

EN BUSCA DE LA TECNICA GUITARRISTICA DE PAGANINI

Eduardo Fernández

La obra guitarrística de Paganini es mucho menos conocida que la violinística. Esto se debe a dos factores: primero, la celebridad alcanzada por Paganini como virtuoso del violín hizo, comprensiblemente, que su música para otros instrumentos quedara eclipsada. Y, segundo, a la circunstancia: su obra guitarrística (y su música de cámara con guitarra, que es prácticamente toda ella) permaneció completamente desconocida hasta 1925 y muy mal conocida hasta los años 80 del siglo pasado. En efecto, la primera edición de obras de Paganini para guitarra sola fue realizada por la casa editora Zimmermann en 1925; como dice Danilo Prefumo¹ “se limitó de hecho a escoger algunos movimientos aislados de las diversas sonatas – usualmente minués – presentándolos como piezas independientes, terminando así por generar la opinión de que todas las composiciones para guitarra sola de Paganini no eran otra cosa que pequeñas piezas sin ninguna relación entre sí.” Agreguemos a esta situación la tradicional marginalidad de la guitarra con respecto a otros instrumentos, y el prejuicio negativo existente contra el instrumento en sí, y podemos de este modo tener una idea de la razón de este irrazonable descuido respecto a una producción nada despreciable, en lo técnico y en lo musical. Para poner un ejemplo del prejuicio antiguitarrístico imperante, nada mejor que citar las (infames) palabras del catalogador de las obras de Paganini de 1910, Arnaldo Bonaventura, previo al remate de los manuscritos, que los haría salir de Italia:

No pretendo ciertamente atribuir tanta importancia artística a las composiciones para guitarra con guitarra, dada la índole de este instrumento inferior, o, para decirlo mejor, de este instrumento destinado por su naturaleza más bien a acompañar el canto popular circundándolo de una especial poesía, que a traducir, como instrumento de concierto, las manifestaciones del arte más alto y más noble².

No se puede encontrar en toda la literatura, ni siquiera en los comentarios vieneses sobre el Giuliani de los primeros tiempos, una expresión más brutal y descarnada del prejuicio contra la guitarra – y sin ninguna prueba que lo apoye, sino “por su naturaleza”. Cómo iba a ser importante para Bonaventura, en 1910, una obra escrita para un instrumento “inferior”, cuya literatura y posibilidades desconocía olímpicamente?

Solamente en 1971 los manuscritos de Paganini, que habían estado desde el remate de 1910 en una colección privada³, fueron puestos a disposición de los estudiosos (previa adquisición del Estado italiano). Se encuentran en la Biblioteca Casanatense de Roma y se requiere el permiso de ésta para la publicación. Surgieron entonces varias ediciones⁴, con y sin autorización en regla. En lo sucesivo tomo como referencia el texto de la edición de Ruggero Chiesa, el gran pionero de los estudios sobre el siglo XIX guitarrístico, por su mayor fiabilidad. Esta edición fue preparada con vistas a la ejecución, y Chiesa creyó necesario incluir sus propias digitaciones (el manuscrito de Paganini no presenta ninguna indicación al respecto).

Las obras de Paganini para guitarra sola se pueden dividir en dos grupos principales. El primero corresponde al período situado entre 1799 y 1805 (desde sus 17 a 23 años!), y comprende 37 breves sonatas (M.S 84⁵), casi todas ellas en dos movimientos, de los cuales el primero es invariablemente un minué, y el segundo un movimiento ligero con títulos diversos (Perigordino, Valtz, Allegretto, Andantino). Del mismo período son probablemente las 5 Sonatinas M.S. 85, más extensas y con más ambición formal, pero con mucho menos de exigencia técnica.

Un segundo grupo de obras fue escrito cerca del final de su vida, seguramente después de 1820 por lo menos, y comprende la serie de los *Ghiribizzi* y algunas piezas sueltas. Este segundo grupo está claramente destinado a principiantes o aficionados (los *Ghiribizzi* fueron escritos “per una bambina

di Napoli”), y no presenta las exigencias técnicas del M.S. 84, ni siquiera las de las Sonatinas. En contraste con esta distribución, la producción de obras de cámara (básicamente cuartetos con guitarra) tuvo un ritmo más uniforme, y se realizó a lo largo de la vida de Paganini, testimoniando así un compromiso con la guitarra de larga duración.

No tenemos idea de qué conocimiento podía haber tenido Paganini del repertorio guitarrístico existente cuando encaró la composición de las Sonatas, aunque hay derecho a suponer que era más bien escaso, si no directamente nulo. Los grandes modelos de Giuliani y de Sor estaban todavía por publicarse y con toda probabilidad no circulaban en Italia. Sí lo hacía, en cambio, el método de Federico Moretti, publicado en 1792, pero una simple ojeada a las Sonatas deja absolutamente claro que Moretti y Paganini conciben la guitarra de formas completamente diferentes, y si Paganini conocía el trabajo de Moretti (suposición sin mucho fundamento) es claro que no le hizo caso. Mientras Moretti, si bien a un nivel técnico más bien primario, se preocupa de la polifonía (e influye profundamente en este sentido a Fernando Sor), Paganini se dedica directamente al desarrollo virtuosístico del instrumento. Pero hay un aspecto más importante, que Danilo Prefumo hace notar en el artículo citado: “En realidad también en la guitarra, como en el violín, los precedentes constituyen simplemente la base a la cual Paganini superpone algo que es solamente suyo, y se nota no sólo en las virtudes sino también en los defectos, un poco de casi apresurado y desordenado, un proceder un poco sumario, que revela una maestría tan arrolladora como no completamente refinada en los detalles”. Como se verá en el transcurso de este trabajo, no coincido enteramente con esta apreciación de Prefumo sobre la presunta “falta de refinamiento” de las Sonatas.

Paganini nunca se presentó en público como guitarrista, que sepamos, pero no hay duda de que cultivó este instrumento durante toda su vida, y siempre viajó con una guitarra. Su primer biógrafo, Schottky, quien lo oyó tocar la guitarra privadamente en Praga, menciona⁶ que “Paganini toca la guitarra extraordinariamente bien; hace acordes difíciles y magníficamente arpegiados. Utiliza en este instrumento una digitación que les completamente especial.” Sobre esta última observación, este trabajo espera poder aportar algo.

