del Fa M y Sib M, tenemos ahora Do M y vuelta a Fa M. Sin embargo, Aguado pertenece al mundo clásico, y resolverá el fandango sobre un acorde Mi7 para llegar a La Mayor en el estribillo, en lugar de escribir un Sib Mayor como hubiera sido lo lógico desde el punto de vista modal del flamenco (figura 17).

Figura 17: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Después de la copla, vuelven nuevas variaciones, sobre el estribillo, arpegiando y ligando con el pulgar (figura 18).



Figura 18: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Y sobre la copla, introduciendo un cromatismo como variante sobre la fórmula rítmica de dos series de semicorcheas, ya utilizadas anteriormente (figura 19).



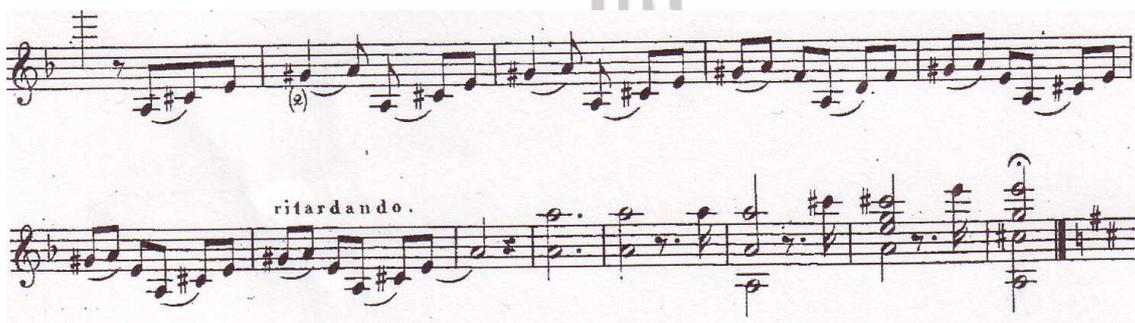
Figura 19: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

Vuelve el estribillo, esta vez con una nueva fórmula rítmica en tresillos arpegiados con los dedos pulgar/índice/medio muy utilizada en variaciones de soleares “por medio” del toque flamenco, y donde Aguado aprovecha la resonancia de las cuerdas al aire (figura 20):



Figura 20: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

La última variación sobre el estribillo parece sencilla, simples corcheas en los bordones y la tercera cuerda. Sin embargo, la variante va a consistir ahora en el fraseo, con contratiempos y sincopas, que otorgan un nuevo interés a la línea melódica (figura 21):

Figura 21: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

El fandango variado termina con un tercer movimiento, un allegro de escritura clásica sobre el tema, modulando a Re Mayor y utilizando con profusión terceras muy del gusto de la guitarra clásico-romántica (figura 22):

Figura 22: Aguado, *Le fandango varié* (fragmento)

3. Fernando Sor

Se trata del otro gran virtuoso-compositor español de la época del Clasicismo, que proyecta definitivamente la guitarra hacia el ámbito "clásico". Nacido en Barcelona en 1778 y fallecido en París en 1839, guitarrista, profesor y compositor que, a través de música para el teatro, ballets y canciones, es



también autor de una obra representativa del prerromanticismo europeo. Hijo de un comerciante catalán de ascendencia francesa, aficionado a la música y a la guitarra, Fernando Sor Montadas aprende desde niño a tocar la guitarra y el violín, dualidad instrumental habitual en los guitarristas finiseculares. A la muerte de su padre hacia 1789, entra en el monasterio de Montserrat, formando parte de la escolanía y de la orquesta, estudiando órgano, violín, fundamentos de armonía y contrapunto, analizando fugas de Charpentier y Séjan y familiarizándose con la música de Haydn.

En 1795, abandona el monasterio e inicia en Barcelona la carrera militar, siendo nombrado ayudante del general Vives, jefe militar del Regimiento Villafranca. Durante cuatro años (1795-1799) estudia en la Real Academia de Matemáticas de Barcelona, donde se preparaban a los oficiales del ejército español. Conoce y estudia en este tiempo las obras y el método de Federico Moretti y asiste a las funciones operísticas del Teatro Principal de Barcelona. En 1797 estrena en Barcelona su primera ópera, *Il Telemaco nell'Isola di Calipso*. Estudia también los cuartetos de Pleyel y Haydn y compone varias obras como un bolero, un aria, una cavatina, un recitativo instrumental y la tonadilla escénica *Las preguntas de la Morante*, todas perdidas. En 1800, se instala en Madrid como oficial del ejército, consiguiendo la protección de la Duquesa de Alba. Entre otros personajes del mundo musical madrileño, es probable que tratara con el que será su amigo duradero, Dionisio Aguado. A la muerte de la duquesa en 1802, lo encontramos al servicio de la casa de Medinaceli como administrador de los bienes de la casa ducal que esta familia posee en Cataluña, cargo que compagina con su carrera militar. Compone entonces varias obras "de aire español", dos sinfonías, tres cuartetos, una salve cinco o seis rosarios, todas perdidas. Vuelve a Madrid en 1804, en el ejército y al servicio del duque de Medinaceli. Compone el melodrama *Elvira la Portuguesa*, un motete a cuatro voces y varios boleros para voz y acompañamiento de guitarra o piano.

Es nombrado administrador real en Andalucía al final de este año, fijando su residencia en Málaga durante cuatro años. Participa en la vida musical de esta ciudad, organizando conciertos y compone varios boleros y piezas para guitarra que se difunden en copias manuscritas. Por su condición de capitán del ejército y sus tendencias ideológicas liberales, está particularmente atento a los acontecimientos históricos ocurridos en 1808. Sor reside en Andalucía cuando se inicia la guerra de Independencia y compone himnos y canciones patrióticas y liberales contra los franceses, sobre textos de Arriaza, como *Venid vencedores*, *Vivir en cadenas*, *Marchemos*, *marchemos* o *Fuentes son de llanto*. Siendo capitán del Regimiento de Voluntarios de Córdoba, combate en La Mancha y Aranjuez en 1809 contra los franceses. Con las medidas liberales adoptadas por José Bonaparte, cambia de opinión y deja de ver a los franceses como conquistadores, sino como a los representantes de los ideales de la Revolución de 1789, pasando entonces a ser considerado como “afrancesado”. Jura fidelidad a José Bonaparte y es destinado a Jerez de la Frontera (Cádiz), donde permanece de 1810 a 1812.

