



TREBALL DE FI DE MÀSTER

Màster Universitari en Musicologia, Educació musical i Interpretació de la música antiga

EL GUST ESTÈTIC SONOR DE LA GUITARRA DEL SEGLE XIX

I PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XX

Reflexions sobre la recerca sonora de l'instrument a la península Ibèrica

Autora: Bruna Escolà i Parra

Tutors: Francesc Cortès i Mir / Lidia López Gómez

2022-2023

*Hom no estimarà veritablement i íntegrament les qualitats del seu
temps si no sap valorar les qualitats del passat.*

J.W. von Goethe, Zur Farbenlehre

Resum

El Romanticisme va representar per la guitarra un període en el qual es va assolir una excel·lència interpretativa, compositiva i de definició de l'instrument. Es va impulsar la creació de l'escola catalana i espanyola que desenvoluparia un repertori i toc característics que transformarien i ajudarien a evolucionar qualitativament aquest instrument fins als nostres dies. Tanmateix, cal valorar fins a quin punt les aportacions de grans mestres com Francisco Tàrraga i Miquel Llobet, entre d'altres, i els diversos tractats de l'època han contribuït a la tècnica que es fa servir al segle XXI.

Aquest treball té com a objectiu presentar una investigació de la tècnica i la interpretació de la guitarra durant el segle XIX i la primera meitat del XX. A partir de la recerca del llegat del so d'aquest instrument i de les característiques del seu toc i la seva tècnica, s'aprofundirà en l'empremta i l'evolució que van aportar a la guitarra, des de la música finisecular del segle XIX fins a l'inici modern de l'instrument. Es duran a terme un conjunt de reflexions al voltant de l'ideal sonor i el gust estètic que va caracteritzar la societat guitarrística d'aquests segles a fi de comprovar una possible pèrdua de l'herència dels elements expressius i de la tècnica en l'actualitat.

Paraules clau: guitarra, Romanticisme, Sor, Tàrraga, Llobet, escola guitarrística, tècnica guitarrística, so, llegat, timbre.

Resumen

El Romanticismo representó para la guitarra un período en el que se logró una excelencia interpretativa, compositiva y de definición del instrumento. Se impulsó la creación de la escuela catalana y española que desarrollaría un repertorio y toque característicos que transformarían y ayudarían a evolucionar cualitativamente este instrumento hasta nuestros días. Sin embargo, hay que valorar hasta qué punto las aportaciones de grandes maestros como Francisco Tàrraga y Miquel Llobet, entre otros, y los distintos tratados de la época han contribuido a la técnica que se utiliza en el siglo XXI.

Este trabajo tiene como objetivo presentar una investigación de la técnica y la interpretación de la guitarra durante el siglo XIX y primera mitad del XX. A partir de la búsqueda del legado del sonido de este instrumento y de las características de su toque y

su técnica, se profundizará en la impronta y la evolución que aportaron a la guitarra, desde la música finisecular del siglo XIX hasta en el inicio moderno del instrumento. Se llevarán a cabo un conjunto de reflexiones alrededor del ideal sonoro y el gusto estético que caracterizó la sociedad guitarrística de estos siglos a fin de comprobar una posible pérdida de la herencia de los elementos expresivos y de la técnica en la actualidad.

Palabras clave: guitarra, Romanticismo, Sor, Tárrega, Llobet, escuela guitarrística, técnica guitarrística, sonido, legado, timbre.

TAULA DE CONTINGUTS

I. INTRODUCCIÓ	7
II. MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC	10
Hipòtesi i objectius.....	10
Metodologia	10
Estat de la qüestió	13
III. REFLEXIONS HISTÒRIQUES AL VOLTANT DEL SO I LA TÈCNICA DE LA GUITARRA...	17
1.1. Inicis i primera meitat del segle XIX, la preocupació pel so	17
1.2. Segona meitat del segle XIX, evolució i implementacions de Damas, Cano, Arcas i Tàrraga..	19
1.3. Finals del segle XIX i primera meitat del segle XX, consolidació i recorregut de la tradició ...	21
2.1. Característiques fonamentals del so	24
3.1. Tècniques de la mà.....	28
3.1.1. Tècniques de la mà esquerra	29
Lligat.....	30
Portamento	31
Vibrato	38
Altres elements	39
3.1.2. Incisos sobre la mà dreta i altres aspectes.....	40
IV. ESTUDI DE CAS	46
Biografies dels entrevistats	46
Carmen Jiménez.....	46
Carles Trepà.....	47

Anàlisi de l'entrevista de Carmen Jiménez	49
Anàlisi de l'entrevista de Carles Trepà	54
V. CONCLUSIONS	61
VI. ANNEXOS	64
Annex 1: Guió de preguntes de l'entrevista	64
Annex 2: Transcripcions de les entrevistes	65
VII. BIBLIOGRAFIA	66

I. INTRODUCCIÓ

El Romanticisme va representar per la guitarra un període en el qual es va assolir una excel·lència interpretativa, compositiva i de definició de l'instrument. Es va impulsar la creació de l'escola catalana i espanyola amb la qual es desenvoluparia un repertori i toc característics que transformarien i ajudarien a evolucionar qualitativament aquest instrument fins als nostres dies. En aquest context, és imprescindible considerar les aportacions de grans mestres com Francisco Tàrraga i Miquel Llobet, entre d'altres, i els diversos tractats de l'època pel que fa a la tècnica que es fa servir al segle XXI quan s'interpreta repertori romàntic.

Aquest treball té com a objectiu presentar una investigació de la tècnica i la interpretació de la guitarra durant el segle XIX i la primera meitat del XX a partir de la recerca del llegat del so d'aquest instrument, així com les característiques del seu toc i la seva tècnica. S'aprofundirà en l'empremta i l'evolució que van aportar aquests elements a la guitarra, des de la música finisecular del segle XIX fins a l'inici modern de l'instrument.

La tria d'aquesta investigació va néixer durant l'experiència que vaig gaudir quan cursava el grau superior d'Interpretació en Guitarra Clàssica. Quan vaig començar els meus estudis no tenia constància de les figures existents dins el panorama català que van revolucionar i fer avançar tècnicament i tímbricament aquest instrument. A mesura que m'anava formant com a guitarrista professional, em vaig anar introduint en la comunitat guitarrística i vaig agafar més interès en l'obra dels compositors del segle XIX i la primera meitat del XX perquè utilitzaven una sèrie de tècniques que eren absents en les obres actuals. Com més anava aprofundint en els meus estudis, més m'adonava que els meus professors m'ensenyaven la tècnica d'aquest instrument a través d'una línia de compositors molt concrets i d'una manera de tocar molt específica.

Aleshores, vaig començar a experimentar un gran interès per la música dels guitarristes del segle XIX com Ferran Sor, Julián Arcas, Francisco Tàrraga i Miquel Llobet, en els quals hi podia apreciar un virtuosisme que seguia un camí molt diferent del que es considera "virtuosisme" actualment, i això em va dur a investigar la interpretació de la guitarra dels segles passats, i fer una recerca de gravacions antigues (d.a., 2013; Llobet, 2008; Llobet, 2018; selfTaughtGirl, 2014).¹ A través de l'escolta d'aquestes gravacions i

¹ Per evitar repeticions, queda aclarit aquí que el terme "gravacions" sempre farà referència a aquestes cites esmentades.

de la meua lectura personal de documents i biografies vaig descobrir com havia canviat la construcció d'aquest instrument al llarg del temps, el tipus de cordes, i també una manera de tocar que diferia molt a nivell sonor.

Malauradament, com més m'endinsava en aquesta recerca més descobria que la guitarra del segle XIX i aquesta manera de tocar no semblaven tenir cabuda en els plans d'estudis,² ja que per als guitarristes actuals, és considerada com una etapa superada, apel·lant a la justificació de l'evolució de l'instrument i de la tècnica, fins al punt de no estar massa ben considerada aquesta manera de tocar i ser desplaçada pel fet de voler assolir una qualitat que presumiblement ja ha estat en gran mesura sobrepassada per l'actual. També és absent en els plans d'estudis de l'àmbit de la música antiga, perquè l'instrument i la tècnica són massa semblants als actuals, i per tant sembla que hagi de formar part del món de la guitarra contemporània.

Els qui s'atrevien a tocar amb guitarres i cordes històriques eren majoritàriament guitarristes amb plantejaments sonors actuals, i tot i tenir aquesta aparent similitud tècnica amb la guitarra dels nostres dies, jo no era capaç de percebre el so que havia escoltat en alguna gravació, o en el concert del mestre Carles Trepà.³

Decidida a no acontentar-me amb el so de guitarra que ja havia escoltat al llarg de la meua carrera, vaig començar a estudiar amb una rèplica de guitarra històrica i cordes antigues. Vaig escriure el meu treball de final de carrera sobre la transformació de la guitarra als Països Catalans de mitjan segle XIX i inici del XX. A través del meu estudi, sobretot interpretatiu, vaig decidir abocar tots els meus esforços en la recuperació d'aquest toc decimonònic, i a investigar a nivell guitarrístic i també documental tot allò que envolta la música d'aquest instrument i que ha estat arraconat, però que va suposar una culminació

² Es poden consultar els plans d'estudis superiors de l'especialitat de Guitarra (<https://www.conservatoriliceu.es/superior/titol-superior-musica/guitarra/>), on no hi consta cap assignatura específica de l'estudi de la guitarra del segle XIX. Se'n pot fer alguna referència a l'assignatura d'Història del repertori guitarrístic que forma part d'alguns plans. El programa de repertori suggerit dins l'assignatura general de l'instrument, tot i que conté obres d'aquest període, són treballades a través dels estudis i la tècnica actuals.

³ El moment en el qual vaig entendre de quina manera havia canviat el nostre toc en la guitarra va ser quan vaig tenir l'oportunitat d'escoltar el mestre Carles Trepà tocar amb una guitarra d'Antonio de Torres encordada amb budell i seda (<https://www.youtube.com/watch?v=luKquWe89jo>). El so era tan diferent al que havia escoltat de les interpretacions actuals de l'obra de compositors passats, que no vaig saber entendre què havia pogut succeir perquè tot això no hagués estat transmès i ensenyat a les generacions posteriors de guitarristes. Vaig continuar llegint i fent recerca, també a nivell sonor, perquè vaig comprendre que jo també volia trobar un so en aquest instrument com el que havien deixat aquests referents de la guitarra que van permetre que l'instrument adquirís el prestigi i el respecte que va tenir durant els segles passats.

indiscutible de la qualitat sonora que hem heretat dels segles passats i que es perpetua en el segle XXI.