Las Sonatas sirven, además, como un verdadero diario del progreso de Paganini en su relación con la guitarra – recordemos que fueron escritas entre los 17 y los 21 años de edad. Partiendo de comienzos relativamente sencillos, se llega progresivamente a un alto nivel de virtuosismo, y es muy instructivo seguir la secuencia de las Sonatas y advertir la progresión (véase la Tabla al final de este trabajo). Es de notar que, según Prefumo (op.cit.) cuando Paganini encara la composición de las Sonatas, probablemente no tenía decidido aún a qué instrumento se consagraría definitivamente: es posible, entonces, deducir que utilizó la guitarra como un verdadero laboratorio experimental de técnicas nuevas, que terminarían siendo aplicadas al violín.

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

su diversa inserción en las corrientes estilísticas de la época, Paganini presenta un caso extremo de esta situación. En su obra se percibe una originalísima aplicación a la guitarra de procedimientos violinísticos (y probablemente mandolinísticos, dado que la mandolina fue su primer instrumento), que no solamente tiene interés en sus propios términos, sino que puede muy bien iluminar los criterios técnicos aplicados en el violín, por ejemplo en los *Capricci*.

En este trabajo dejo de lado las composiciones de cámara, porque, al menos desde el punto de vista técnico, las partes de guitarra no presentan ninguna novedad con respecto a las composiciones solísticas. De hecho, en casi todas ellas la dificultad es notoriamente menor que en las Sonatas, y allí donde se podría hacer un argumento a favor de la igualdad de nivel (como en la Gran Sonata para guitarra con acompañamiento de violín) los recursos técnicos que se exigen no superan a los que aparecen en las Sonatas. La ambición formal es evidentemente diversa, pero el manejo de la forma en las Sonatas, entendiendo “forma” en el sentido de la organización del material musical, de la construcción de las frases y del manejo de las expectativas del oyente, revela una imaginación fuera de lo común.

El problema metodológico más serio que se enfrenta al intentar establecer cuáles eran las características del paradigma guitarrístico de Paganini es que, simplemente, no tenemos las digitaciones originales. La situación es completamente diferente de aquella que encontramos en Sor, Aguado o Giuliani: si bien estos autores muy pocas veces indican la digitación en las ediciones de sus obras, los tres escribieron Métodos, y nos proporcionan en ellos criterios de digitación bastante detallados. Sor lo hace explícitamente en su Método (estableciendo paradigmas de digitación de sucesiones de terceras, escalas, etc.) e implícitamente en sus obras, aunque muchas veces la solución no es obvia. Giuliani, tanto en sus diversas series de Estudios como en el Método op.1 (y también en los *Essercizi* que aparecen en este último), lo hace implícitamente al presentar diversos casos paradigmáticos, de los cuales podemos deducir muchos elementos de su técnica. En el caso de Aguado, tenemos suficientes digitaciones en sus (pocas) obras publicadas, aparte del Método, como para formarnos una buena idea de cómo procedía. En resumen, en estos tres autores podemos contar con elementos previos teóricos que nos permiten formar hipótesis bastante fundamentadas sobre la digitación original de una obra concreta: y no es que el 99% de las ediciones modernas lo hayan hecho.

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

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

- la presentación longitudinal de la mano izquierda (un dedo por espacio, abarcando por lo tanto cuatro espacios en una misma cuerda) es la norma; las distensiones o contracciones son evitadas en lo posible;

- no se permiten cruces de dedos (si el dedo N de la mano izquierda está en la cuerda m, el dedo N+ , si está en el mismo espacio, debe estar siempre en la cuerda m+1 – el caso inverso está, si no prohibido, mal visto);
- se prefieren las digitaciones que impliquen posiciones estables a las que implican movimiento continuo, y en consecuencia con esto, se prefieren los barrés a las posiciones que implican superposición de dedos en un mismo espacio;
- en un arpeggio, se prefieren siempre las posiciones de mano izquierda que permitan abarcar en una sola posición todas las notas del mismo, evitando los cambios de posición en el interior del arpeggio;
- en una escala se prioriza la estabilidad de la posición sobre los cambios de presentación;
- en la técnica de mano derecha, se prioriza la alternancia de i-m, y se intenta igualar con ellos la acción del anular.
- El ataque repetido de un mismo dedo de la mano derecha está prácticamente prohibido, excepto en el caso de acordes o bicordes repetidos.
- se evitan los cruces (asignando los valores 1 a *i*, 2 a *m*, 3 a *a*, si el dedo N actúa en la cuerda M, el dedo N-1 debe actuar en la cuerda M+1)
- en principio, el pulgar se usa para las cuerdas graves (4^a, 5^a, 6^a) y los dedos i, m, a para las restantes tres cuerdas. Se prefiere la estabilidad de la presentación de mano derecha.

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

Cuando se encara el problema de las digitaciones, hay otro aspecto extremadamente importante a mencionar, si bien es invisible y no cuantificable objetivamente. Habiendo olvidado o decidido ignorar toda la literatura del siglo XIX, a partir de Tárrega el repertorio de la guitarra comenzó a nutrirse, considerablemente, de transcripciones. Mucho del repertorio creado para Segovia, por ejemplo, consiste en verdaderas “transcripciones virtuales”, donde obras concebidas por compositores que no comprendían las características idiomáticas de la guitarra, ni se preocupaban de ello, confiaban a Segovia el realizar una “adaptación” a la guitarra – lo que genera exactamente la misma situación que la de intentar una transcripción de una obra pensada para otro instrumento. Estas transcripciones, reales o virtuales, intentaban llevar el “arte más alto y noble” al “instrumento inferior” (usando las palabras de Bonaventura). No es extraño que se haya creado un verdadero complejo de inferioridad en los guitarristas; lo que más nos interesa para este trabajo es que existe una cierta costumbre de aceptar lo incómodo o instrumentalmente torpe como normal y aceptable. Después de todo, si la guitarra es un instrumento “inferior”, para tocar en él una obra “alta y noble” se deben lógicamente requerir mayores esfuerzos que en otros instrumentos no “inferiores”. Obviamente, esto choca con el sentido común, que nos dice que si la obra ha sido escrita por un guitarrista virtuoso, es de esperar que se conforme con naturalidad a la mano, sin exigir esfuerzos antinaturales. Y, más importante aún, se debe recordar que la obra fue escrita por alguien que (con diferentes paradigmas técnicos, es cierto) dominaba el instrumento y escribe *desde* el instrumento, con perfecto dominio de su idioma natural. Podemos postular, entonces, que (en toda la producción de los virtuosos del siglo XIX) existe siempre *una* digitación que forma parte integral de la concepción de la obra. Si trabajando en una obra, encontramos que de una decisión sobre digitación a la siguiente (por más heterodoxas que sean las soluciones) se crea una continuidad natural, que corresponde perfectamente a la funcionalidad musical, y todas las piezas del rompecabezas van cayendo en su lugar por sí solas, tendríamos derecho a pensar que estamos siguiendo una ruta ya transitada por el compositor. Y más aún si, como sucede a menudo, nos revela posibilidades musicales de la obra que de otro modo no hubiéramos encontrado.