Pasa después a Valencia donde conoce a la duquesa de la Albufera, muy aficionada al canto, y compone para ella una cantata a tres voces con coro y orquesta estrenada por la orquesta del Teatro de Valencia. En 1813 forma parte de los diez mil españoles “afrancesados” que, junto a los franceses, abandonaron España. Conocido en París por haber publicado algunas obras, recibe elogios del mundo musical parisino y publica la *Fantaisie* y *Six petites pièces* para guitarra, esta última dedicada a su mujer, con quien tuvo una hija. Al enviudar pronto, en 1815 se instala en Londres, contactando a la comunidad de españoles exiliados. Destaca en la capital inglesa como compositor, guitarrista y maestro de canto y autor de arias italianas. Consigue éxitos entre la aristocracia inglesa, dando conciertos como guitarrista y cantante.

Entre 1817 y 1819 publica siete colecciones de *Arias italianas* para voz y piano, consiguiendo gran popularidad. Establece una profunda relación



sentimental y profesional con la bailarina Félicité Hullin, lo que le lleva a componer para el teatro el ballet *La Foire de Smyrne* que estrena en el Teatro Real de Londres el 3 de julio de 1821. A ello seguirá *Le Seigneur Génereux* estrenado el 26 de marzo 1822 y el ballet *Cenerentola* (en francés *Cendrillon*) estrenado en el Teatro de la Ópera de París el 26 de marzo 1823, con espectacular éxito, alcanzando 104 representaciones entre 1823 y 1830. Con ella inaugura el Teatro Bolshoi de Moscú el 6 de enero 1825. Sor sigue a Félicité Hullin que es nombrada primera bailarina del Ballet de Moscú, realizando un largo viaje que les lleva desde París a Varsovia, San Petersburgo y Moscú. Además de componer ballets, en Rusia da conciertos y escribe obras para guitarra. El zar Nicolás fallece el 1 de diciembre de 1825 y, por este motivo, compone una marcha fúnebre interpretada en el funeral celebrado en San Petersburgo el 6 de marzo 1826. Aspira a un puesto musical en la corte rusa y recibe protección de la emperatriz Elisabet, madre del zar. Compone el ballet *Hercule et Omphale* para la coronación de Nicolás I. Pierde el favor de la corte al fallecer la emperatriz en mayo 1826, dejando Rusia a los pocos meses, y llegando a París a final de año. Probablemente intentó regresar a España, escribiendo a Fernando VII y mandándole la obertura de *Hercule et Omphale*, sin recibir contestación.

La última etapa de su vida entre 1827 y 1839, excepto la redacción de algunos ballets, la dedica exclusivamente a la guitarra como profesor, concertista y compositor, escribiendo su prestigioso *Método de guitarra*, cuatro libros de estudios, doce dúos para guitarra, varias fantasías, variaciones y danzas (García-Avello, 1999: 1169-1171). Por su movilidad y cosmopolitismo, la biografía de Fernando Sor⁵ constituye un buen ejemplo precursor de lo que serán los concertistas-compositores viajeros españoles durante el Romanticismo. Además, refleja cómo los acontecimientos políticos y sentimentales les llevan a viajar e instalarse en varios países, propagando en

⁵ Para más detalles sobre la vida fascinante de este músico español, es imprescindible consultar los estudios recopilados por Luis Gásser (2003) y la monografía de Bernard Piris (1989).

ellos su cultura musical española adaptada a los gustos musicales europeos del momento.

Analizando su obra guitarrística desde la óptica de nuestro estudio, cabe destacar dos aspectos. En primer lugar, la forma compositiva predilecta cultivada por Sor es el “tema con variaciones”, con una estructura casi siempre igual: una introducción generalmente en movimiento lento en tonalidad menor cuando el tema está en mayor, recordando vagamente el tema; exposición clara y elegante del tema seguida de cinco variaciones, la primera muy brillante, la segunda lenta en tono menor, las tercera y cuarta sobre aires de danzas y la quinta con vuelta al tema con utilización virtuosa de una técnica brillante. Las influencias del Clasicismo, entre ellas las de Haydn y Mozart, se dejan notar en la forma de componer y armonizar. No es casualidad que, entre las obras de este tipo más interpretadas hoy, estén las *Variaciones sobre un tema de Mozart*, Op. 9, escritas a partir del tema “Oh cara armonía” de *La flauta mágica*. Hemos podido analizar la larga tradición, desde la vihuela, de esta forma de componer para guitarra, llamada “diferencias”, variaciones y “falsetas” en el toque flamenco⁶. Tampoco es casualidad que una de las primeras obras de Sor, escrita en su inicial periodo español, sea *Les folies d'Espagne*, melodía popular largamente glosada en la historia de la “guitarra española”, y cuya sucesión de acordes modales la aproxima al “toque por medio” de la guitarra flamenca. Sin embargo, propone una nueva transcripción que refleja los cambios que se están introduciendo en la composición para guitarra, integrándola en la tonalidad, como vamos a ver a continuación.

Aquí tenemos el tema, que será seguido por cuatro variaciones. El cambio de tonalidad, ahora en Mi menor, llama la atención. Mientras la guitarra tenía cinco órdenes, se ha escrito habitualmente esta melodía de forma modal, sin acordes de 7^a, pero cercana al acorde Re menor como polo de atracción. Con

⁶ (Torres, 2009).



la guitarra de seis órdenes y luego seis cuerdas sencillas, al añadir un Mi grave con la sexta cuerda, la guitarra pasa a tener como acorde central Mi, mayor o menor. Por otra parte, se puede leer perfectamente con el tema, cómo Sor armoniza la melodía a tres voces. Sigue un movimiento paralelo, preparando el cambio de acordes con 7ª de dominante, como el final del segundo compás con Si7 para volver a Mi menor, o al final del cuarto compás, con Re7 para pasar a Sol. Con ello, diluye el color modal de la melodía original para integrarla en la tonalidad (figura 23):