Per tot això, considero que aquesta investigació pot ser d'interès i rellevància per a la comunitat guitarrística, historiadors i públic sensibilitzat amb els concerts d'aquest instrument, ja que aportarà un recull d'informació sobre aspectes inèdits pel que fa a la investigació de la interpretació de la guitarra que poden donar un nou enfocament en el plantejament de l'estudi de l'instrument i del valor històric. És necessari fer una reflexió sobre el nostre passat i entendre'l, per poder tenir en compte tot allò que va permetre que la guitarra anés evolucionant fins als nostres dies, i per això convé fer una recerca que pugui aclarir i resoldre aquestes inquietuds que generen preocupació no tan sols als guitarristes, sinó a músics i investigadors amb interès per la recuperació històrica del so de l'instrument.

Aquest treball proposa una investigació interdisciplinària en el qual la informació de les fonts històriques es contrasta amb el coneixement en el camp de la interpretació, que serà analitzada a través de les entrevistes que formaran l'estudi de cas, que tractarà de respondre qüestions com: Ha estat significativa en la qualitat de la guitarra del nostre temps l'aportació tècnica i sonora dels guitarristes del segle XIX i la primera meitat del segle XX? Hi havia una manera de tocar característica durant el segle XIX i la primera meitat del XX als Països Catalans i a Espanya? La recerca del so i la seva qualitat tenia una importància destacable? S'ha anat perdent l'aspiració a una qualitat sonora pel fet que els aspectes tècnics de l'època actualment han caigut en desús o ja no es desenvolupen amb tanta riquesa?

II. MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC

Hipòtesi i objectius

El problema d'investigació que planteja aquest treball és la pèrdua de la qualitat sonora de la guitarra i de certs aspectes tècnics en la interpretació que actualment es troben en desús, i que són descrits i tractats amb gran importància en antecedents teòrics. L'objecte d'aquesta investigació és l'estudi dels aspectes tècnics de la guitarra dels segles XIX i primera meitat del XX als Països Catalans i a Espanya. Els objectius principals són:

- Identificar la possible pèrdua actualment al nostre país dels elements expressius, tècnics i de la pulsació que configuraven una manera de tocar l'instrument.
- Aprofundir en la tècnica i les particularitats sonores que cercaven els guitarristes de referència del segle XIX i primera meitat del segle XX.
- Estudiar quina era la tècnica de la mà esquerra i dreta consolidada durant el segle XIX i la primera meitat del segle XX, que són les que permeten definir un toc i produir un determinat so amb la guitarra, i identificar quins d'aquests aspectes tècnics van ser rellevants per desenvolupar una manera de tocar característica durant aquell període.

Metodologia

Tal com explica Marín en el prefaci de la seva tesi, les necessitats que el camp de la interpretació musical exigeix avui dia fa que sigui cada cop més comú que els músics hagin d'exercir alhora funcions d'investigador i musicòleg, i abordar l'estudi d'un instrument musical amb una certa antiguitat i especialment la qüestió del so i la pràctica musical, requereixen sens dubte l'especialització en múltiples camps de recerca i el domini de moltes destreses específiques (2016, p. 1).

Aquest Treball de Fi de Màster és fruit del procés d'investigació i recollida d'informació i anàlisi d'unes entrevistes a intèrprets professionals per a respondre les preguntes d'investigació formulades al voltant de les aportacions tècniques i sonores de la guitarra del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Després del plantejament, els objectius d'investigació i els pertinents apartats metodològics, es desenvolupa el cos del treball on s'aprofundeix en els aspectes que aporten una visió global de l'estat de la qüestió que és complementat amb un estudi de cas i una discussió dels resultats que donen pas a les

conclusions que es poden extreure de tot el procés d'investigació, així com la descripció de l'acompliment dels objectius de recerca.

Per tal de donar una resposta a la meua investigació, i comprovar els objectius, primer s'ha dut a terme una investigació que s'emmarca dins el paradigma interpretatiu i és de caràcter qualitatiu, i que es basa en una sèrie de reflexions al voltant del so i el timbre de la guitarra que va precedir d'un recopilatori dels aspectes tècnics més cabdals de l'instrument. Inclou l'explicació de les tècniques de la mà esquerra i dreta i les contribucions i dilemes sonors que s'han exposat en els tractats des del segle XIX fins a la primera meitat del segle XX, plantejant un recorregut històric de l'evolució i la visió tímbrica d'aquest instrument. Cal puntualitzar que per a les referències dels tractats s'ha mantingut l'idioma original (majoritàriament el castellà), amb el llenguatge original tal com estava escrit, no s'ha dut a terme cap transcripció ni correcció, ja que s'espera que el lector les pugui entendre sense cap dificultat. Aquestes reflexions configuren el cos del treball i actuen com a marc teòric alhora que també com a cos i marc metodològic del treball, per aquesta raó formen un marc teòric ampliat en sí mateix, que és complementat i justificat amb un estudi de cas.

La intenció d'un estudi de cas és focalitzar-se en un nombre limitat de fets i situacions per poder abordar-los amb la profunditat que es requereix per a la seva comprensió holística i contextual (Vasilachis de Gialdino, 2014, p. 218). L'estudi de cas elaborat inclou com a instrument de recol·lecció de dades unes entrevistes semiestructurades obertes que contenen les preguntes de recerca, de manera que aquestes qüestions es converteixen en l'eix conceptual que estructura l'estudi. Tal com indica Vasilachis, les preguntes poden estar adreçades a qüestions referides a un determinat tipus de problema o a un tema de característiques empíriques, i pot ser que les preguntes de caràcter empíric es trobin subordinades al problema i d'altres defineixin elles mateixes l'estructura i l'orientació conceptual de l'estudi. En aquesta investigació, les preguntes es van definint progressivament a través del seu desenvolupament, per això són formulades amb la flexibilitat necessària per a la seva millor elaboració i resposta (2014, p. 220).

Es plantegen qüestions que contenen un caràcter més general i d'altres més específic, en les quals es permetrà als entrevistats expressar-se amb llibertat i a partir de les respostes serà possible encaminar el guió cap a un tipus de preguntes o d'altres. Aquestes entrevistes han estat fetes a dos guitarristes de referència que actualment toquen amb guitarres i altres instruments de corda polsada d'època, amb cordes d'època i que s'han

especialitzat en el repertori dels segles XIX i XX: Carles Trepà i Carmen Jiménez.⁴ Han estat escollits per la vinculació que tenen amb els coneixements de les tècniques i els models sonors dels referents dels segles passats, i per l'aprofundiment i recerca que han dut a terme al llarg de la seva vida per recuperar una visió sonora de la guitarra. A través de les preguntes formulades i d'aquest estudi de cas es podrà conèixer les particularitats i reflexions concretes de dues persones sobre els fonaments teòrics que s'han descrit amb anterioritat en apartats anteriors, i es podrà obtenir informació per valorar i concloure si ha estat significativa en la qualitat de la guitarra del nostre temps l'aportació tècnica i sonora dels guitarristes del segle XIX i la primera meitat del segle XX.

Les entrevistes han estat fetes de manera individual i amb l'avís previ i l'autorització de cadascun dels guitarristes, per separat. El procediment ha implicat el desplaçament presencial a casa dels entrevistats, i s'ha fet servir un aparell de gravació d'àudio per enregistrar les entrevistes. Les preguntes formulades al llarg de la gravació han estat extretes del guió de preguntes que es va elaborar prèviament, que contenia un ordre de qüestions relacionades amb els objectius de la investigació, unes de caràcter més general i d'altres de caràcter més específic. Com que la intenció era que els entrevistats poguessin respondre de manera oberta i sense limitació o rigidesa, l'enregistrament s'ha realitzat en un marc de conversa fluida en la qual les preguntes s'han anat enllaçant a mesura que els entrevistats anaven responent. Per aquesta raó pot ser que algunes preguntes del guió d'entrevista hagin estat omeses, modificades de lloc, o substituïdes per altres d'acord amb el contingut que van transmeten els entrevistats, de manera que s'esdevé com una conversa natural. A fi d'assolir una visió global de la temàtica que s'investiga, no s'ha imposat una limitació temporal per a les entrevistes, cada entrevistat ha tractat les diverses qüestions amb un enfocament i extensió diferents, i per aquest motiu les gravacions tenen durades diferents.

L'estudi de cas basat en les dues entrevistes plantejades permetrà aportar una mirada que s'orienta a captar els aspectes subjectius i els objectius de la vida social, i considerar l'existència d'un món exterior tot i que no existeix una veritat única i definitiva. D'acord amb el plantejament proposat, aquesta investigació qualitativa feta a través de l'estudi de cas amb entrevistes podrà construir explicacions que vinculen fenòmens i processos en

⁴ Les preguntes de les entrevistes i les transcripcions en format àudio estan completes i incloses en l'apartat *Annexos*. Ambdós han donat el seu consentiment per a ser enregistrades les seves respostes.

termes causals, referits a un context determinat i expressats en termes narratius (Vasilachis de Gialdino, 2014, p. 222)

Estat de la qüestió

La preocupació pel so no és quelcom que sorprengui en la història de la música ni dels instruments musicals. En l'àmbit de la interpretació s'ha donat una importància cabdal a la recerca sonora a través de l'instrument i com aconseguir-la a fi de transmetre aquell missatge sonor de la manera més sublim possible. Si bé tota aquesta transmissió de com s'ha de tocar un cert instrument ha gaudit de molta rellevància en el camp de la interpretació, plasmar aquestes tècniques a nivell escrit no ha esdevingut una tasca tan senzilla, la bibliografia actual de la qual es disposa sovint no gaudeix d'una explicació detallada del recorregut històric del gust sonor d'un instrument.

Expressar la producció d'un so a través de la paraula ha estat motiu de diverses investigacions, perquè els tractats i llibres que inclouen definicions i descripcions sobre com tocar fan servir un conjunt de verbs que actualment disposen de diferents significats. La raó per la qual cal parar-hi atenció és perquè la producció d'aquests sons té com a finalitat informar d'alguna cosa o provocar al receptor una resposta determinada (González-Zapatero Redondo, 2016, p. 319). Hi ha una sèrie de verbs que s'han emprat en espanyol per descriure l'acció de fer vibrar i sonar un objecte, no tan sols el verb *tocar*, també hi figuren altres com *tañer*, que procedeix del mot llatí *tangere* i que en la nostra llengua es documenta amb el significat de “fer vibrar i sonar parts dels instruments”. També el verb *herir*, que s'usava tant per prémer les cordes d'una lira o un altre instrument com per interpretar cançons amb acompanyament de la lira (González-Zapatero Redondo, 2016, p. 321), per això aquest verb apareix de manera sovint sobretot als tractats d'instruments de corda. També hi trobem el verb *pulsar*, amb la definició de “fer vibrar les cordes d'un instrument musical tocant-les amb els dos dits o mitjançant un mecanisme”, i posa com a exemple *pulsar una guitarra* (Villanueva & Lara, 1986, p. 431).