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

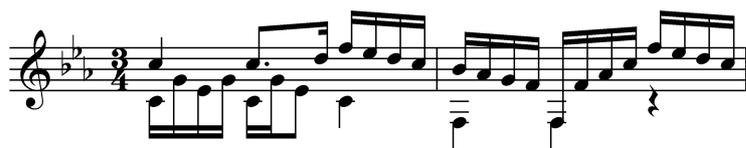
Como ejemplo de una actitud diametralmente opuesta a la de Paganini podemos tomar a Fernando Sor, en cuyas obras la separación en voces es tan minuciosa que muchas veces se puede deducir directamente de ella la digitación correcta (un aspecto que en muchas ediciones modernas de sus obras es tratado con olímpico desprecio). Insisto además: si ha sido escrito por un guitarrista, *debe* necesariamente existir una digitación correcta y una sola, ya que el autor la tiene que haber tocado (así sea para sí mismo, como quizás fue el caso de Paganini, aunque las diversas dedicatorias hacen suponer que al menos tocó las obras para sus dedicatarias) y al tocarla, necesariamente decidió una digitación precisa. Ciertamente habrá (en algunos casos) más de una digitación posible, como sucede habitualmente en la guitarra, pero debemos siempre tener presente que hay una, y muy probablemente una sola, que corresponde a las intenciones del autor – nuestro deber es, entonces, tratar de descubrirla.

Comencemos con la Sonata en do menor, No. 33, porque presenta algunos procedimientos y criterios de digitación bastante típicos, a pesar de la tonalidad inusual y su aparente carencia de virtuosismo. Justamente estas características atípicas son las que nos permitirán deducir algunas de las prácticas más habituales de nuestro autor.

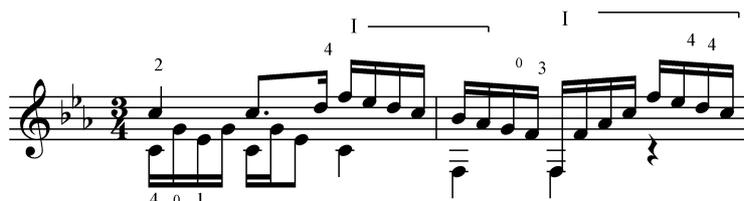
Veamos primero cómo aparece la obra en el manuscrito original de Paganini (es claro que no se trataba de un manuscrito destinado a la edición):



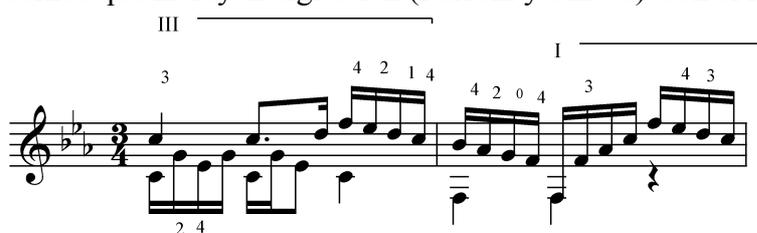
Consideremos el siguiente pasaje, el comienzo del primer movimiento (en la separación de voces realizada por Ruggero Chiesa):



Cómo digitaría un guitarrista de hoy este pasaje? Se trata de una pregunta arriesgada, sin duda – pero creo que al menos en un primer intento, se buscaría hacerlo en primera posición, como el ejemplo que sigue:



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



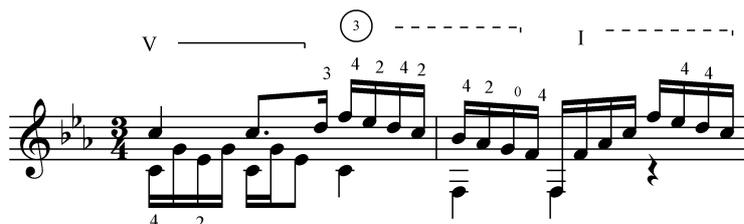
Es muy interesante que ambos editores coincidieron independientemente en esta digitación, y en efecto, ella corresponde a los dogmas modernos; no hay distensiones, se usan todos los barrés posibles en el pasaje, se cambia de posición lo menos posible, y apenas se puede se introduce la presentación longitudinal.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

Otros inconvenientes de esta digitación son:

- se genera necesariamente (y arbitrariamente) una línea en el bajo (do-mi b – do – mi b, en corcheas) que no corresponde al inofensivo bajo de Alberti, y que no se puede reproducir en las sucesivas apariciones del mismo bajo en el resto de la obra, donde el ritmo implícito es de negras y no de corcheas.
- La opción de tercera posición no permite un verdadero vibrato, incómodo debido al barré (que, nótese, de todos modos no sería realmente imprescindible hasta el re, última semicorchea del segundo tiempo, y sin embargo está marcado desde el inicio);
- La articulación de la melodía también resulta antinatural: comienza en legato pero obliga a separar entre el do y si b (entre el primer y segundo compás).

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

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



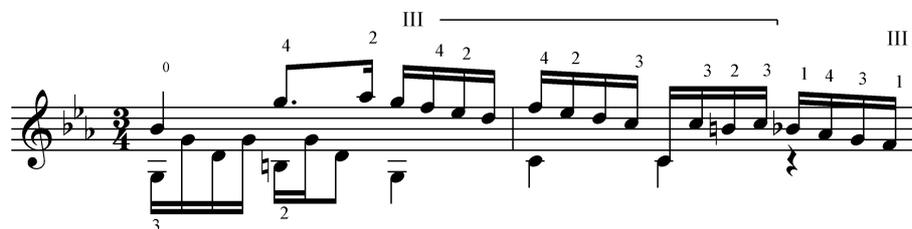
Si se prueba con el instrumento, la transformación que sufre el pasaje es sorprendente, aún en una guitarra moderna: ahora suena cantada, sugiriendo el timbre de una contralto. En el instrumento original, dado que el vibrato es más fácil de obtener, y el timbre es más velado, el efecto es aún más marcado. El corte de la sonoridad del do del acompañamiento, de hecho el debilitamiento del acompañamiento cuando la voz melódica tiene movimiento (segundo y tercer tiempo del primer compás), lejos de resultar un problema, ayuda a dar relieve a la melodía. Veremos más adelante que Paganini calcula minuciosamente esta dimensión de resonancias y apagadores, otra prueba de la importancia de encontrar la digitación que tenía en mente.