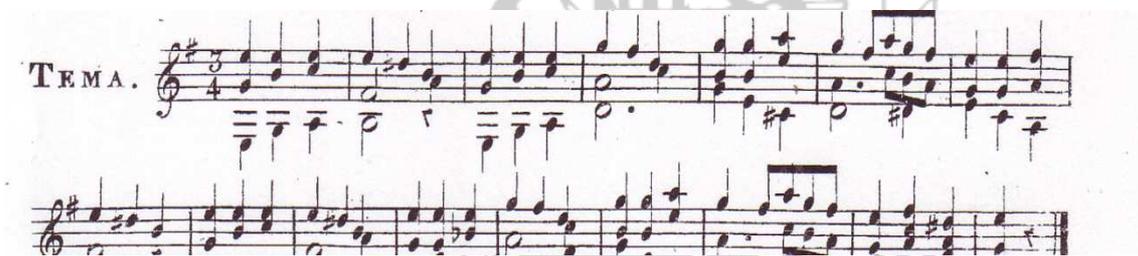


Figura 23 : Fernando Sor, tema de *Les folies d'Espagne* (fragmento)

En la primera variación, utiliza terceras mayores en la melodía, mientras los bajos marcan la tónica (figura 24):

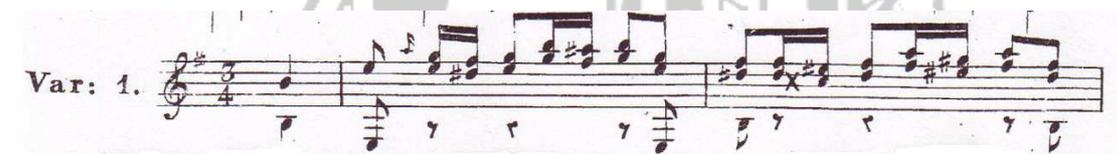


Figura 24 : Fernando Sor, Primera variación sobre *Les folies d'Espagne* (fragmento)

En la segunda variación vuelve a utilizar terceras mayores, esta vez con otra figura rítmica, y una octava más grave (figura 25):



Figura 25 : Fernando Sor, Segunda variación sobre *Les folies d'Espagne* (fragmento)

Vuelve la misma célula rítmica que en la primera variación, pero esta vez a tres voces en la tercera (figura 26):



Figura 26 : Fernando Sor, Tercera variación sobre *Les folies d'Espagne* (fragmento)

Por fin, en la última variación, el canto pasa a los bordones con nueva fórmula rítmica en tresillos, que sirve también a las partes de acompañamiento, a modo de eco en las triples arpegiadas (figura 27):

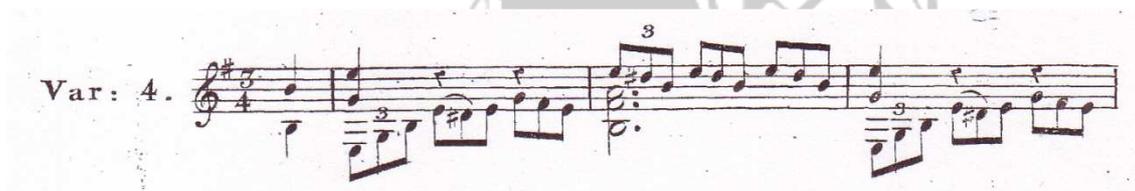


Figura 27 : Fernando Sor, Cuarta variación sobre *Les folies d'Espagne* (fragmento)

Segunda, en 1830 edita en París su *Méthode pour la guitare*, con edición bilingüe en francés y alemán publicada en Bonn en 1831, y en inglés en Londres en 1832. Ramón García-Avello la considera como una de las cimas de la literatura didáctica del siglo XIX, mientras que para Pérez Díaz es “tal vez la obra didáctica más célebre y universalmente respetada de cuantas se han escrito sobre guitarra”, aún sin ser traducida al castellano, “lo cual constituye una auténtica vergüenza para la tradición guitarrística española” (Pérez, 2003: 237). La gran novedad de este método consiste en encuadrar los contenidos meramente guitarrísticos en el marco general de la música, priorizando el conocimiento de la armonía, aunque sin separarlo del desarrollo específicamente técnico de la guitarra. A diferencia de los demás guitarristas de la época, cuyos conocimientos de otros instrumentos y de la composición en



abstracto eran más bien limitados, su sólida formación musical le permite acometer este propósito. El autor ratifica su “afrancesamiento” en la introducción que precede al método, indicando que sus guías han sido la Música y el Razonamiento, y denunciando que la transmisión del conocimiento se hace habitualmente por acatamiento del discípulo, sin cuestionar la validez de lo que le enseña el maestro. ¿Sor, primer intelectual de la historia de la guitarra? La conclusión a la que llega Pérez Díaz después de comparar su método con el de Aguado así parece confirmarlo:

Si lo comparamos con las principales obras de Aguado en este campo, como la *Escuela* y el *Nuevo Método*, la principal diferencia con respecto a ellas es que aborda los principales puntos de interés desde un punto de vista global y preferentemente conceptual, mientras que Aguado plantea sus textos desde una postura mucho más pragmática, deteniéndose con cuidado artesanal en todos y cada uno de los problemas técnicos que considera se debe tratar y sin entregarse luego a análisis musicales tan ambiciosos como los de Sor. Tenemos así una especie de dualidad complementaria entre ambos autores, siendo uno superior en lo que se refiere al enfoque intelectual del texto didáctico y el otro en lo que atañe a la exhaustividad y al completo análisis de todas las cuestiones técnicas (Pérez, 2003: 240).