Tots aquests conceptes referents als termes per produir el so s'inclouen en els manuals i tractats de tècnica de cada instrument, i més específicament, en els instruments de corda polsada. Això es pot veure en les reflexions dels teòrics musicals des de l'edat mitjana fins al segle XVII, com és el cas de Pablo Nassarre, que amb la seva formació eclesiàstica,

tenia accés a textos antics de filòsofs com Aristòtil i Albert Magne, i els coneixia amb precisió en les versions originals del grec i llatí, tal com es pot veure en les cites que fa d'ells als seus tractats (Marín Corbí, 2016, p. 18).

Nassarre tractava qüestions del so en el primer volum de la seva *Escuela Música según la práctica moderna* i sobre la violència a l'hora de *herir* una corda, utilitzant com a exemple la pulsació: “Que el Musico, quando pulsa un Instrumento, no yera las cuerdas con sobrada violencia, porque no se formará el sonido con perfeccion, siendo con exceso el modo del herir, pues ofende al oído por la violencia del ayre, [...]” (1724, primera parte, p. 30).

Aquesta preocupació per la pulsació i la sonoritat dels instruments ha estat present al llarg dels segles i ha estat motiu de reflexió de filòsofs i músics per les seves relacions amb els aspectes naturals i amb la percepció de l'oïda. Nassarre en fa èmfasi en el seu estudi, i alhora parla de la col·locació de les mans en l'instrument, aspecte que cal destacar quan es transmet la pulsació del so:

En el instrumento, tocandoles la lición todas aquellas vezes que conociere que es necesario para que la puedan comprehender oyendola y viendo la postura de las manos. Y si al ponerse à ejecutarla ellos conociere que no la han comprendido, repetirseles una vez, y otra, previniéndoles, que à este tiempo, ò al otro, han de poner ésta, ò aquella postura, moviendo esta, ò aquella mano [...] (1723, segunda parte, p. 466).

Aquestes preocupacions sonores i de la manera de tocar s'han anat transmetent a través dels llibres i tractats de música i de l'instrument, perquè se'n tenia una consciència plena i una finalitat d'educar i ensenyar als músics de cada època com afrontar els dilemes de la interpretació. Aquests ensenyaments també són rellevants per als intèrprets del nostre segle, aquells qui es dediquen a la interpretació històricament contextualitzada de la música, que tenen un interès pel so d'un instrument antic que s'assembla tant com sigui possible al que va ser a la seva època i no estigui influït per estètiques sonores posteriors.

En el cas de la guitarra, aquest instrument gaudeix també de la tradició de tractats i llibres de tècnica per a millorar i perfeccionar-ne la interpretació, i podem apreciar la preocupació que tenien per aquest instrument en temps de Gaspar Sanz, durant el segle XVII, que escrivia en el seu pròleg de *Instrucción de música sobre la guitarra española*:

Otros han tratado de la perfeccion de este instrumento, diziendo algunos, que la Guitarra es Instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio, y digo, que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tú la hizieres, pues la falta, ò perfeccion està en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hazer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de un Organo; por lo cual, cada uno ha de hazer à la Guitarra buena, ò mala, [...] (1674, p. 4).

Són nombrosos els mètodes antics que contenen al·lusions als aspectes tècnics i sonors de la guitarra, entre els quals en podem destacar el de Dionisio Aguado, Tomás Damas o Antonio Cano, entre d'altres. La majoria d'aquests tractats que formen una bibliografia de rellevància històrica, són escrits sobretot a partir del segle XIX, ja que a finals del segle XVIII la guitarra es va emancipar de la seva funció d'acompanyament per anar a la recerca d'un so i un major virtuosisme. Durant el segle XIX va haver-hi una divisió entre el paper tradicional i popular, i el que s'anomena guitarra "cultura" dels concertistes de l'àmbit clàssic, que busquen incloure-la com a instrument solista dins el context del Romanticisme (Torres & Trepas, 2014, p. 11). Tanmateix, els tractats inevitablement exposen una contextualització sincrònica dels criteris tècnics i sonors que s'havien de tenir en compte en l'època en què es vivia. Actualment, des d'un punt de vista diacrònic, no s'ha realitzat cap investigació ni es disposa d'una bibliografia recent per comprendre i estudiar l'evolució de la percepció sonora i els seus possibles canvis.

Podem trobar referències dels intèrprets del segle XIX, dels mestres i dels seus alumnes, en els quals es descrivien i s'explicaven quines tècniques i subtils sonors els caracteritzaven. Les seves biografies contenen detalls dels concerts i descripcions de les seves interpretacions, com per exemple el llibre de *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión* i el de *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*. També hi ha investigacions sobre aspectes de la construcció de les seves guitarres i de tots aquells elements del context que els envoltaven, com el llibre de *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*. La recerca sonora del segle XIX, que venia d'una tradició en la pulsació, la construcció de l'instrument i les cordes, i que era anterior a tot el canvi que es va produir amb la Guerra Civil, ha estat motiu de discussió en fòrums,⁵ esmentat en articles i llibres sobre els guitarristes d'aquestes èpoques i sobre el mateix instrument.

⁵ <https://guitarra.artepulsado.com/>

Sens dubte, sobretot en Pujol i en els seus volums de la seva *Escuela razonada de la guitarra* i *El dilema del sonido en la guitarra*, s'hi pot trobar una recopilació d'informació abundant sobre aquest assumpte, amb el suport de cites de fonts d'altres èpoques. Pujol recull aspectes de la sonoritat i la pulsació d'aquest instrument, i procura deixar per escrit les tècniques de la mà esquerra i dreta, la seva escriptura i la manera d'interpretar-les, a través de tots els coneixements que ha adquirit dels seus estudis amb Tàrrega i el seu contacte amb la música antiga. Ofereix un compendi dels progressos tècnics que va anar adquirint la guitarra durant el segle XIX i la primera meitat del XX, que queden organitzats i descrits en aquests llibres i que es poden veure reflectits en l'escriptura de les obres no només de Pujol, sinó també dels guitarristes-compositors d'aquests segles. Cal tenir en compte que el repertori creat durant aquest període va reflectir la incorporació de totes aquestes tècniques i per tant és una informació valuosa que ens permet identificar quins sistemes d'escriptura van trobar per poder plasmar tots aquests aspectes tècnics i interpretatius a les partitures, i que han permès consolidar una tradició de la notació guitarrística.

Tot i aquesta informació recopilada sobre aquesta qüestió, que ens acosta d'alguna manera a una contextualització adequada per entendre la sonoritat de l'època; aquestes mencions són per si soles, encara que d'una importància cabdal, relativament escasses i poc unificades per formar-se un concepte satisfactori sobre el fenomen de la pulsació i la recerca d'un so tan característic. No es disposa d'una bibliografia que permeti comprendre si hi ha hagut una possible pèrdua, i quines podrien ser les raons de la tradició secular d'aquest instrument.

Tal com diu Marín, el so és una interpretació subjectiva que ens formem de la impressió sensorial que rebem d'un fenomen físic-acústic (2016, p. 8), i per aquesta raó és necessari un treball d'investigació sobre el conjunt de tota la informació d'aquestes fonts que permeti donar un enfocament adequat de la comprensió d'aquest tema, dels aspectes crucials que han configurat les tècniques de la mà i que han contribuït a la pulsació d'un determinat so.

III. REFLEXIONS HISTÒRIQUES AL VOLTANT DEL SO I LA TÈCNICA DE LA GUITARRA

Aquesta recerca es basa en els fonaments teòrics presentats a continuació. Els conceptes dels progressos tècnics i les particularitats del so són els dos eixos teòrics sobre els quals es construeix la investigació. En aquest apartat també s'hi poden trobar referents pràctics que evidencien l'estat de la qüestió que s'ha presentat anteriorment.

1.1. Inicis i primera meitat del segle XIX, la preocupació pel so

La guitarra, que va ser hereva de la viola de mà en segles passats, tenia una història com a instrument de concert quan va començar el segle XIX (Gómez Amat, 1984, p. 83). En les figures de Federico Moretti (1769-1829) i Fernando Ferrandiere (1740-1816) hi trobem els tractats d'aquest nou segle. En el cas de Moretti, el seu *Principios para tocar la guitarra* va ser una publicació que ocupava un lloc rellevant entre les obres didàctiques escrites per a aquest instrument en el transcurs històric, perquè tenia un sistema ordenat, raonat i pedagògic, i per les novetats que va aportar al seu moment i la influència que va tenir en les generacions immediatament posteriors de guitarristes (Carpintero Fernández, 2010, p. 131). Se centra en alguns principis fonamentals i exposava la tècnica per tocar la guitarra de sis cordes a través del seu mètode. Tanmateix, no fa cap mena de referència a la manera de polsar o produir el so de manera concreta.

En canvi, Ferrandiere sí que fa referència a la tècnica de polsar a la lliçó sèptima del seu *Arte de tocar la guitarra española por música*. A través de l'obra *Polaca*, que es troba a la mateixa lliçó esmentada, concreta les tècniques de la mà esquerra: “La lección séptima especifica los Ligaos, los Arrastres, y el modo de los Transportes, Andamentos y Posiciones de la mano” (Ferrandiere, 1799, p. 14). Tot i així, Moretti i Ferrandiere en els seus escrits no van desenvolupar gaire els aspectes sonors, tret d'algun esment de la col·locació de la mà a la boca de la guitarra per “sacar un tono dulce y agradable” (Ferrandiere, 1799, p. 4).

Hi havia encara una transició i evolució de l'instrument que acabaria convertint-se en la guitarra de sis cordes simples, i que Ferran Sor (1778-1839) i Dionisio Aguado (1784-1849) recollirien i perfeccionarien amb la seva obra i activitat aquesta herència i les idees

del començament del segle XIX.⁶ Particularment preferida a Espanya i a Catalunya, és aquí on la guitarra va assolir el seu punt àlgid de desenvolupament durant la primera meitat del segle XIX, tant en la forma organològica com en la tècnica interpretativa característica. (Torres Cortés, 2018, p. 68)

D'aquesta manera, l'obra de Sor i, paral·lelament els tractats de Dionisio Aguado van esdevenir uns manuals imprescindibles per als guitarristes, que basaven els seus estudis i aprenentatge de l'instrument en els seus mètodes i escrits, i que reflectien els estudis que havien dut a terme també amb alguns mètodes com els de Moretti. Cal tenir en compte que les guitarres dels constructors que preferien Sor i Aguado, i que ells polsaven durant el primer terç del segle XIX, es podien considerar com a representatives dels millors instruments de la seva època (Romanillos, 2008, p. 119) i que ja eren força similars a la guitarra que acabaria esdevenint una referència per als segles posteriors. Tanmateix, encara diferien del model de plantilla de guitarra que establiria Torres a mitjan segle XIX. Aquest fet, però, no va impedir que mostressin preocupació i interès per una pulsació que, en el cas d'Aguado descriu de quina manera podia produir el so un guitarrista:

Del modo con el que se pulsan, los sonidos no parecen tan fuertes como los del piano y del harpa; sin embargo, lo son mas de lo que se cree si se sabe producirlos. Unas manos débiles, pero bien amaestradas, podrán sacar tal partido de las cuerdas, que los efectos sean bonitos y agradables; mas unas manos robustas y bien amaestradas pueden llegar á admirar, sorprender y entusiasmar por la novedad y energía de los efectos (1843, sección primera, p. 1).