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

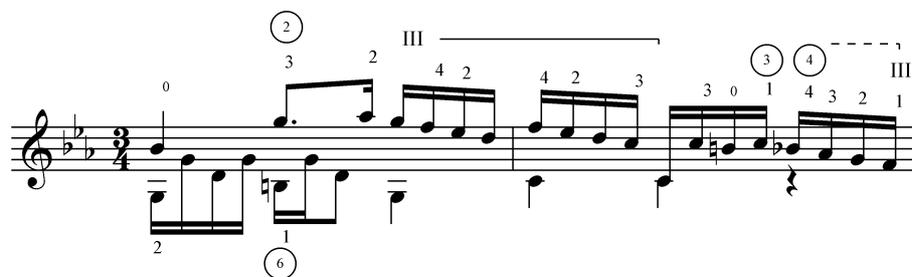
El uso de una posición en la zona media del diapasón es también completamente inusual en la literatura contemporánea, y mucho más al comienzo de una pieza. La zona media de la guitarra del siglo XIX (digamos, entre las posiciones V y VIII) era aparentemente considerada demasiado oscura como sonoridad para ser usada habitualmente (es aún más oscura que en la guitarra moderna), y la opción de Sor, Giuliani, Aguado o Legnani hubiera seguramente privilegiado las primeras posiciones. Se trata evidentemente de un “efecto especial”: es la única que nos permite obtener la articulación deseada, y la obscuridad del timbre es apropiadísima tanto al modo menor como a la atmósfera emocional de la melodía – otro ejemplo de unidad entre idea musical y realización instrumental. La heterodoxia no es, entonces, artificial; surge con absoluta naturalidad como realización física de la idea musical. Ya el salto de la mano izquierda al fa en tercera cuerda está proporcionando un elemento de excepcionalidad. Es claro que Paganini está dispuesto, ya en

este momento tan temprano, a utilizar como material habitual de su pensamiento musical lo que otros consideraban excepcional. O quizás, no se preocupaba mucho de qué era aceptado o no como “normal”.

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



Pero el efecto resulta más bien banal, ya que el salto melódico de sexta (si-sol) no se puede subrayar, y toda la melodía se toca con el mismo timbre, sin posibilidades de darle relieve, a menos de introducir acentos con la mano derecha, que no surgirían naturalmente de la digitación. En cambio, si continuamos la melodía en la segunda cuerda,



obtenemos la posibilidad de vibrato, y una variedad de timbre que tiene un efecto completamente vocal. El sol se hará con dos timbres completamente diferentes, la primera vez vibrato y relativamente oscuro, más intenso debido al salto, y la segunda vez sin relieve, lo que corresponde muy bien a la función del mismo en la frase: la primera vez consecuencia de un salto, la segunda una mera resolución. El salto abrupto a VII posición (que sin embargo es suavizado por el uso de cuerdas al aire en el acompañamiento) y el retorno a la III, provocan un relieve extremo, y una relajación de la intensidad, que da plasticidad a la frase y la hace paralela a la primera. El final de frase suena también apropiadamente coloquial. Y es cómoda.

Nótese en el segundo compás del ejemplo la extensión requerida; si bien transitoria, implica abarcar seis espacios con la posición de mano izquierda, entre si b y fa en la cuarta cuerda - algo que, como veremos mas adelante, es un procedimiento relativamente habitual en Paganini. En este caso, la separación requerida entre 3 y 4 por un lado, y 1 y 2 por otro, es perfectamente ergonómica, a pesar de no ser para nada habitual en las prácticas modernas:

4 – espacio vacío - 3-2- espacio vacío -1

La frase en mayor, que comienza en el compás 5 y concluye la sección, permite también usar la imaginación y pasar a una posición más alta con un efecto parecido al pasaje anterior; se articula entonces entre el sol y el si b, lo que permite resaltar la similitud estructural entre los dos compases, articulando de la misma manera su material de salto/escala. Nótese la flexibilidad requerida para pasar de una presentación longitudinal a una extensión y luego a una contracción, en forma continua y con fluidez. Continuar la melodía en la segunda cuerda conecta esta frase con el final de la sección, que también nos obliga a otro salto heterodoxo pero efectivo para poder continuar la

frase en la tercera cuerda y dar el necesario relieve a la apoyatura do-si b (segundo tiempo del tercer compás del ejemplo siguiente), para luego terminar la frase en el timbre oscuro predominante en toda la sección. La frase adquiere así una dramaturgia que no estaría presente en una digitación más ortodoxa. Doy directamente la digitación:

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, featuring a melodic line on the treble clef and a bass line on the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system includes positions III and IV, with fingerings indicated by circled numbers 1-4. The second system is labeled '1a.' and includes fingerings for the first five fingers (1-5) and the thumb (2, 6). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

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

- la preferencia por una vocalidad marcada de la melodía, con la fina diferenciación de articulaciones, acentuación y timbres que ella implica;
- el uso de extensiones no ortodoxas para la concepción moderna, y una mano izquierda extremadamente fluida, no sólo en los términos de moverse con total libertad entre diferentes posiciones sino también en el manejo de las extensiones y contracciones;
- la tendencia a continuar una melodía en una misma cuerda, sin preocuparse de la estabilidad o no de la posición, lo que supone una gran flexibilidad y libertad de movimientos de brazo y muñeca, y una muy precisa concepción de las distancias, algo que no sorprende en un violinista.
- Un control extremadamente preciso de las extensiones y de la distribución interna de las mismas entre los diferentes dedos, lo que indica que se usan presentaciones virtuales: la mano izquierda distribuye sus dedos en una precisa constelación antes de que ellos pisen las notas.

La segunda sección del movimiento presenta el siguiente pasaje, que no carece tampoco de interés. Sugiero comenzar la melodía en segunda cuerda, continuando con el color que terminaba la primera sección. El Sol grave obliga a usar las primeras posiciones y parece lógico que el si simultáneo se ejecute al aire – esta vez no es posible hacer el salto si-sol en segunda cuerda, lo que Paganini parece hacer en forma deliberada, como contraste a la segunda frase de la primera sección. Pero se puede continuar en segunda cuerda la melodía en el tercer tiempo del segundo compás, trasladarse a posiciones más agudas y mantener el color oscuro hasta el final de la frase, solución que musicalmente es mucho más interesante. Nótese la distensión (2/3) en el segundo tiempo del tercer compás del ejemplo, que en el instrumento original implica menos distancia que en el moderno, y que tiene el objetivo de reservar el mi bemol al dedo 4. Las notas del bajo deben subordinar su duración al resto de los movimientos; así se subraya el movimiento melódico del tercer tiempo del

mismo compás y se da mayor sonoridad al primer tiempo del compás siguiente, dado que el acorde de La bemol se mantiene: un ejemplo de preciso cálculo de las resonancias. Cuando esta resonancia se apaga al levantar el barré (tercer tiempo, cuarto compás del ejemplo), la melodía vuelve a ser protagonista. El final del cuarto compás, dado que el fa sostenido del bajo no puede mantenerse más allá de una corchea, será también sin resonancia del acompañamiento. Este juego de sonoridades, en el cual la duración de las armonías está establecido milimétricamente es parte integral de la idea, y está compuesto por medio de la digitación.