Lo que sí añadiremos es que el impacto de Sor es tal en sus colegas guitarristas, entre ellos Aguado, y en el mundo musical en general, que la consideración despectiva de la guitarra como simple instrumento de “barberos” para acompañar va a desaparecer, inaugurando con ello la época concertística de un instrumento capaz a partir de ahora, de codearse con los grandes virtuosos del XIX. El guitarrista y musicólogo Emilio Pujol lo resume en la voz “guitare” de la obra *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Technique, esthétique et pédagogie* publicada en París por el Conservatorio en 1923:

Su obra musical, la más personal que existe en la literatura de la guitarra, marca el apogeo del periodo clásico. Se encuentra en ella por primera vez la

melodía armonizada a tres o cuatro voces libres en una polifonía equilibrada, tratada por los procedimientos más avanzados de la técnica musical e instrumental de la época (...). La obra de Sor está concebida en el espíritu de independencia polifónica característica del cuarteto y, por extensión, de la orquesta. Condensa en miniatura todos los efectos de orquesta compatibles con los recursos del instrumento (Gómez Amat: 1984: 87).

Otro dato encontrado en su método corrobora la excelencia de la construcción de guitarras en Andalucía en la primera mitad del siglo XIX. Se trata del párrafo en el que describe las guitarras que utiliza:

La bondad de los cuerpos de las guitarras napolitanas en general ha aventajado mucho tiempo, a mi parecer, a las de Francia y Alemania; pero no es igual hoy; y, si yo necesitara un instrumento, quisiera tenerlo de D. Josef Martínez de Málaga, o del Sr. Lacote, luthier francés, el único que por su talento me ha demostrado que posee la cualidad de no resistirse a los razonamientos. [...] Las guitarras a las que he dado siempre preferencia son las de Alonzo de Madrid, las de Pagés y Benediz de Cádiz, las de Josef y Manuel Martínez de Málaga, o de Rada, sucesor y alumno del último, y las de M. Lacote de París (Sor, 1830: 4).

Viajero y cosmopolita, ha tenido ocasión de probar en diferentes países europeos guitarras de varios constructores célebres de la época. Finalmente aconseja la de un constructor francés, René Lacote, que consiguió varias medallas en París en la primera mitad del XIX por la excelencia de sus instrumentos, Alonzo, de la escuela de Madrid, y las de cinco guitarreros andaluces ubicados en Cádiz y Málaga. Sor es el guitarrista más célebre de su época, por lo que el dato resulta elocuente en cuanto a la calidad de fabricación de guitarras en Andalucía.

Aguado y Sor elaboran el compendio teórico-práctico que va a sostener este incipiente nacimiento de la llamada guitarra "clásica", emancipándola de su principal función de acompañamiento.



Técnicamente, la gran diferencia entre sus escuelas será la no-utilización de uñas en la mano derecha preconizada por Sor, propuesta que no prosperará, frente a la de yemas/uñas de Aguado, seguida hoy por la guitarra clásica y la guitarra flamenca.

La guitarra flamenca no solo seguirá la técnica de Aguado, la que mayor influencia tendrá en la guitarra española del XIX, sino que los guitarristas flamencos tendrán la misma actitud de ensimismamiento en torno al instrumento, viviendo aislado del mundo musical que les rodea. Habrá que esperar el final del siglo XX con Manolo Sanlúcar, para tener en el género flamenco a un guitarrista que tome conciencia de ello, decida salir de este ensimismamiento, acercarse al mundo sinfónico y pasar de ser guitarrista-compositor a compositor-guitarrista. Emilio Pujol que tocaba sin uñas, ha subrayado la dualidad entre músico-guitarrista y guitarrista-músico con Sor y Aguado, reflejando su preferencia por el primero como rasgo de “catalanismo”:

Siendo Sor y Aguado dos grandes guitarristas, la superioridad del primero es principalmente debida al aspecto musical y artístico de su obra. A la identidad clásica de sus Sonatas, Fantasías, Estudios y Minuetos, conviene la sonoridad *sin uñas*, más identificada con la música de cámara. Desde la cumbre de sus conocimientos y experiencia, en medio de un horizonte dilatado, Sor abarca casi todos los dominios de la música. Aguado, cautivo de su guitarra, vibra encerrado en el pequeño mundo de su caja sonora, ajeno a toda expresión musical extraña. [...] Podría admitirse pues, que el sentido de la sonoridad estuviese influenciado en Sor por una costumbre tal vez generalizada en Cataluña; y en Aguado según la costumbre de Castilla, posiblemente opuesta (Pujol, 1979: 19-21).

4. Ferdinando Carulli

Ferdinando Carulli publica en Paris en 1811 en la casa del editor Carli su *Méthode complète de guitare ou lyre*. Le sigue una segunda edición en 1819, y difunde un mes después un anexo a su método, con varios ejercicios nuevos. En 1825 refunde las dos obras y publica en 1825, siempre en Paris a cargo de Carli,

su *Méthode complète*, obra que se sigue aún utilizando en los conservatorios europeos (ver Anexo III).

Lo más llamativo del método de Carulli con respecto a nuestro estudio, es el apoyo del dedo meñique de la mano derecha en la tapa:

Le bras droit doit être appuyé sur le coin qui forme l'éclisse et la table d'harmonie de la Guitare, en ligne directe du chevalet; la main doit s'appuyer légèrement sur le petit doigt qui doit se poser presque à côté de la chanterelle, et précisément au milieu de la distance du chevalet à la rosette: cette main n'a pas de position fixe, parce qu'à mesure que l'on veut adoucir les sons et imiter la Harpe, on doit la rapprocher du chevalet (Carulli, 1825: 6).

Para el guitarrista napolitano, el meñique se coloca cerca de la primera cuerda, la mano entre el puente y la boca de la guitarra. Sin embargo, esta mano no tiene posición fija, ya que en función del sonido que se quiere conseguir, se la sube o baja desde la posición recomendada.

Otra particularidad llamativa de su técnica reside en la no utilización del anular de la mano derecha, salvo para acordes y arpeggios. Los dedos que puntean, el índice y el medio, deberán de hacerlo de forma alternativa para cada nota, como se recomienda en la técnica de picado de la guitarra flamenca:

On doit pincer la sixième, cinquième, et quatrième corde avec le pouce de la main droite, et les autres trois cordes avec l'index, et le médium alternativement en changeant de doigt à chaque note. Le doigt annulaire ne doit servir que dans les accords, et arpège (Carulli, 1825: 7).