En el cas de Sor, en el seu mètode, hi dedica uns capítols a la col·locació de les mans dreta i esquerra, a la manera d'atacar la corda i com obtenir sons de caràcters diferents. Hi destaquen conceptes molt tècnics relacionats amb el pes del braç i l'impuls de la mà, la velocitat a la qual han d'anar els dits i la diferència de pressió a l'hora de col·locar els dits al mànec, o per mantenir i deixar vibrar les notes en determinats moments. Per tant, tal com diu Ripoll, en la figura d'Aguado i en la de Sor hi trobem dos homes que han aparegut del continu fluir de la tradició i, tot i així, van aconseguir crear una nova atmosfera a la música catalana i espanyola, ja que van traslladar maneres i ritmes europeus

⁶ Cal destacar també la figura del guitarrista i compositor Miguel García, conegut com a Padre Basilio, mestre de Dionisio Aguado (tal com diu Aguado en el pròleg de *Escuela de guitarra*, 1825). Es pot consultar la seva biografia a la *Enciclopedia de la guitarra* (Herrera, 2004).

a l'antiga manera de tocar (que en diu *tañer*) dels nostres violistes ancestrals (Ripoll, 2001).

1.2. Segona meitat del segle XIX, evolució i implementacions de Damas, Cano, Arcas i Tàrrega

Sor va actuar com a guia que, tal com diu Ramos, va cohesionar aquest interès per la guitarra:

En la segunda mitad del siglo XIX, los guitarristas catalanes formaron en la ciudad de Barcelona un grupo bastante homogéneo y unido por parecidos gustos artísticos y una misma referencia musical, e incluso espiritual, que representaba el guitarrista barcelonés Fernando Sor, símbolo romántico del liberalismo político y del arte nacional (2005, p. 68).

Es programaven les obres de Sor i s'estudiaven els tractats de tècnica d'Aguado. Julián Arcas (1832-1882) i Tomás Damas (1825-1890), entre altres guitarristes que també van fer aportacions significatives, van contribuir a la difusió de l'instrument a través de la seva activitat concertística i compositiva, van suposar una baula entre la generació anterior i la que posteriorment seria destacada per la figura de Tàrrega, i van permetre continuar amb aquesta tasca no tan sols de transmissió d'aprenentatge guitarrístic, sinó també d'una determinada estètica guitarrística que es veu reflectida en els seus alumnes i que tal com indica Antón prové de les escoles que els precedien:

El periodo en el que Tomás Damas publicó la integridad de su obra musical se encuentra ubicado, según la historiografía guitarrística, en una época de declive del instrumento por la ausencia de grandes figuras, etapa que abarca desde la muerte de Dionisio Aguado hasta el surgimiento de Francisco Tárrega. Sin embargo, Damas, junto con Julián Arcas y un nutrido grupo de guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX como Antonio Cano, Florencio Gómez Parreño, José Viñas, Juan Parga y José Brocá, entre otros, fomentaron la guitarra como instrumento «nacional» y llevaron a cabo una gran labor divulgativa de las escuelas guitarrísticas precedentes; [...] (2019, p. 74-75).

Arcas va transmetre gran part dels seus ensenyaments a través de les seves obres, que són un reflex de les tècniques que ell va incorporar a la seva manera de tocar i que les va projectar a les seves peces que han quedat publicades i a les seves interpretacions. Arcas va ser un dels guitarristes més influents d'aquest segle i el primer de molts intèrprets

posteriors que va prendre en consideració al mestre constructor de guitarres Antonio de Torres (1817-1892). Cal destacar, com diu Romanillos, que la seva influència va ser important perquè va donar a conèixer la sonoritat que produïen les guitarres de Torres, que gràcies al seu virtuosisme va trobar en la guitarra una àmplia paleta expressiva que li va permetre introduir en la seva interpretació una nova gamma de sonoritats, efectes i dinàmiques (Romanillos, 2008, p. 229). En el cas de Damas, va deixar de manera escrita al seu mètode, a mitjan segle XIX, una clara preocupació per la tècnica de les dues mans i per la manera de produir el so, que fa que dediqui tota una secció a aquesta qüestió:

En la 3ª seccion hablo de la espresion y emision del sonido, asi como tambien de la significacion de varias palabras y signos de ortografia musical cuya esacta aplicacion, constituye la verdadera espresion, colorido, ó lo que comunmente llamamos claro oscuro (1867, p. 2).

Damas no va ser l'únic guitarrista d'aquesta generació que va seguir els consells d'Aguado i dels guitarristes predecessors. Antonio Cano (1811-1897), amb qui va tenir contacte, també va ser una figura que va transmetre a través del seu mètode aspectes de la tècnica de l'instrument i del so, que va servir per establir els fonaments del que esdevindria amb Francisco Tàrraga (1852- 1909) un recolliment de tota aquesta pràctica tècnica i sonora. No hi ha cap dubte de l'empremta que van deixar aquests músics en la figura d'un jove Tàrraga, sobretot la d'Arcas, que va ser un punt de referència al llarg de la seva vida i que va ser qui el va animar a seguir amb la seva carrera concertística.

A Tàrraga se l'ha considerat renovador de la tècnica i del repertori per a guitarra, i va ser el principal impulsor d'aquest instrument cap al segle XX (Torres Cortés, 2018, p. 99). Va ser admirat pels seus alumnes i, durant la primera meitat del segle XX, pocs guitarristes van posar en dubte les seves aportacions a l'instrument i els seus mèrits. La seva manera de pensar, el seu toc i els seus ensenyaments van recollir i desenvolupar tot de procediments previs; les tècniques i criteris que van anar sorgint, i que serien difosos pels deixebles de Tàrraga, es van convertir mundialment en els fonaments de la guitarrística actual (Moser, 2007, p. 11). Aquesta genialitat i domini de l'instrument va quedar reflectit en les seves obres, composicions originals i transcripcions, i també en els seus concerts, on rebia elogis per la qualitat de les seves interpretacions. Tanmateix, pocs guitarristes han pogut entendre les contradiccions i les decisions que va anar prenent aquest artista, que no han permès potser acabar de ser-ne conscients de la transcendència que va tenir per a aquest instrument, així ho expressa Moser:

En el caso de Tárrega, el fracaso de la guitarrística comienza con sus contemporáneos: ningún intérprete de su generación ha dejado tras sí testimonio alguno que en ningún momento en absoluto demostrara una comprensión del alcance del trabajo de Tárrega o de la totalidad de sus metas guitarrísticas. Desde el cambio de siglo, la mayoría mira con ceño fruncido al individualista y antes de la muerte de éste ya lo ha olvidado, [...] (2007, p. 106-107).

Tot i semblar molt contundent el fet d'haver estat abandonada i poc valorada la importància de la recerca sonora de Tàrrega, li devem la creació de la que es considera "escola" moderna guitarrística, ja que va ennoblir l'instrument i va descobrir nous recursos i efectes (Gómez Amat, 1984, p. 92). Els seus ensenyaments van ser transmesos als deixebles que desenvoluparien les seves activitats al llarg del segle XX, els més destacats van ser Miquel Llobet (1878-1938) i Emili Pujol (1886-1980).

1.3. Finals del segle XIX i primera meitat del segle XX, consolidació i recorregut de la tradició

Llobet, com a alumne de Tàrrega va cimentar l'èxit internacional del seu mestre durant els primers trenta anys del segle XX i va consolidar la guitarra a Europa i a Amèrica. Tots els guitarristes solistes espanyols i catalans d'aquesta època, i en primer lloc Andrés Segovia (1893-1987), van estar vinculats a Tàrrega, ja que van ser deixebles de Llobet en el sentit més ampli (Moser, 2007, p. 75). No es pot ignorar el paper que va desenvolupar en l'establiment de la guitarra com a instrument musical reconegut i acceptat per tothom, va contribuir en gran mesura, juntament amb Arcas, Tàrrega, i Pujol (tots quatre utilitzaven guitarres de Torres), a preparar el camí de la de la guitarra previ a l'arribada de Segovia (Romanillos, 2008, p. 92). Llobet va dur a conèixer la guitarra al món a través de les seves gires de concerts i dels seus ensenyaments a guitarristes prominents, i va ser el portador més fidel d'aquella nova tècnica que va transformar la manera de tocar la guitarra. La seva visió moderna és descrita per Pujol de la següent manera:

En oposición a la estética de Tárrega, Llobet daba a la guitarra un sentido moderno. Enamorado aquél, del cuarteto clásico, hubiera hecho de las seis cuerdas de su instrumento, una sola unidad. Llobet, atraído por la diversidad de timbres de la orquesta, hubiera hecho de cada cuerda, una guitarra distinta.

Entre sus obras, de exquisita y habilísima factura y de virtuosidad audaz, figura una colección de melodías populares, primorosamente armonizadas [...]. Estas composiciones marcan el nuevo paso que incorpora la guitarra, dúctil como ningún otro instrumento al sentido artístico de nuestros tiempos (Pujol, s.d., p. 7).

Pujol no va ser l'únic músic que va dedicat unes paraules a la figura i a les aportacions de Llobet, també músics reconeguts de l'època com Manuel de Falla i Isaac Albéniz van deixar constància de l'apreci que tenien cap al guitarrista, que no només va deixar gravacions d'algunes de les seves interpretacions, sinó que també va deixar obres originals pròpies, harmonitzacions de cançons populars catalanes i transcripcions, en les quals es plasma la continuació d'una tradició guitarrística que es va cultivar amb Llobet i que va assolir la seva consolidació durant el segle XX:

Miquel Llobet, deixeble i continuador, realment, de l'art d'En Tàrrega, ha estat un dels primers guitarristes contemporanis que ha dignificat la guitarra. Es un dels primers artistes que ha aconseguit fer de la guitarra un instrument de concert. I avui, arreu del món, quan es parla de la guitarra (de la guitarra dignificada!), el nom d'En Llobet és prestament pronunciat.