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

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

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

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

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

La distribución interna de las distensiones en posiciones que abarcan más de cuatro espacios es un aspecto importantísimo de la práctica guitarrística de Paganini. A título de ejemplos ilustrativos, veamos algunos pasajes que se presentan en el “Minuetto che va chiamando Dida”, M.S. 104. Este Minuetto no forma parte de las Sonatas, pero es la única obra suelta de Paganini para guitarra sola cuya exigencia técnica es similar al de ellas, y evidentemente fue escrito en la misma época y con los mismos fines. El minuetto está dedicado “alla Sgra. Dida” y la melodía hace un obvia referencia a este apodo, “llamándolo” no menos de ocho veces en los cuatro primeros compases:

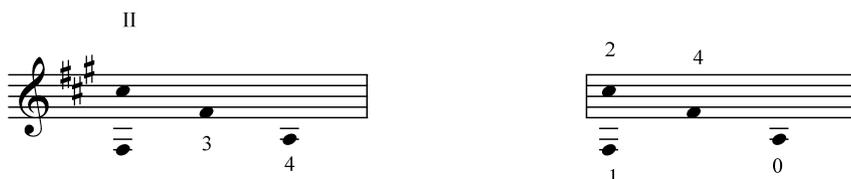
Una idea divertida y pintoresca, y esperemos que la señora “Dida” se haya sentido debidamente halagada – dicho sea de paso, no se sabe quién era, a pesar de los esfuerzos de varios estudiosos de Paganini. Pero lo que nos interesa aquí, desde el punto de vista técnico, son las escalas en fusas de los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

En las cuales, le primera presenta el esquema 4-3-vacío-2-1, y el segundo es el mismo que habíamos encontrado en la sonata en do menor, con el semitono dado por 2 y 3 y el tono entre 1 y 2, y 3 y 4 respectivamente: 4 – vacío – 3-2- vacío -1. De hecho, el movimiento del 1 al fa natural significa solamente ampliar la extensión, que se debería realizar con algo de rotación de la muñeca. La continuación de este movimiento de rotación hace por sí solo el traslado al fa natural, concibiendo así toda la escala como ocurriendo en una primera posición ampliada. Todo el pasaje se realiza así de un modo a la vez completamente heterodoxo y muy efectivo.

Los arpeggios del acompañamiento requieren la alternancia de pulgar e índice, reservando probablemente el anular para la melodía. Muy probablemente, estas escalas eran ejecutadas con alternancia de i-m, comenzando la primera con m y la segunda con i. La alternativa de ejecutarlas por ligaduras de la mano izquierda no funcionaría bien aquí, pues se trata de rasgos con personalidad melódica independiente y peso específico mayor al de un rasgo ornamental. La escala rápida funciona, en realidad, como un motivo: un ejemplo típico del procedimiento compositivo de

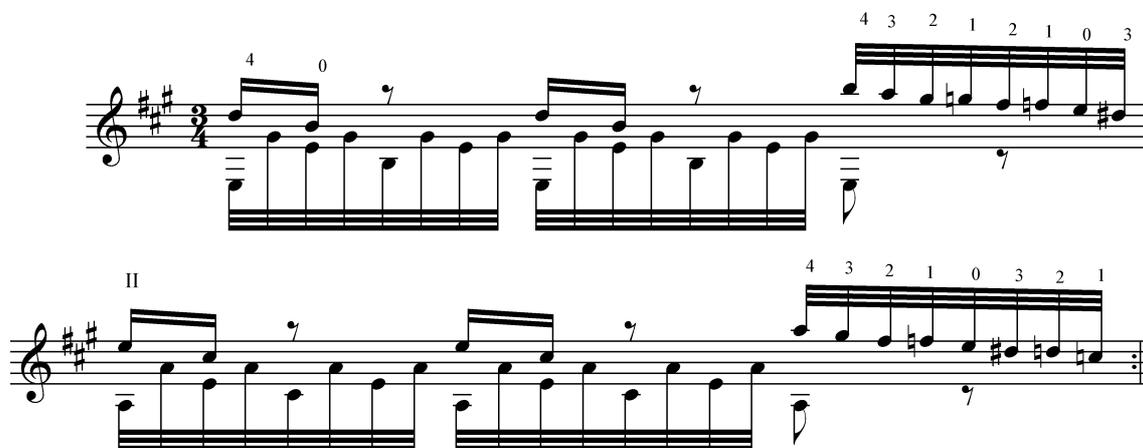
Paganini de tomar un elemento que se considera habitualmente secundario, ornamental o accesorio, y volverlo musicalmente funcional.

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



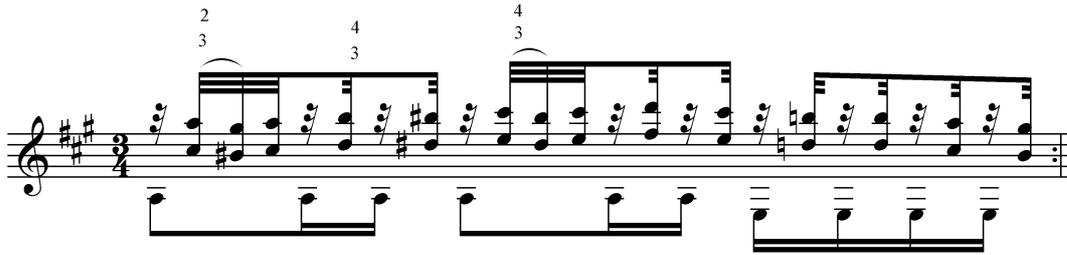
Cualquiera sea la digitación escogida, se requiere de todos modos una marcada separación entre el primero y segundo tiempo de este compás; el primero es un final, y el segundo comienza una nueva serie de llamadas a “Dida” – un caso de la articulación asimétrica que se encuentra a menudo en Paganini.