Indicando cuales son las tonalidades que convienen a la guitarra, apunta las de La Mayor y menor, Re Mayor y menor, Mi Mayor y menor, Do, Sol y Fa. Estas tonalidades serán las que se utilizará habitualmente en diferentes tipos de guitarra, entre ellos el toque flamenco:

Chaque instrument a ses tons favoris: on peut jouer sur la Guitare dans tous les tons; mais ceux qui lui conviennent le mieux, sont *La* majeur et mineur, *Ré*



majeur et mineur, *Mi majeur et mineur*, *Ut, Sol, Fa*. Les autres sont difficiles; ainsi j'ai noté les Gammes, les Accords et Exercices, et les morceaux suivans dans les tons les plus usités et les plus faciles pour les commençans (Carulli, 1825: 17).

Anotaremos para terminar con Carulli que, según nos informa Alain Miteran, su opus 138 es un vals titulado *Divertissement à l'espagnole*, donde utiliza el rasgueado llamado "frisé", con el movimiento de índice hacia arriba de primera a sexta cuerda, cerca de la boca, precisando "d'une manière bien douce (telle) que les sons doivent être presque flûtés" (Miteran, 1997: 134).

Este detalle confirma que en la época estudiada, en Europa, se sigue asociando la guitarra española con la práctica del rasgueado, como recurso exótico para recordar este país.

5. Matteo Carcassi

Carcassi es el nombre de otro pedagogo italiano importante de este tiempo. El mismo año que Aguado y Carulli, 1825, publica en París con el editor Carli su *Méthode complète* (ver Anexo IV).

Más completo y más desarrollado que el de su compatriota, encontramos sin embargo los mismos rasgos técnicos. Primero el apoyo del meñique en la tapa, aunque pide que se le separe del resto de dedos:

L'avant bras droit doit s'appuyer sur le bord formé par l'éclisse et la table d'harmonie dans la direction du chevalet. Le petit doigt doit un peu s'écarter, et se poser légèrement sur la table d'harmonie près de la chanterelle à peu de distance du chevalet. Le pouce se tiendra allongé et en dehors des autres doigts, et posera sur une des cordes filées; les trois autres doigts un peu recourbés se tiendront au dessus des trois cordes de boyau. Lorsqu'on veut adoucir les sons de la Guitare on porte la main vers la Rosette (Carcassi, 1825: 7).

Como Carulli, explica que para conseguir un sonido más dulce hay que desplazar la mano derecha hacia la boca. Deducimos por consiguiente que esta

mano derecha era movable en esta incipiente técnica de guitarra clásico-romántica.

Aunque escribe que se utilizan cuatro dedos para puntear (pulgarc, índice, medio y anular), cuando pasa a describir el uso de cada uno coincide con Carulli y utiliza solamente el anular para acordes y arpeggios de 4, 5 y 6 notas:

On se sert de quatre doigts pour pincer les cordes de la Guitare, ce sont: le pouce, l'index, le médium et l'annulaire. Les 6^{me}, 5^{me} et 4^{me} Cordes, sur lesquelles s'exécutent le plus souvent les notes appelées BASSES, se pincent du pouce; les trois autres cordes se pincent, dans les Gammes et les phrases de mélodies, avec l'index et le médium alternativement en changeant de doigt à chaque note. Le doigt annulaire ne pince que dans les accords et arpèges composés de 4, 5 et 6 notes (Carcassi, 1825: 8).

Las tonalidades aconsejadas para la guitarra son las mismas que comentaba Carulli, en un párrafo que parece plagiado del método anterior. Sin embargo lo justifica por el uso frecuente de la cejilla del índice como dificultad para tocar en otras tonalidades:

La Guitare peut jouer dans tous les tons, mais comme tous les instruments, elle a ses tons favoris. Ceux qui lui conviennent le mieux sont: Ut majeur, Sol majeur, Ré majeur et mineur, La majeur et mineur, Mi majeur et mineur, Fa majeur. Les autres sont difficiles parce qu'ils nécessitent l'emploi trop fréquent du Barré aussi je n'ai noté dans la 1^e partie de cet ouvrage que les Gammes, Cadences, Exercices et morceaux progressifs dans les tons les plus usités (Carcassi, 1825: 17).

Para terminar con este autor, hemos encontrado una referencia a lo que Aguado llamaba ligados "impropios", conocidos hoy como "falsos ligados", muy utilizados en la guitarra flamenca, y casi desechados por la guitarra clásica:

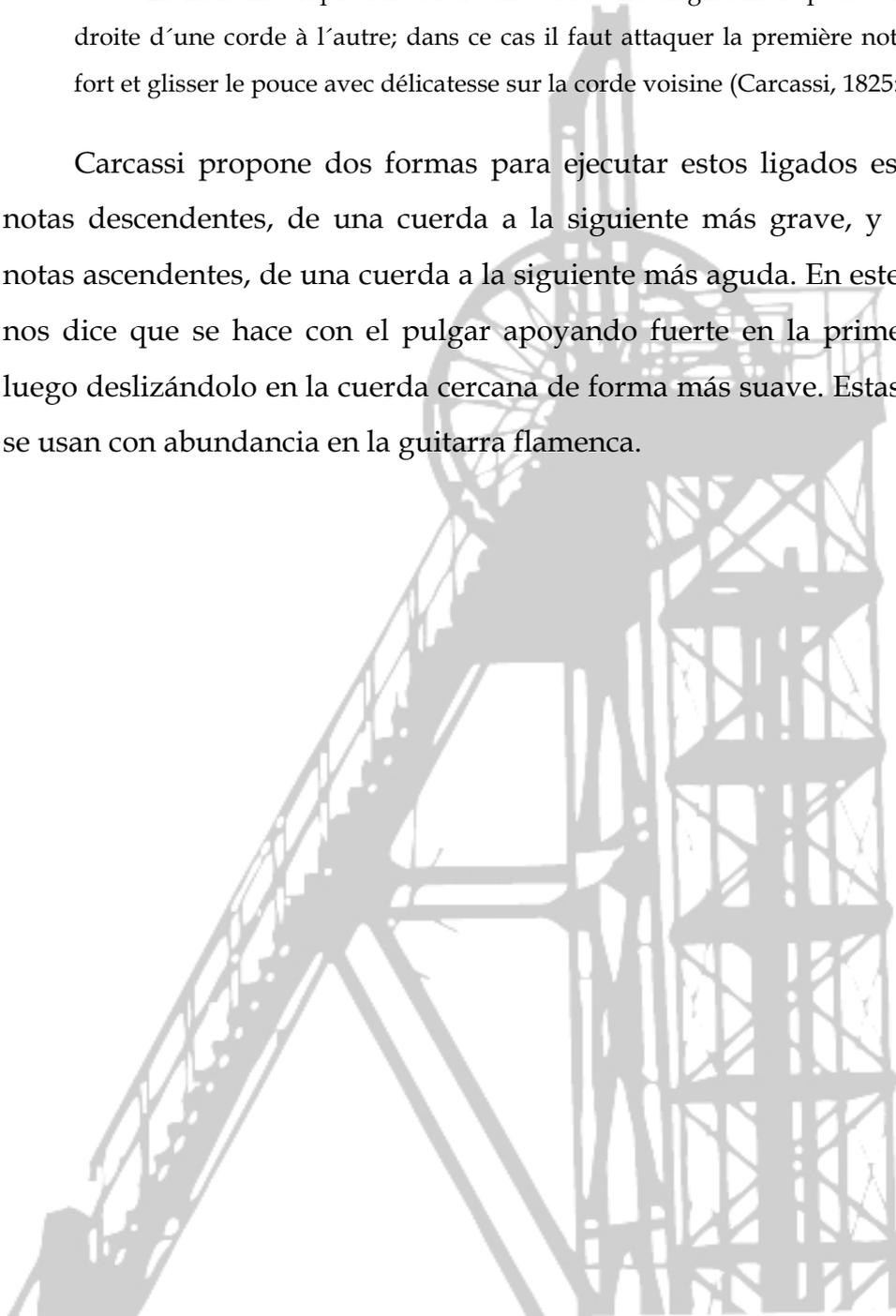
On fait aussi des coulés de deux notes en descendant sur deux cordes différentes, qu'on appelle coulés par vibration. Pour les exécuter, on pince la note aigüe, qui dans ce cas, est presque toujours à vide, puis l'on frappe fortement avec



le doigt de la main gauche, la note devant être coulée, et qui résonnera par la seule impulsion de ce doigt.

En montant on produit aussi l'effet du coulé en glissant le pouce de la main droite d'une corde à l'autre; dans ce cas il faut attaquer la première note un peu fort et glisser le pouce avec délicatesse sur la corde voisine (Carcassi, 1825: 36).

Carcassi propone dos formas para ejecutar estos ligados especiales: con notas descendentes, de una cuerda a la siguiente más grave, y al revés, con notas ascendentes, de una cuerda a la siguiente más aguda. En este último caso, nos dice que se hace con el pulgar apoyando fuerte en la primera cuerda, y luego deslizándolo en la cuerda cercana de forma más suave. Estas dos técnicas se usan con abundancia en la guitarra flamenca.



6. Bibliografía

- ANDIA, Rafael (2009). "Spain is different! Histoire de la guitare espagnole 1ère partie". En *Guitarist Classic Acoustic n° 5*, Bobigny.
- BLAS VEGA, José (2006). *El flamenco en Madrid*. Córdoba: Almuzara.
- BOBRI, Vladimir (1978). *La guitare selon Segovia*. Paris: Payot.
- BORDAS, Cristina (Coord.) (1993). *La Guitarra Española. The Spanish Guitar*. Madrid: Opera tres.
- BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo (1993). "La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950". En *La Guitarra Española. The Spanish Guitar*. Madrid: Opera tres.
- CHARNASSÉ, Isabel (1985). *La guitare*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GARCÍA-AVELLO, Ramón (1999). "Sor Montadas, Fernando [Ferran Sors, Joseph Fernando Macario Sor]". En CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE.
- GÁSSER, Luis (Ed.) (2003). *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*. Madrid: ICCMU.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (1984). *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.
- MITERAN, Alain (1997). *Histoire de la guitare*. Bourg-La-Reine: Zurfluh.
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto.
- PIRIS, Bernard (1989). *Fernando Sor, une guitare à l'orée du romantisme*. France : Aubier.
- PUJOL, Emilio (1979). *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
- RIUS, Adrián (2002). *Francisco Tárrega, 1852-2002: Biografía oficial*. Castellón: Ayuntamiento de Vila-Real.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995). "Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX". En CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (Eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1999) "Aguado García, Dionisio Tomás Ventura En CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier Y COLDWELL, Roberto (2006). *A. T. Huerta (1800-1874). Life and Works*, DGA Editions, <http://www.DigitalGuitarArchive.com>
- TORRES CORTÉS, Norberto (2008). "Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle". En *Guitariste Classic Acoustic n° 4*, Bobigny.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)* (tesis doctoral). Universidad de Almería.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2013). "Fuentes iconográficas de la guitarra flamenca: de la guitarra popular a la guitarra "pre-flamenca" en la primera mitad del siglo



XIX". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 8, Junio, ISSN:1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>.

7. Partituras

AGUADO, Dioniso (1826). *Méthode complète pour la guitare, publiée en espagnole (sic) par D.D. Aguado*. Paris : Massue [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève].