Un cop més fruïrem de les dolçors sonores que el nostre gran artista sab treure de la guitarra. Admiràrem també les seves interpretacions, plenes sempre de delicadeses, i sempre justes i sentides.

En Miquel Llobet assolí un bell èxit, entre nosaltres (Revista Musical Catalana, 1923, p. 14).

Emili Pujol, company i amic de Llobet, va dur a terme la seva tasca com a intèrpret i compositor, i com a continuador dels ensenyaments que va rebre de Tàrrega. Tal com diu Ribera: “Les característiques de la música dels guitarristes del segle XIX són les que Pujol va assumir en els seus inicis com a compositor a principis del segle XX” (2021, p. 61). Pujol va gaudir d'una vida en la qual va poder fer una carrera com a concertista, de la qual se'n pot destacar de les seves interpretacions una manera de tocar característica, sobre el seu timbre i la seva pulsació:

A la pulcritud de son execució i al sentiment exquisit amb què interpreta en Pujol son ric repertori, hi hem d'afegir la puresa de timbre que de la guitarra sab treure, polsant aquesta sense estridències, per lo qual, si bé li resta, a voltes, un xic de brillantor a l'instrument, en canvi, la dolçor dels seus sons esfumats cativa a l'oient que, embadalit, escolta amb l'ànim sospès fins el terme de la composició (Revista Musical Catalana, 1916, p. 349).

Si considerem el fet de la creació d'una escola amb un tipus de repertori, d'un llenguatge, d'una manera que va més enllà de les tècniques de pulsació, que ha aconseguit un dels moments més perfectes en l'art de tocar la guitarra, tal com diu Trepal aquesta és la de Tàrraga-Llobet-Pujol, tenint en compte que la relació Tàrraga-Llobet és de doble sentit: tots dos es van influir mútuament, tant com Llobet va influir sobre Pujol en aspectes diferents dels de la tècnica que Pujol va aprendre de l'últim Tàrraga (Suárez Pajares, 2008, p. 137).

La vida de Pujol va ser prou extensa i li va permetre prendre part en l'estudi de la música antiga, va participar com a conferenciant al Tercer Congrés Internacional de Musicologia del 1936 en què va oferir un concert amb una rèplica d'una viola de mà. Sens dubte, tenir aquell instrument va ser una fita en el món de la musicologia i la reconstrucció de la música del passat (Ribera Gibal, 2021, p. 147). Aquesta tasca li va permetre participar com a musicòleg i donar posteriorment cursos de viola de mà i guitarra. Cal destacar les seves publicacions, no només d'obres pròpies, també arranjaments d'obres antigues i llibres, entre els quals hi ha l'assaig *Tàrraga. Ensayo biográfico*, la *Escuela razonada de la Guitarra* i *El dilema del sonido en la guitarra*. En aquests dos darrers llibres, Pujol va voler transmetre de manera organitzada i per escrit el progrés de la tècnica i de la pulsació i els problemes sonors que tenia la guitarra, sobretot a través del que ell considerava l'escola de Tàrraga. Falla, que va escriure el pròleg de la *Escuela razonada*, va aclarir sobre aquesta obra: “Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tàrraga. Usted con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, [...]” (1956).

En el període que va d'Aguado a Pujol es pot arribar a considerar que hi havia una possible manca de creació d'un escrit metòdic que exposés de manera molt clara aspectes de l'instrument, de les cordes, i que descrivís amb molta exigència les tècniques de la mà dreta i esquerra, i altres aspectes sonors que no havien estat tan teòricament definits. Tanmateix, no s'ha d'oblidar que en tot el transcurs del segle XIX, i fins arribar al moment de l'escriptura de la *Escuela razonada*, van haver-hi mètodes i en alguns casos gravacions, però encara va ser més rellevant el fet que hi va haver una transmissió de tots aquests aspectes tècnics i sonors que descriu Pujol, que es van plasmar en les obres i transcripcions de tots aquests guitarristes. La transcendència del repertori ha estat el fonament d'aquesta tradició, la que ha perdurat i que difícilment es pot sostreure a la influència d'aquesta escola (Suárez Pajares, 2008, p. 136).

2.1. Característiques fonamentals del so

Per entendre els conceptes que es s'exposen als mètodes i tractats guitarrístics, pel que fa als recursos que inclouen les mans esquerra i dreta per produir determinats sons, primer és necessari acotar quins aspectes s'han de tenir en compte en el so. Aquestes característiques són (algunes de caràcter més físic i altres més difícils de definir) comunes a tots els instruments i són les que cerca el músic per produir un so d'una determinada manera o una altra, poden ser variades i poden configurar una determinada estètica sonora i ser associades a aquesta mateixa estètica.

Segons *La física de los instrumentos musicales*, hi ha tres característiques del so. La primera és l'alçada, que és descrita com el fet que un so pugui ser percebut com a greu o agut, segons la nota que es transmet a la nostra oïda; està associada a la freqüència de les vibracions de l'aire. En els instruments de corda, les cordes i l'instrument vibren i produeixen el so (Luzuriaga & Pérez, 2007, p. 8). En el cas de la guitarra, hi ha un rang de sons que va de més agut a més greu, i les ones sonores depenen de les vibracions de les cordes en contacte amb la caixa harmònica de la guitarra; per tant, un tipus de cordes, de budell o d'altres (actualment niló o carboni), produirà una sèrie de vibracions diferents, que juntament amb la guitarra (és a dir, la construcció del cos de l'instrument) i la seva afinació crearan una percepció determinada dels sons aguts i greus.

Com a segona característica Luzuriaga parla de la intensitat, que pot ser més fàcil de percebre, ja que determina com de fort o dèbil és el so. Hi ha diversos marcadors en la notació musical per indicar la intensitat de les notes segons el volum. Tot i tenir un rang d'indicacions, el músic és qui acaba decidint la suavitat o la potència d'una nota, per tant hi ha una certa llibertat de percepció que condiciona aquesta característica. Aquest rang està habitualment acotat pel mínim volum que es pot tocar de manera controlada i el màxim volum que es pot arribar a produir sense distorsió (Luzuriaga & Pérez, 2007, p. 9). Tot i així cal tenir en compte que, entre instruments, la variació d'aquests paràmetres pot ser molt àmplia. La guitarra és un instrument que no disposa d'una potència tan elevada com altres instruments, gaudeix d'una intimitat sonora que li permet disposar d'una gradació molt extensa de sons de menys intensitat. Una predisposició auditiva més condicionada pels sons que ens envolten, de més volum i potència, pot influir en com es perceben els sons de la guitarra, de manera que els paràmetres que un guitarrista pot entendre per un so més fort o amb més volum, per exemple, poden ser diferents perquè l'educació de l'oïda i l'associació del rang de notacions, la tolerància i el lllindar d'un so

poden variar. La intensitat és sens dubte un factor subjectiu a tenir en compte, perquè els instruments també han patit un procés de canvi, en el cas de la guitarra la construcció cap a un instrument que permeti guanyar en volum i potència, i alhora de la nostra oïda i la seva adaptació als sons del nostre segle.

La tercera característica que menciona és el timbre. Una qualitat que, a diferència de les dues anteriors, presenta més problemes a l'hora de descriure-la. Per aquesta raó, Luzuriaga posa com a exemple per explicar el timbre el fet de tocar una mateixa nota amb la mateixa intensitat però amb dos instruments de famílies diferents, i aquesta diferència de so representa el timbre de cada instrument (2007, p. 10). Aquest concepte també es pot aplicar als diversos timbres d'un mateix instrument. Per exemple, es pot distingir el so de dues guitarres diferents, o sigui els diferents timbres, perquè tot i tocar les notes a la mateixa alçada i amb la mateixa intensitat, allò que fa els respectius sons distingibles és la manera determinada de tocar de cada guitarrista. Per tant, ens podem referir a la pulsació i al so específic que permet reconèixer un guitarrista com a "timbre" d'un intèrpret. Sens dubte, aquesta qualitat és fonamental per poder entendre com ha canviat el gust estètic i la recerca sonora en un instrument com la guitarra. L'escolta i la incorporació d'una determinada manera de tocar representa un tipus de pulsació i de tècnica que permeten crear un timbre, que és el que diferenciava Sor d'Arcas, de Tàrraga o de Llobet, però que alhora els incloïa en una tradició i escola del toc i del so que va destacar per un timbre específic, tant de la mà esquerra, amb els lligats o portaments, com de la mà dreta, amb l'ús d'ungla o tou. Fins i tot en el seu repertori hi ha una intenció de ser interpretat amb un determinat timbre que els caracteritzava, i que va ser-hi present i va evolucionar al llarg del segle XIX i XX fins que va arribar la Guerra Civil espanyola.

Malgrat tot, les diferències tímbriques de dos sons d'un mateix instrument, no es poden reduir exclusivament a diferències en la tècnica, el llenguatge i el repertori d'un determinat període i d'uns guitarristes:

Los dos sonidos, aunque iguales en intensidad y frecuencia fundamental, difieren en los llamados *armónicos* que acompañan a la onda principal. La vibración de un instrumento [...] no es simple, sino que es una superposición de ondas simples [...] de diferentes intensidades y frecuencias. La relación entre las intensidades de estas ondas suplementarias es fundamental en la determinación del timbre de un sonido. Los armónicos son las frecuencias, mayores que la de base, o *fundamental*, que se encuentran superpuestas en una vibración compleja (Luzuriaga & Pérez, 2007, p. 9).

Això significa que també cal tenir en compte en la formació d'un timbre altres aspectes com l'instrument o les cordes. L'instrument produirà una sèrie d'harmònics que seran més o menys sonors i que a través d'unes determinades cordes o unes altres permetran la creació d'unes ones que faran vibrar la guitarra d'una determinada manera, i que quan siguin pulsades per produir el so, contribuïran a l'essència del timbre. Serà el timbre de l'instrument, el timbre de les cordes, i quan la persona ataquï amb el dit la corda i surti el so, esdevindrà el timbre d'aquell guitarrista. Per això és important no passar per alt el procés d'evolució que ha patit la construcció de l'instrument. No hi ha cap mena de dubte que, en cas de la guitarra, el mètode de construcció de Torres va suposar per a aquest instrument la transició completa a l'era romàntica i l'assoliment d'una qualitat sonora que van saber identificar Arcas, Tàrraga, Llobet i Pujol, entre d'altres, i que va influir de manera decisiva en la creació del timbre determinat d'aquell període.