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



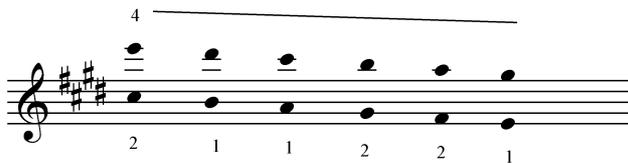
En este caso, la distribución es para la primera escala 4- vacío – 3 – 2 – 1 con una extensión repitiendo el 2-1, y para la segunda 4 – 3 – vacío – 2- 1. Como vemos, las distribuciones internas de la posición ampliada no siguen esquemas predeterminados sino que se adaptan pragmáticamente a los intervalos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

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

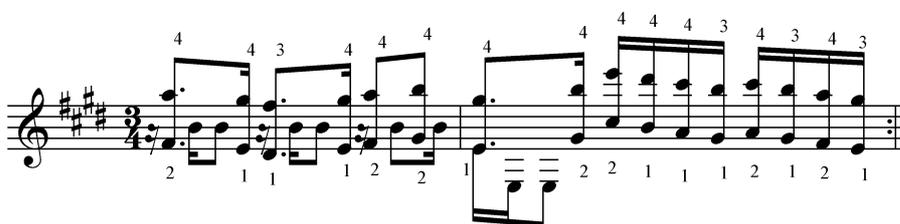


Las secuencias de terceras y décimas son muy frecuentes, a menudo a relativamente alta velocidad. Intentar aplicarles el sistema del “dedo guía” tan popular en muchas escuelas (este principio consiste en mantener un dedo en la misma cuerda siempre que sea posible) no funciona demasiado bien. Veamos un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

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



Es un criterio razonable, y es el utilizado en la digitación de Chiesa de la Sonata No. 16, en mi mayor. Pero existe la posibilidad de usar también el dedo 3, y así ahorrar espacio en el movimiento y permitir mayor fluidez a gran velocidad. Hay muchas situaciones en las obras de violín de Paganini que presentan este tipo de manejo de la mano izquierda. Esta es la situación en el siguiente pasaje de la Sonata No. 16, primer movimiento, compases 9 y 10. Incluyo directamente la que pienso que podría muy bien corresponder a la de Paganini:



Como se ve, la digitación propuesta tiene en cuenta la trayectoria no lineal de la escala, aprovechando las repeticiones para utilizar alternancias de bloques 1-3 /2-4. Esto requiere flexibilidad en la disposición de las distensiones internas de la mano dentro de una posición, ya que se deben variar las presentaciones con mucha fluidez. Pero como hemos visto ya, esta flexibilidad es una de las características del paradigma guitarrístico de Paganini. La digitación propuesta obliga además a una articulación específica y variada, en vez del détaché uniforme del paradigma moderno. El dedo común no tiene por qué ser siempre el mismo: se ahorra espacio con la

alternancia de dedos comunes y el uso de bloques (hacer trabajar conjuntamente, por ejemplo, 1 y 2 contra 3 y 4) y por ende se gana en fluidez. Nótese que el pasaje requiere una presentación “violínica” de la mano izquierda, en la cual la mano se presenta en una diagonal respecto a las cuerdas, y no longitudinalmente. De este modo las extensiones son mucho más fáciles de realizar. El aprovechamiento del espacio físico entre dos notas, y su traducción en tiempo cuando se va de una a otra nota para la articulación, es una característica fundamental del lenguaje guitarrístico de Paganini, lo mismo que lo es del lenguaje de Scarlatti en el clave. Ignorar esta característica tiene como consecuencia, en ambos casos, una ejecución plana e indiferenciada.

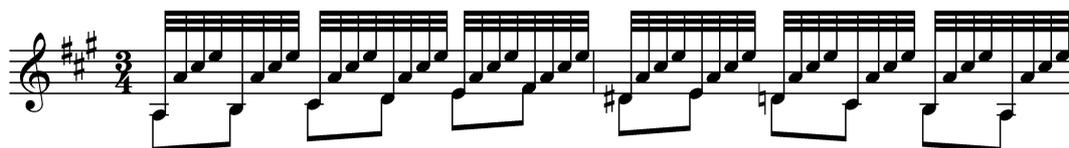
La digitación de las terceras no sigue tampoco el paradigma moderno, sino que usa pragmáticamente las cuerdas al aire y los distribución de los dedos en los espacios. Compárese por ejemplo el comienzo del primer movimiento de esta sonata en la digitación de Chiesa, con criterio absolutamente moderno (nótese por ejemplo el barré propuesto en el tercer tiempo del segundo compás, claramente innecesario ya que todas las notas del acorde están ya colocadas, pero correcto de acuerdo al dogma de no permanecer en posiciones “inestables”):

:

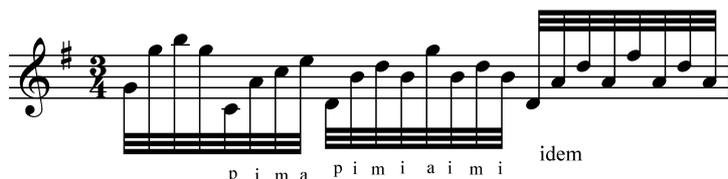
... con lo que podría ser una digitación alternativa más heterodoxa (y, me atrevo a decir, más efectiva y brillante), incluyendo la articulación del bajo. Después de todo, que el mi grave del primero compás se *pueda* sostener no significa que se *deba* sostenerlo, sobre todo si articulándolo podemos obtener un contraste entre los dos períodos de la frase, haciendo que el primero tenga una función rítmica y el segundo una melódica:

En el tercer compás, segundo tiempo, debe cambiarse a 2ª posición, articulando así las dos mitades de la frase.

Consideremos ahora otras cuestiones pendientes. La primera es la digitación de mano derecha. Sabemos que Paganini utilizaba el anular, y muy probablemente las uñas, porque de otro modo todo el primer movimiento de la sonata No 18, en la mayor (entre otros muchos ejemplos de las Sonatas), no es posible – los arpeggios rápidos no funcionan bien con la yema sola:



Lo demuestra también el siguiente pasaje de la sonata No. 24 en sol mayor (1er movimiento, compás 15), entre otros muchísimos: no sería practicable sin el uso del anular:



Nótese que Paganini evita (sabiamente) la combinación a-m-a o m-a-m, lo mismo que prácticamente todos sus contemporáneos, especialmente a alta velocidad – al contrario de los modernos, que tratan de igualar el anular con los otros dedos (véase como ejemplo el Estudio No. 1 de Heitor Villa-Lobos). Nos queda la duda de si en secuencias de arpeggios como las del siguiente ejemplo (la misma Sonata No. 24, comienzo del primer movimiento) Paganini prefería la digitación *p-i-m-i* o, como Giuliani, *p-i-a-i*, infringiendo el dogma moderno de usar dedos vecinos para cuerdas adyacentes.