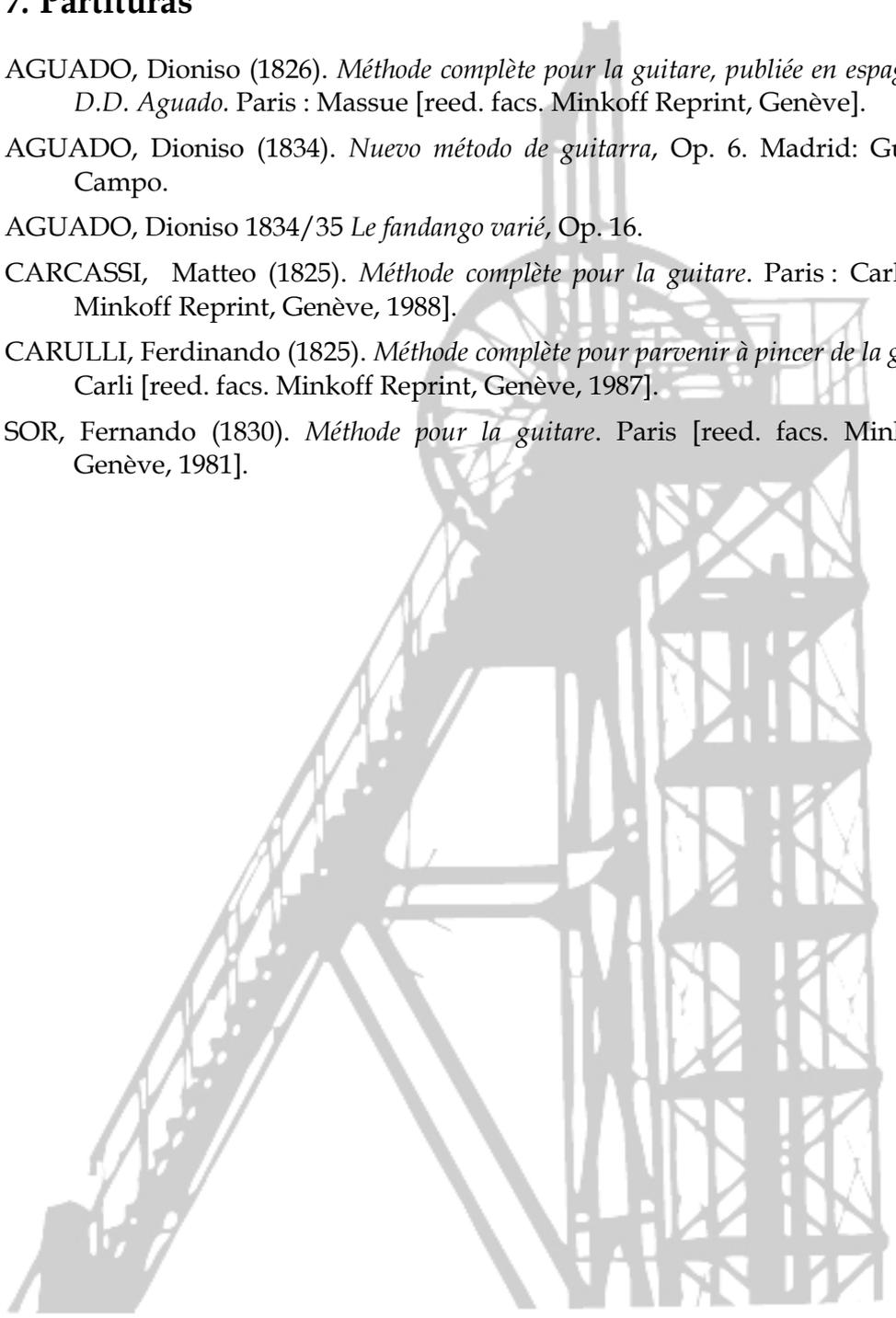
AGUADO, Dioniso (1834). *Nuevo método de guitarra*, Op. 6. Madrid: Guitarrería del Campo.

AGUADO, Dioniso 1834/35 *Le fandango varié*, Op. 16.

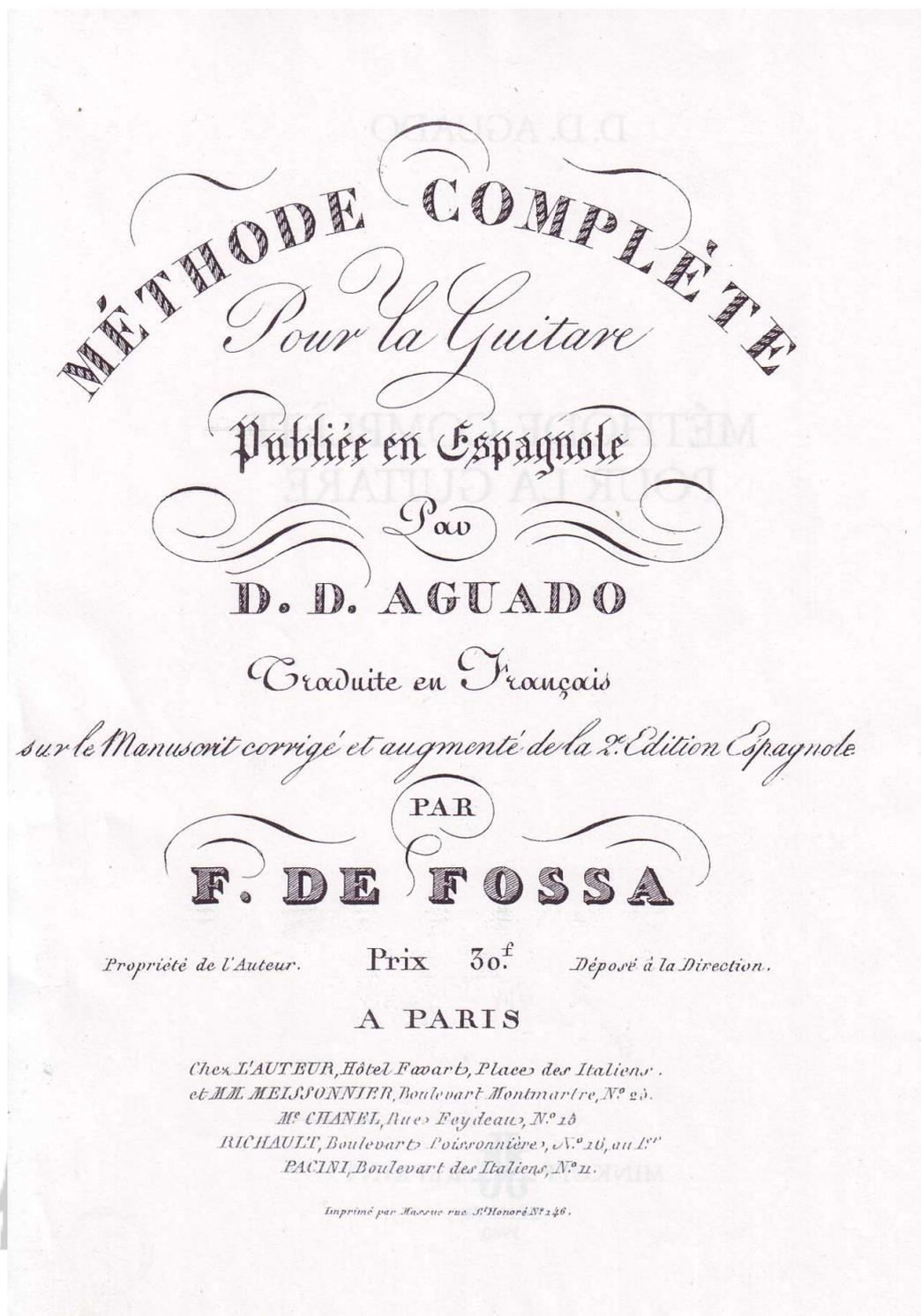
CARCASSI, Matteo (1825). *Méthode complète pour la guitare*. Paris : Carli [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1988].