Dels aspectes tractats com a característiques del so, la intensitat i el timbre són els que posen més de manifest les diferències en els plantejaments del so i la tècnica de la guitarra de la tradició romàntica i postromàntica amb la guitarra de la segona meitat del segle XX i el segle XXI. La intensitat, és a dir, el volum i la potència, afecten de manera directa a la creació d'un timbre, estan estretament relacionats ja que un so produït amb una determinada pulsació i volum s'associa a una manera de tocar característica.

Actualment suposa una preocupació el fet de tenir un instrument que sigui capaç de suportar les exigències del repertori actual amb un determinat volum i una potència sonora, i s'estableix una associació de manca de volum i d'intensitat amb l'ús de guitarres de Torres i de guitarres construïdes abans de la primera meitat del segle XX. Com a conseqüència, el timbre associat a aquest volum també es relaciona amb el fet que implica un retrocés en els paradigmes del gust estètic del segle XXI, ja que es considera un timbre dèbil i de poca intensitat, i per tant una manera de tocar, un llenguatge, un repertori i una tradició que esdevé objecte de discussió pels equilibris que presenta respecte el volum (intensitat) i la qualitat sonora (timbre).

El guitarrista Julian Bream va deixar constància al pròleg del llibre d'*Antonio de Torres* d'aquest tipus de problema que es manté en la actualitat: “Los principales argumentos que cuestionaron al instrumento, aún siguen vigente hoy en día: su reducido volumen sonoro y su falta de potencia, especialmente en comparación con los instrumentos orquestales habituales, utilizados en nuestra época” (2008, p. 9).

Bream va escriure aquest pròleg l'any 1984, per tant la necessitat d'una recerca de major intensitat en la guitarra ja hi era present i s'ha mantingut amb la possibilitat d'anar incrementant-la a mesura que han passat les dècades. L'afany dels guitarristes de voler situar aquest instrument al mateix nivell i reputació dels altres instruments orquestrals no ha estat una recerca contemporània, Pujol deia a la seva introducció de la *Escuela razonada*, fent un homenatge a Tàrraga: “La guitarra, a través de su larga y agitada historia, ha venido a conseguir triunfalmente en nuestros días, el apogeo de su valorización artística” (1956, p. 13). No hi ha cap dubte que aquesta recerca de dignificació de l'instrument ja hi era present durant el segle XIX i si féssim una observació amb perspectiva d'aquest segle, veuríem que en la figura de Torres també hi havia una intenció de construir una guitarra que pogués projectar més volum i intensitat que la que hi havia amb anterioritat. Els guitarristes buscaven un instrument amb aquestes característiques ja des de l'època de Sor, que deia: “Siempre he lamentado que no haya un medio de dar más sonoridad al instrumento, [...]” (2007, p. 37). Però no tan sols això, sinó que també buscaven que la millora d'intensitat fos proporcional a la millora sonora, per tal que poguessin aspirar a una qualitat de l'aspecte tímbric.

L'instrument a partir del segle XX ha seguit una tendència que ha vingut també determinada per una nova música que descriu Bream que, en ocasions, exigeix uns requeriments que forcen els recursos de la guitarra fins al punt de la vulnerabilitat (Romanillos, 2008, p. 11). I aquesta ha estat molt possiblement una de les raons principals per les quals la recerca tímbrica s'ha allunyat tant de la línia d'escolta i investigació sonora i del llenguatge que predominava durant el segle XIX i la primera meitat del segle XX:

Esta vulnerabilidad, inherente al instrumento, ha sido una de las mayores preocupaciones de los guitarreros, y por supuesto, de los intérpretes, provocando toda una serie de innovaciones técnicas en el intento de crear un instrumento con una respuesta más uniforme y con una mayor sonoridad. [...] en mi opinión, es una virtud bastante discutible buscar un gran volumen a costa de la calidad del sonido. [...]

Es la calidad y el carácter de su timbre el que conmueve nuestra fibra sensible, [...] (Romanillos, 2008, p. 11).

3.1. Tècniques de la mà

És necessari centrar l'interès en les tècniques que han configurat el timbre, perquè són les que ens poden aportar una idea de la recerca sonora característica que va consolidar els fonaments d'un llenguatge determinat durant els segles XIX i la primera meitat del XX. Malgrat que el timbre es produeix a partir d'un moviment de la mà esquerra combinat amb la pulsació de la mà dreta, en un conjunt, per mantenir el rigor històric fidel a la classificació que trobem als mètodes, és adequat tractar per separat els recursos de la mà dreta dels de la mà esquerra.

Per buscar les bases sobre les quals es transmetien les característiques tímbriques cal tenir en compte la *Escuela razonada de la guitarra*, que representa un compendi força detallat dels ensenyaments que havia rebut Pujol de Tàrraga. Parla dels preceptes del seu mestre i l'escola que havia desenvolupat: "El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que constituyen a la ejecución de una obra; el instrumento, las manos y el espíritu" (1956, p. 12). La interpretació consta d'aquests tres aspectes; de l'instrument, ja se n'ha fet esment en anteriors capítols, tot i així hi ha dues puntualitzacions pel que fa al concepte de "l'instrument". En aquest cas Pujol es podria referir molt bé amb aquest terme a tot allò que envolta la guitarra, i que deixa molt clar a la pàgina 17: "Comprenderá el solfeo, la armonía, análisis y formas de la composición, carácter de las obras, historia de la música i biografías de los grandes Maestros, [...] y cuantas manifestaciones puedan contribuir al enriquecimiento y elevación de sus conocimientos generales" (1956). El coneixement de l'instrument implicava un coneixement de la música, de tots els valors de l'artista, que fos capaç de disposar d'un bagatge musical complet per cultivar les seves capacitats interpretatives. Per altra banda, l'estudi de l'instrument també podia suposar un coneixement de les cordes, de la postura corporal i de la col·locació de la guitarra, ja que són aspectes que condicionen completament la posició de les mans al mànec i especialment la mà dreta a les cordes. La manera d'atacar i de posicionar el dit depenen de la postura que adopti el braç dret i la mà a l'instrument, cal tenir-ne plena consciència de tots aquests aspectes referents a la guitarra.

Les mans és el segon aspecte que tracta Pujol, referint-se a les facultats dels dits i al coneixement de la tècnica de l'instrument a través dels exercicis i les explicacions que permeten dur a terme una execució perfecta. A més a més, no només demana que s'estudiï l'estil i el caràcter de les obres, també, per educar al guitarrista, s'han de tractar tots els

aspectes relacionats amb les transcripcions i composicions per a guitarra (Pujol, 1956, p. 17-18). Això significa que, a banda dels ensenyaments estrictament tècnics i també de pulsació i altres recursos instrumentals de la guitarra, hi havia una visió més àmplia de no centrar-se exclusivament en la faceta d'interpret, sinó també en la de compositor i transcriptor, per aprofundir en la comprensió de l'instrument de la manera més extensa possible. Per aquesta raó, Tàrraga acabaria transmetent als seus alumnes, com ja havia après ell dels seus predecessors, l'esperit de creació i un estil de composició i transcripció basat en les tècniques d'aquests mestres, que ell mateix havia desenvolupat i hi havia contribuït amb la seva obra, i que més endavant també en deixarien constància de la seva excel·lència i abundància repertorística de manera molt remarcable Llobet i Pujol, i la gran majoria dels seus deixebles (Moser, 2007, p. 223).

L'últim concepte que cita Pujol, i que dels tres pot arribar a ser el més abstracte per definir és l'esperit. Els aspectes de l'instrument i les mans, i tot el que s'hi inclou, ens pot dur a pensar que estan fent la tasca de construcció d'un esperit del guitarrista, d'una manera de pensar amb la guitarra, de recerca més enllà del que suposaria un simple estudi superficial de l'instrument. Tot i així, Pujol deixa clar en l'últim paràgraf de la seva introducció de la *Escuela razonada*: “Todo aquel que arrime a su pecho la guitarra con verdadero amor, no olvide que los medios de elevación espiritual que ésta le ofrece son debidos en su mayor parte, al noble esfuerzo de los grandes artistas que le precedieron” (1956, p. 19). Demana als guitarristes doncs, que sempre tinguin present els referents que han permès que la guitarra hagi assolit aquesta tècnica, aquest so, i aquesta elevació espiritual de l'instrument, és a dir l'esperit de la guitarra.

3.1.1. Tècniques de la mà esquerra

Pujol descriu que “los elementos expresivos de que dispone el guitarrista, además de las variedad de pulsación en la mano derecha, son: el ligado, el arrastre, el portamento y el vibrato, que corresponden a la mano izquierda” (1956, p. 68-69). De manera que a part de la tècnica habitual de l'instrument, que inclou la col·locació dels arpegis i acords, aquests recursos són indispensables per crear un timbre característic del període, i en els quals s'haurà d'aprofundir amb més èmfasi.

Lligat

El primer d'aquests recursos és el lligat i és, probablement, de tots els mencionats per Pujol el que ha mantingut una notació fixa i una descripció més exacta de la seva manera de produir-lo. Aquest recurs encara es manté vigent en el repertori per a guitarra del nostre segle sota la mateixa definició. Pujol descriu el lligat com una prolongació d'un so amb l'enllaç de dues notes successives i s'indica amb un signe corbat que inclou les notes que han de ser lligades (1997, p. 98). Tot i poder representar un recurs senzill de l'instrument, cal tenir una digitació molt ben definida per executar els lligats amb els dits adequats, i també una consciència de l'atac del dit que ha de produir aquell lligat, perquè ha de sonar com si s'estigués polsant la segona nota amb la mà dreta, intentant crear aquesta sensació. Tal com diu Pujol: “ El ligado, es otro de los factores importantísimos en la técnica del instrumento por lo que aporta de facilidad al movimiento y de ductilidad y acento expresivo a los matices y al fraseo” (1997, p. 98). El control de l'atac és un aspecte fonamental per al so ple d'un lligat i per aquesta raó, en els mètodes de guitarra s'inclouen estudis exclusius per practicar aquest recurs. Ja hi havia constància de la seva pràctica en el tractat de Ferrandiere, que suggeria estudiar-los juntament amb altres tècniques, tot dedicant-li una obra del seu catàleg, i posava com a proposta el tipus de lligat de dues notes, de tercers (Fig 1).