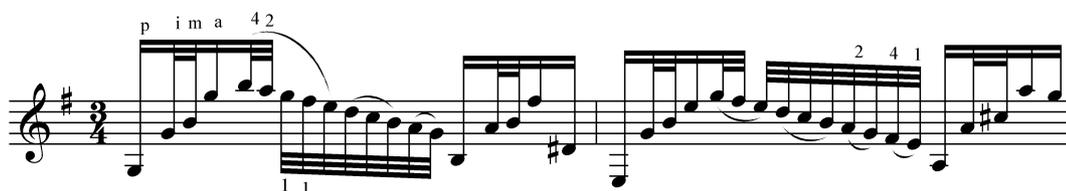


Debe notarse que la segunda (p-i-a-i) es más efectiva a alta velocidad. Es una práctica habitual en los trinos de los pianistas, que saben muy bien que “los vecinos no se quieren”.

Una segunda cuestión importante tiene que ver con la digitación de las escalas, en cuanto al uso de la mano derecha en las mismas. Cuando se trata de escalas muy rápidas, existe un límite de velocidad a lo que se puede lograr con la alternancia de i-m – gran parte del trabajo técnico moderno está, de hecho, dirigido a aumentar esa velocidad. Los guitarristas del siglo XIX encontraron tres tipos de soluciones para las escalas ultrarrápidas⁷. La solución de Aguado, que fue la que permaneció en los modernos, privilegia la alternancia de i-m con el uso ocasional de ligados – no es casual que Aguado tuvo sus primeras experiencias instrumentales ejecutando música tradicional española, con toda probabilidad alguna forma de flamenco, donde las escalas rápidas con alternancia de i-m son moneda corriente. La solución de Giuliani trasciende el uso de la alternancia, e implica el uso de i, m, y a, intercalados con ligados de la mano izquierda

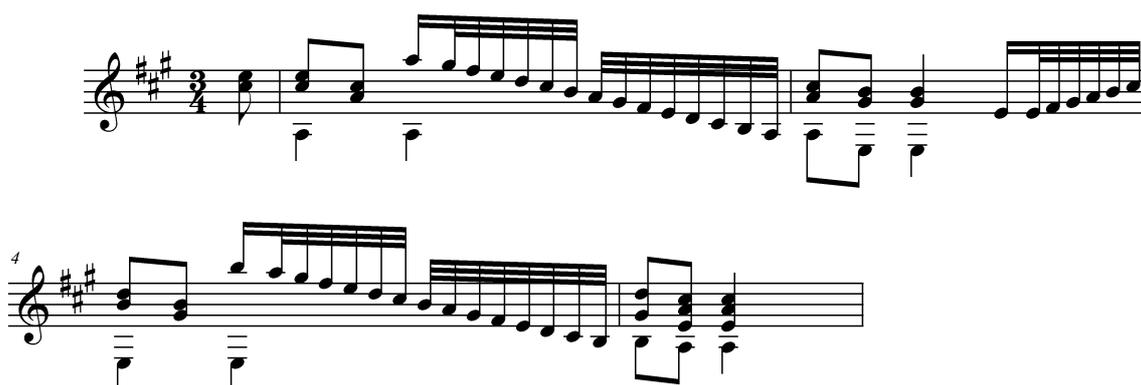
(malentendidos como acentos por muchos guitarristas modernos, un tema que será tratado en otra parte). La de Sor, que consideraba que “las figuras violinísticas no suenan bien en la guitarra”⁸ (por “figuras violinísticas” entendía escalas ultrarrápidas) era ejecutar las escalas muy rápidas casi solamente con la mano izquierda, utilizando los dedos de la mano derecha para tocar apenas la primera nota de cada grupo de ligados en una cuerda, y ejecutar con la mano izquierda sola el resto del grupo. Dado que Paganini usa escalas con pizzicati de mano izquierda en sus *Capricci* para violín solo, no sería de extrañar que hubiera desarrollado esta técnica en la guitarra y la aplicara en los siguientes ejemplos. Si agregamos al uso de ligaduras en todas las cuerdas la distribución interna de las distensiones, y el uso de ligados por glissandos en algún caso, vemos que es posible ejecutar estas escalas a gran velocidad sin mayor esfuerzo. El primer ejemplo es de la mencionada Sonata en Sol mayor, compases 5 y 6. Las escalas no son temáticas sino ornamentales, por lo que ejecutarlas con ligados parece razonable:

Según el criterio expuesto, la digitación sería



Probablemente Paganini tuviera en mente tocar con la mano derecha solamente la primera nota de la escala, y ejecutar luego la primera nota pisada en cada cuerda por percusión, procedimiento que funciona perfectamente en el instrumento original y razonablemente bien en el moderno. Así, las escalas suenan aún más fluidas, y funcionan como casi un diálogo con el resto de los elementos del pasaje, un procedimiento que Paganini usaría con extrema brillantez en varias ocasiones.

El segundo ejemplo es el comienzo del primer movimiento de la sonata No. 21 en La mayor:



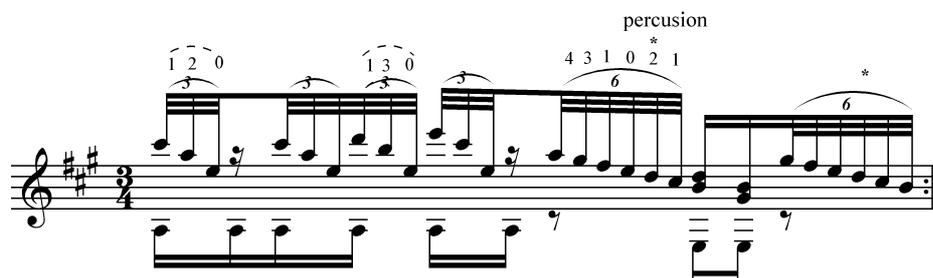
Aquí, la escalas ligadas deben considerarse como comenzando en la semicorchea inicial (no en las fusas) – la nota inicial más larga sirve para dar énfasis al efecto, y también, ya que hay algo de tiempo para que se produzca el disminuyendo natural de toda cuerda pulsada, hace al efecto de ligadura aún más brillante. Usar una distensión controlada 4-3 entre el si y el la de la segunda escala permite ejecutarla con total fluidez (recordemos que en el instrumento original las distancias son algo menores). En la misma segunda escala, si se mantiene la muñeca flexible, se puede presentar la doble distensión 4-3 y 2-1 (respectivamente, si-la y sol# - fa#) incluso sucesivamente, o sea,

luego de realizada la primera se presenta la segunda. Los asteriscos indican percusiones del dedo de la mano izquierda para producir la nota.:



La breve escala ascendente del segundo compás funciona mejor con alternancia m-i: su función es de dirigirse al re, y no como en las escalas descendentes, surgir de la nota aguda. Si se ejecuta tocando todas las notas, adquiere mayor energía. Como se ve una vez más, la componente física, en Paganini, es parte integral de la concepción compositiva. Y es muy sabio utilizar la alternancia de i-m en pasajes breves.