CARULLI, Ferdinando (1825). *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare*. Paris : Carli [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1987].

SOR, Fernando (1830). *Méthode pour la guitare*. Paris [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1981].



Anexo I. Portada del método de Dionisio Aguado (París, 1826)

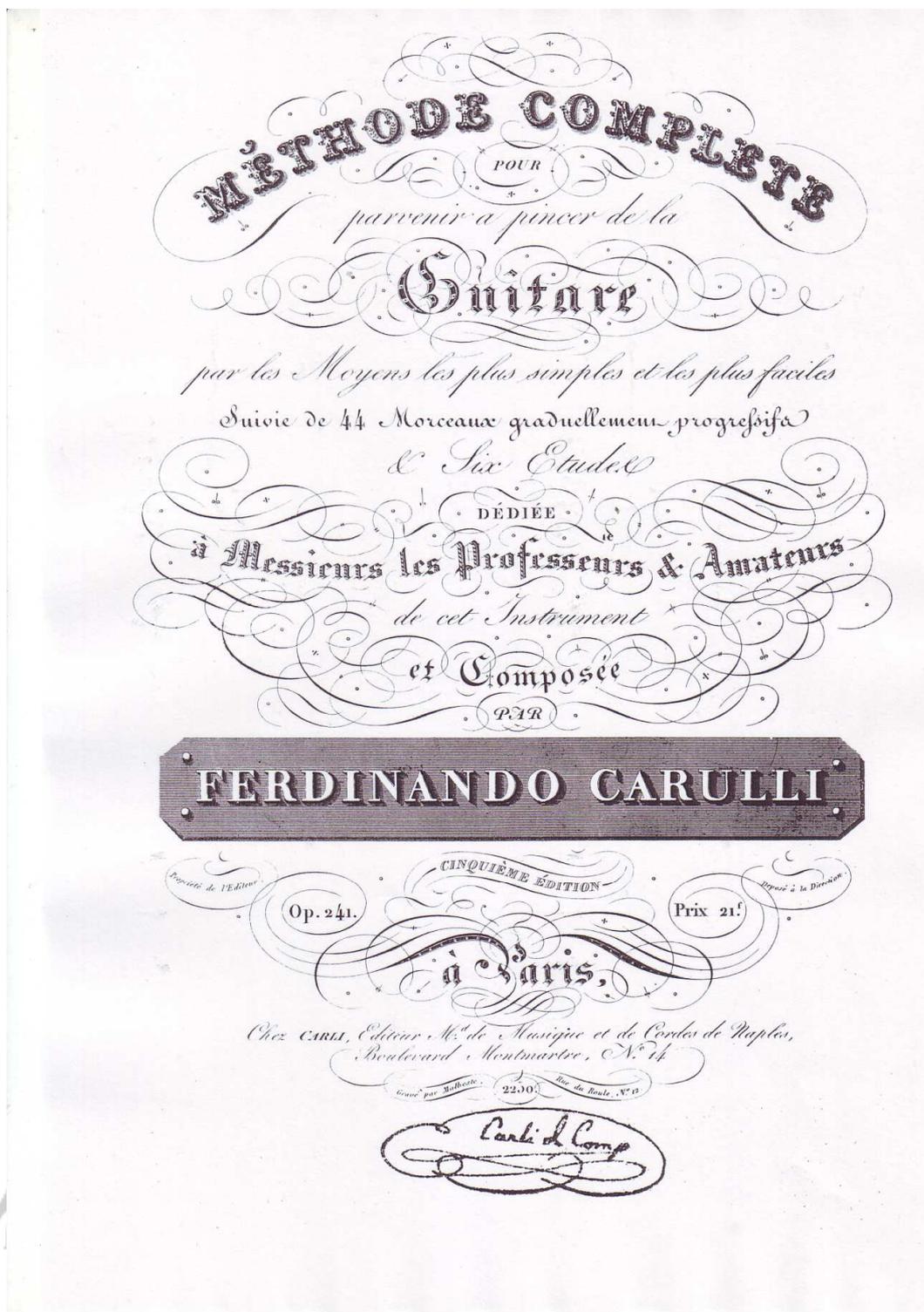




Anexo II. Guitarra con clavijero de madera (Fuente: Método de Guitarra de Dionisio Aguado, Paris, 1826)



Anexo III. Portada del método de Ferdinando Carulli (París, 1825)





Anexo IV. Portada del método de Matteo Carcassi (París en 1825)

MÉTHODE COMPLÈTE
POUR LA
GUITARE
Divisée en trois Parties

LES DEUX PREMIÈRES PARTIES
Contiennent les Principes
élémentaires de musique, la Théorie de
l'Instrument, les Exemples et les Leçons
nécessaires classés successivement pour
en faciliter l'application.

LA TROISIÈME RENFERME
Cinquante Nouveaux
chœurs de différents caractères,
composés exprès pour cet
ouvrage et propres à encourager
les élèves dans leurs Études.

Composée et Dédicée
A SES ÉLÈVES
PAR

MATTEO CARCASSI

Op. 59.

M. M.

Prop. de l'Auteur. Prix : 24 Fr.

à Paris, chez E. Groupenas & Co. Rue Turvienne, 40.
et chez L'Auteur, Rue de la Michodière, 20.

à Mayence et Anvers, chez les Fils de B. Schott.

Malbaste - Sculp.

M. Carcassi