Fig 1. Nota. (Ferrandiere, 1799)

Aquest tipus de lligat també és utilitzat com a exemple en el mètode de Sor (2007, p. 36), i en mètode d'Aguado hi ha un compendi molt ampli d'exercicis amb lligats simples i també amb lligats de tercers, dels quals diu que l'objectiu és “con el fin de que resulte el sonido claro, y sus vibraciones sirvan para hacer sonar la otra tercera” (1843, sección segunda, p. 32). Els mètodes de Cano i Damas, de mitjan segle XIX, també contenen exercicis dedicats a afrontar aquestes dificultats que pot tenir la mà esquerra, inclouen lligats ascendents, descendents, de múltiples notes, de diverses cordes, oferint tot un ventall de possibilitats i també d'explicacions sobre l'atac de les notes: “Es indispensable dejar caer los dedos de la mano izquierda con absoluta independencia de la muñeca y que

esta solo secunde el movimiento de aquellos como persiguiendolos en su carrera; [...]” (Damas, 1867, p. 24).

Durant el segle XX tenim constància del mètode que va ser escrit per l’alumne de Tàrraga, Pascual Roch, en el qual també en fa una classificació detallada amb exemples dels diversos tipus (1921, p. 20-36); Pujol, en la seva *Escuela razonada* dedica un capítol del quart llibre a l’estudi del lligat (2019, p. 104-126), oferint al final de la lliçó una sèrie d’estudis complementaris per repassar aquests aspectes, i no sorprèn trobar-hi obres de Sor, Tàrraga i Llobet. Això demostra que aquestes tècniques i les possibilitats dels lligats es van veure especialment reflectides en l’obra dels compositors i guitarristes d’aquells segles, i també en les seves interpretacions, encara que no en quedés tanta constància.

El lligat no és l’únic recurs expressiu, ja que n’hi ha un altre que és descrit també com a lligat, produït per un mateix dit (Pujol, 1997, p. 105), el portamento.

Portamento

El portament, anomenat també *arrastre* i/o portamento com a element de la tècnica de la guitarra, és un dels recursos expressius que caracteritzen aquest instrument, sobretot pel que fa a la interpretació de la mà esquerra i que, a diferència del lligat, no ha mantingut la seva importància de manera tan evident a partir de la segona meitat del segle XX. Les raons de la seva progressiva desaparició poden ser degudes precisament al fet que aquest recurs hagi caracteritzat tant el timbre i la sonoritat del segle XIX. La seva estreta associació a aquest so antic pot haver provocat la recerca d’un repertori que no contingués aquests elements de la tradició. Pujol l’inclou dins la classificació d’elements expressius i, per tant, és un recurs molt important per a la interpretació del guitarrista, ja que no és habitualment possible executar un desplaçament d’una nota a una altra amb sol dit. A més a més, juntament amb les altres tècniques de la mà esquerra, permet produir un lament i una sonoritat en la guitarra, creant l’essència de la interpretació d’aquest instrument i sent fonamental per entendre la qualitat que van assolir amb la guitarra els mestres de les generacions passades. Així ho fa constar Pujol que diu que “la vibración de una cuerda al aire es un placer para el oído; un dedo deslizado sobre las seis cuerdas, obtiene un pequeño haz de sonoridad suavemente luminosa y confidencial; [...]” (1956, p. 14). Per tot això, i per la varietat de maneres d’executar aquest element, aquesta secció demana un desenvolupament més extens i detallat.

El terme *arrastre* és tractat i explicat amb deteniment en diferents mètodes durant la primera meitat del segle XIX. De llavors ençà, la construcció i manera de tocar la guitarra ja era molt similar a l'actual i en aquests mètodes s'hi tractaven aspectes tant tècnics com sonors. Aguado parla al seu tractat d'un tipus de lligat, que l'anomena *arrastre*, ja sigui d'una o dues cordes, i també parla de com s'ha de tocar desplaçant la mà amunt i avall pel mànec, així com la suavitat que cal fer quan es pressiona per relliscar la corda, que demostra ja en aquella època la importància que tenia la pulsació en aquest tipus de recursos expressius a fi que sonessin de qualitat:

Se hace también un ligado de dos notas con un mismo dedo, que se llama arrastre. Para facilitar su ejecucion, se ha de volver mucho la mano izquierda hácia la caja de la guitarra, y no se ha de interesar el brazo. Se hace subiendo y bajando. El arrastre subiendo es facil, porque la mano obra naturalmente hácia el cuerpo: el arrastre bajando es difícil, porque la mano al ejecutarle, se separa del cuerpo recorriendo una línea diagonal y aun casi horizontal que es la que describen las cuerdas. Para que salga suave, se procura que la fuerza que aplica el dedo ó dedos al pisar sea perpendicular á las cuerdas en toda la extensión que corra el arrastre (1843, sección primera, p. 39).

Cano i Damas també en fan referència en els seus mètodes. En el cas de Cano, sosté com Pujol que és un lligat que es fa lliscant el dit d'una nota fins a l'altra, tot i que també pot ser iniciat a través d'una *appoggiatura* (Fig 2) cap a la nota immediata, i produeix molt d'efecte (1869, p. 5).



Fig 2. Nota. (Cano, 1869)

Al *Método completo y progresivo de guitarra*, Damas parla sobre l'execució d'aquesta tècnica i proposa de manera necessària, a través del verb *herir*, que es refereix a pulsar, atacar tant la primera corda com la darrera que sona en aquest procés de lliscament. La raó per la qual exigeix aquesta pulsació és perquè la darrera nota no perdi el so durant el lliscament i quedi poc clara i sense oferir el resultat sonor que s'esperaria (1867, p. 34).

Damas introduí una nova aportació a aquest concepte d'*arrastre*, que fou tractada en mètodes posteriors, i fins i tot va generar confusió a l'hora d'anomenar aquest terme i acotar exactament com interpretar-lo. Damas parla de la pulsació de les notes d'aquest portament que, tot i que ja s'havia esmentat abans en el mètode d'Aguado, en aquest no s'especifica si s'havia de pulsar una nota o les dues, tot i que es pot pensar per la condició que li dóna de lligat que només podria se'n podia referir a una. En canvi, en el de Damas ja s'especifica que són les dues, la d'inici i la d'arribada.

El següent mètode de guitarra on es tracta aquest recurs data d'inicis del segle XX. Roch dedica cinc pàgines al seu *Método moderno para guitarra* per explicar com interpretar aquesta tècnica i tots els tipus de què consta. El terme l'anomena *arrastre*, tot i que a la definició en anglès també hi escriu "*The arrastre, or glissando*", donant a entendre que per referir-s'hi fa servir aquests dos noms que equivalen al mateix concepte.⁷ La definició inicial especifica que es polsa la primera nota (Fig 3), tot i que no deixa clar si també s'hauria de pulsar la darrera nota, a més d'aplicar certa rapidesa en el desplaçament:

El arrastre se indica por medio de una barrita colocada entre dos notas; el dedo señalada pisa la primera y después de pulsada recorre los trastes hasta la otra, haciendo la presión necesaria para que se perciban las cromas.

Esta clase de arrastres generalmente se ejecuta con rapidez (1921, p. 63).



Fig 3. Nota. (Roch, 1921)

Roch també fa una distinció entre la direcció ascendent i descendent dels diferents portaments de les notes, i en fa una altra sobre el tipus d'*arrastre* que l'anomena *ligado*, i que ell mateix fa referència a la seva similitud amb l'anterior, però amb la diferència de la caiguda del dit (com si fos un lligat) sense pulsar sobre la nota, que no és el mateix dit amb què s'ha iniciat el desplaçament (1921, p. 64). Això demostra que, per tant, el primer *arrastre* de què parla incloïa una pulsació de la nota d'arribada. A més, també fa un incís diferencial pel que fa a la velocitat d'aquest nou tipus de desplaçament lligat, que no tan

⁷ Aquest mètode conté les explicacions en castellà, anglès i francès.

sols és més lent, sinó que a més crea un efecte expressiu de caràcter diferent. Fins i tot, davant el possible dubte d'escriptura, suggereix una alternativa per tal que quedi clar com funcionaria el desplaçament (Fig 4). Per altra banda, també especifica aquells portaments en els quals hi ha un desplaçament aquest cop de dues cordes diferents (1921, p. 65).



Fig 4. Nota. (Roch, 1921)

El procediment és exactament el mateix per als desplaçaments que són de dues cordes diferents, i tot i no esmentar-ho, el portament és un recurs que es podia fer servir de manera molt habitual per crear una línia melòdica sense interrupcions. Quan el guitarrista es desplaça pel mànec i per les diferents posicions, busca una certa unió entre les notes, encara que sigui en cordes diferents. Per aquesta raó, tot i ser d'ús habitual, i encara més per als guitarristes dels segles XIX i XX, potser no s'escrivia de manera tan explícita perquè ja hi havia una certa intuïció de fer un desplaçament entre cordes perquè la melodia quedés lligada. Finalment, Roch inclou els portaments dobles amb dues cordes properes, que representen la dificultat més elevada pel que fa als tipus d'*arrastre* (Fig 5).



Fig 5. Nota. (Roch, 1921)

Tot i semblar que el mètode de Roch presenta una notació molt clarificadora de la gran varietat de desplaçaments que conté aquesta tècnica, no tots els guitarristes han aconseguit posar-se d'acord i seguir un únic sistema, això es pot veure de manera clara quan es consulta la *Escuela razonada* i la notació que fa Pujol del l'*arrastre* i el portament, que

fa que es pugui arribar a considerar que són dues tècniques diferents. Descriu l'*arrastre* com un desplaçament del dit en el qual es polsa la primera nota i, en cas que la segona nota també hagi de ser polsada, s'hi inclou un ornament (Fig 6). Tot i així el mateix Pujol no n'està massa convençut i recomana que, en cas que s'hagi de polsar la segona nota, no serà necessari incloure l'ornament (Fig 7), tan sols els dits de la mà dreta per tal que es vegi que s'ha de polsar (1956, p. 69).



Fig 6. Nota. (Pujol, 1956)



Fig 7. Nota. (Pujol, 1956)

En el cas del portamento, Pujol fa servir una notació combinada d'*arrastre*, és a dir, la línia de desplaçament i la d'un lligat per a la nota d'arribada (Fig 8), i aquesta és la raó per la qual la diferencia del tipus anterior, tot i que forma part dels recursos que inclouen el desplaçament d'una nota. El portamento, com els altres desplaçaments, pot ser ascendent o descendent, tot i que la posició del lligat pot canviar, també es pot fer a l'inici i fer un desplaçament posterior de la nota. Per aquesta raó Pujol posa com a exemple una possible escriptura d'aquest primer lligat que s'hauria de fer (Fig 9), incloent-hi la nota amb la qual finalitzaria el lligat com a ornament, ja que és considerada només de pas i tot seguit es desplaçaria cap a la nota real (Pujol, 1956, p. 70).