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



Para finalizar, parece interesante presentar un inventario sumario de las dificultades técnicas intruducidas en la serie de las Sonatas, en el orden en que aparecen. Estos datos confirman la lectura de esta serie como un diario de aprendizaje: en la tabla que sigue, se indica el número de la Sonata y los problemas técnicos que introduce. No todas las Sonatas incluyen novedades técnicas, y las que no lo hacen no aparecen mencionadas. Es lógico que, una vez descubierto un elemento, Paganini no introduzca inmediatamente uno nuevo, sino que explore por un tiempo sus posibilidades antes de andar más allá. La secuencia de introducción e integración de recursos técnicos no es lineal, pero es claramente progresiva, y corresponde perfectamente a un aprendizaje creativo, donde las destrezas se van adquiriendo de forma orgánica y el proceso no ocurre necesariamente de un modo “ordenado” o planificado: En efecto, podemos ver que Paganini descubre un recurso técnico (en cualquiera de las dos manos o en ambas juntas) y lo desarrolla gradualmente hasta que no hay nada más que hacer con él, para después pasar a inventar otro, o integrar los varios recursos ya desarrollados entre sí, una vez que éstos han sido asimilados. Por ejemplo, las décimas aparecen primero como bicordes en tiempo de corcheas, con pedales intercalados; después en semicorcheas, en sucesión; luego en fusas y partidas. Dado que el tempo de los Minuetti (movimientos donde aparecen casi todos los elementos más virtuosos) es relativamente uniforme, la progresión de corcheas a semicorcheas a fusas indica un aumento proporcional de la velocidad, y por ende de la

destreza instrumental. Cada uno de los pasos requiere mayor velocidad y se desarrolla natural y orgánicamente desde el anterior. Podemos casi ver a Paganini en el acto de improvisar en su guitarra y descubrir nuevas posibilidades, y las Sonatas hierven con su entusiasmo y creatividad.. La siguiente tabla intenta presentar estos datos de un modo que nos permita apreciar el recorrido técnico de Paganini en las Sonatas:

Sonata No.	Mano izquierda	Mano derecha	Comentario	Observaciones Generales
1	Terceras en corcheas	Pedal en el bajo	Nivel de dificultad elemental	Primeras posiciones
3	Décimas	Bajo de Alberti ocasional, pedal interno		
5	Décimas en semicorcheas	Arpeggios en tresillos de semicorcheas		
9	Décimas con pedal interno a tempo rápido		El pedal interno permite mayor velocidad general y facilita el traslado	
10				Primer uso de posiciones agudas, sólo en las primeras cuerdas
11	Adornos en tirata, terceras rápidas en secuencias breves		Preparan el uso de escalas rápidas y ligaduras	
12	Sextas en corcheas, campanella		La campanella sobre 1ª cuerda requiere una posición cuidada de mano izquierda.	Posiciones sobreagudas en 2ª cuerda
13		Arpeggios en fusas con secuencia p-i-m-a	Indica mayor destreza de mano derecha	
14	Acordes con pedal de notas repetidas pisadas		Indica una mayor destreza de la mano izquierda	
15	Secuencias largas de terceras y décimas en semicorcheas		Desarrollo de un elemento ya utilizado, con mayor dificultad	
16	Casi continuas secuencias largas de terceras y décimas en semicorcheas		Idem, del mismo elemento	
17	Largas secuencias de terceras y décimas con pedal de cuerdas al aire	Arpeggios ascendentes de seis notas (que implican cambio de posiciones de la mano izquierda)	Integración de elementos	Posiciones sobreagudas

21	Escalas en fusas con mano izquierda		Nuevo elemento que surge de los anteriores	
23	Salto de mano izquierda y secuencias de décimas y terceras		Integración de elementos	
24	Secuencias de terceras	Arpeggios no lineales en fusas	Nuevo elemento	No se pasa del espacio 12
25	Rasgos melódicos rápidos en fusas, secuencias de décimas, pedales agudos pisados en fusas	Alternancia rápida de i-m	Desarrollo de elementos anteriores, a mayor velocidad	
28			No hay rasgos de velocidad, seguramente por la mayor dificultad de orientación causada por la scordatura. Experimento no proseguido.	Scordatura inusual (re sol re sol si re)
30	Apoyaturas dobles por glissando, secuencias de sextas en semicorcheas	Sextas y terceras partidas en fusas	Combinación de acción rápida de mano derecha con elementos ya aprendidos de mano izquierda	
33	Posiciones centrales, saltos y glissandos		Estilo cantabile, exploración del diapason	Tonalidad inusual (do menor)
34		Terceras y décimas partidas en fusas, ligados dobles en fusas (casi trinos)	Combinación de elementos de ambas manos, con mayor dificultad	
35	Sobreagudos en décimas, rápidos ligados descendentes, ligados dobles por glissando en secuencias largas	arpeggios ultrarrápidos descendentes en semifusas (probablemente deslizando el i)	Integración de elementos, arpeggios rápidos con un solo dedo	
36	Octavas, décimas y terceras partidas, escalas rápidas alternando registros		Salto transversales de mano izquierda; exploración de las posibilidades musicales de los elementos técnicos	

			adquiridos	
37	Escalas descendentes con mano izquierda, ligados combinando terceras partidas con pedal de campanella con efecto de <i>jodel</i> , posiciones sobreagudas	Alberti en fusas, trémolo, décimas partidas y terceras combinadas con campanella: requiere excepcional coordinación de la acción de ambas manos.	Se registra la primera aparición conocida de un trémolo en toda la literatura guitarrística (compás 14).	Fuegos de artificio extravagantes y constantes en toda la Sonata – es probable que Paganini decidiera que hasta aquí se podía llegar..

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

¹ Danilo Prefumo, “Retorno a Paganini”, Il Fronimo, No150, abril 2010. (traducción del autor)

² Citado en Danilo Prefumo, “Niccolò Paganini”, Editorial L’EPOS, Palermo, 2006, p-309.

³ La colección privada Reuther, en Mannheim, Alemania.

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

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

⁶ J.M.Schottky, *Paganinis Leben und Treiben*, Calve, Praga, 1830 p.233. Citado en Prefumo, op.cit.

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

⁸ Fernando Sor, Método para la guitarra.