Fig 8. Nota. (Pujol, 1956)



Fig 9. Nota. (Pujol, 1956)

D'aquesta manera, quest recurs queda anomenat amb diversos termes: *arrastre*, portamento, o fins i tot glissando i *glissé*, tal com l'anomenen Roch i Pujol a les seves traduccions angleses i franceses en els seus mètodes. Això demostra que és un recurs amb una gran diversitat de denominacions, però no tan sols això, també té una gran varietat d'interpretacions d'escriptura, que fa pensar que els guitarristes encara no han

estandarditzat la seva notació i caldria una unificació de criteris per establir una escriptura d'aquest recurs amb totes les opcions possibles.

El portament era àmpliament utilitzat pels guitarristes del segle XIX i la primera meitat del segle XX, i això vol dir que l'expressaven per escrit en el seu repertori, per tant podem veure de quina manera l'anotaven en les seves obres i indicaven explícitament com el guitarrista havia d'interpretar el passatge amb el portament. En el cas de Tàrraga, fa ús de tots els tipus de portaments en les seves obres, i tot i així no especifica en alguns punts si s'hauria de polsar la segona nota (Fig 10). També utilitza ornaments per fer desplaçaments i planteja el dubte sobre la pulsació anticipada del baix (Fig 11),⁸ i l'ús dels portaments amb indicacions de lligat (Fig 12).

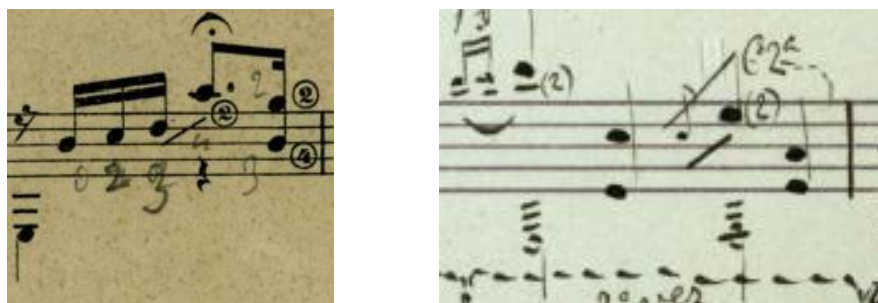


Fig 10 i 11. Nota. Partitura impresa *Capricho Árabe* i manuscrit *Pavana para guitarra* de F. Tàrraga. Extrets de l'Arxiu del Museu de la Musica de Barcelona

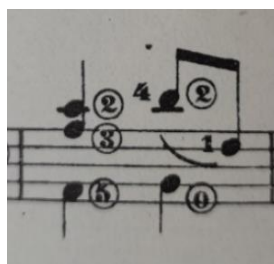


Fig 12. Nota. Partitura impresa *Preludio número 1* de F. Tàrraga. Extret de (Tàrraga, 1991, p. 12)

Tàrraga no va ser l'únic compositor que utilitzava diverses maneres d'anotar aquest recurs, en Llobet també podem identificar en gran abundància l'ús de portaments al seu repertori, amb dubtes sobre les intencions de polsar i anotacions amb ornaments (Fig 13).

⁸ Consultar l'obra *El lamento* de Josep Viñas. Als compassos 6 i 7, 10 i 11, 27 i 28, hi apareix una línia discontinua que indica que el baix s'ha d'interpretar de manera anticipada al desplaçament.

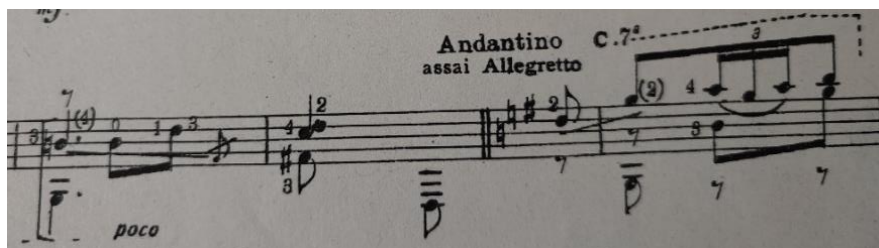


Fig 13. *Nota*. Partitura impresa *La Maja de Goya*, Transcr. de M. Llobet.
Extret de l'Arxiu del Museu de la Musica de Barcelona

La constància que en tenim no prové només de les seves obres, sinó també de les seves gravacions, i fins i tot de les seves digitacions sobre altres obres, com és el cas de l'*Andantino* en re menor de Sor, que conté la seva digitació i en la qual hi deixa escrits lligats i portaments (Fig 14), que demostren l'ús habitual d'aquesta tècnica en la seva interpretació.

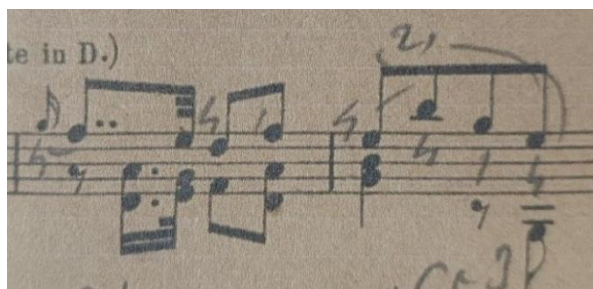


Fig 14. *Nota*. Partitura impresa *Andantino op. 2, núm. 3* de F. Sor, digitacions de M. Llobet.
Extret de l'Arxiu del Museu de la Musica de Barcelona

Aquests són alguns dels exemples de l'ampli catàleg d'obres amb portaments que els compositors van crear, que ens demostra que va marcar una manera característica d'escriure a través d'aquest recurs. Tot i no cenyir-se a les tècniques d'escriptura dels mètodes, cada compositor va deixar palès a la seva manera la necessitat de ser inclòs aquest element, ja fos per crear una línia melòdica que no sonés fragmentada, o pel fet de la recerca d'un timbre que es creava a través d'aquest desplaçament. Eren compositors que indicaven explícitament allò que desitjaven de l'interpret però alhora, com a part de la tradició d'aquesta escola i sense un sistema d'escriptura d'aquest recurs estandarditzat, deixaven aquesta tècnica en mans de la interpretació lliure del guitarrista, confiant en que fos capaç d'interpretar de la manera més adequada la pulsació dels portaments i els seus tipus en cada cas, així com ho feien ells mateixos com a intèrprets de les obres.

Vibrato

Un altre element expressiu fonamental per a la tècnica i el so guitarrístics és el vibrato, que és aquell que permet jugar amb la duració, és a dir, la prolongació del so, i també amb la intensitat, per donar-ne més o menys a la nota. Per poder fer-lo i produir-ne un so durador, tan bon punt es polsa la corda s'ha de donar un petit impuls cap a l'esquerra i a la dreta, de manera que així pugui vibrar i controlar la seva intensitat i moviment.

És una tècnica que pot ser complexa de transmetre, ja que depèn molt de qui l'executa i la percepció auditiva que en té i que li permet posar el llindar de l'equilibri i el control d'aquest recurs. Tal com diu Pujol, no depèn tant de la pressió dels dits sinó de la manera com es practica i la inèrcia de la mà, i s'ha d'utilitzar oportunament i amb moderació per evitar la mancança de naturalitat i el mal gust (2015, p. 89). Aguado en el seu mètode fa referència al terme *trémulo*, que per la seva descripció equival al vibrato:

La mano izquierda puede prolongar el sonido por medio del trémulo. Si despues de pisada una cuerda con la fuerza debida, se pulsa, é inmediatamente el dedo que la pisa se menea de un lado á otro sobre el punto en que él apoya con la punta, entonces se prolonga la vibracion de la cuerda, y de consiguiente el sonido; pero es necesario mover el dedo al instante que la cuerda ha sido pulsada, para aprovechar las primeras vibraciones, que son las mas grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado de fuerza sobre la cuerda (1843, sección primera, p. 49).

Aguado deixava clar que la bona manera de tocar amb *trémulo* no depenia de la pressió, sinó de com recolzar la falange del dit per tal que sostingui i prolongui les vibracions.

Pujol va extreure els ensenyaments del seu mètode per demostrar la importància d'aquest recurs i va posar de manifest el problema que pot haver causat que variés tant la interpretació d'aquest recurs al llarg dels segles a través de l'escriptura: "En algunas de las antiguas tablaturas para guitarra se señalaban con signos especiales las notas que debían ser vibradas [...]. En la escritura actual no se indican, dejándolas libremente al sentido interpretativo del ejecutante [...]" (2015, p. 90). Això significa que s'ha de tenir molt en compte les recomanacions del professor i la pròpia percepció sonora d'un mateix per tal de reconèixer quines notes són adequades per vibrar sense caure en exageracions ni frivolitats.

Altres elements

Aquests recursos descrits han estat grans condicionants per a la creació del timbre del segle XIX i primera meitat del segle XX, i han tingut un desenvolupament i una evolució que ha anat variant al llarg dels segles amb l'aparició de canvis de construcció de l'instrument, de cordes i d'una recerca tímbrica dels guitarristes. Tanmateix, cal destacar algunes altres tècniques, que no s'aprofundiran en aquest treball, però que també mereixen una importància per formar part de les possibilitats úniques d'aquest instrument i del seu repertori.

En primer lloc caldria tenir en compte els harmònics, que per una banda contribueixen a l'acústica de l'instrument. La vibració de la corda permet que es produeixin una sèrie d'harmònics afins que, si són estudiats amb deteniment, poden embellir el conjunt de tot el so que es produeix quan s'interpreta una obra. En Sor ja hi podíem veure estudis i un capítol dedicat a aquest element (2007, p. 98-104), i Aguado en destacava en la primera meitat del segle XIX la seva importància:

Una de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos armónicos. Estos se producen pisando armónicamente una cuerda, es decir, tocándola con la yema de un dedo (sin apretarla) encima de las divisiones de su longitud, que algunas corresponden con las de los trastes [...] (1843, sección primera, p. 47).

Damas en el seu mètode deia: “Los sonidos armónicos son una de las bellezas de la Guitarra [...]” (1867, p. 46). Sense cap dubte, aquesta qualitat tan excelsa de l'instrument va ser considerada i utilitzada pels guitarristes de les generacions posteriors com Arcas, Tàrraga també va incloure passatges d'harmònics a les seves obres, així com el seu alumne Llobet, que va assolir l'excel·lència tímbrica a través de les seves *Cançons populars catalanes*, entre altres obres, que gaudien d'un enriquiment sonor gràcies a les línies melòdiques d'harmònics. Tanmateix, actualment, en el repertori de creació més contemporània, se'n poden trobar, tot i que amb altres finalitats més aviat de recerca de sons en la guitarra, harmònics en un pla més extern a la creació d'una acústica natural de l'instrument.

Altres recursos expressius destacables són les appoggiatures i mordents, molt recurrents en l'escriptura del segle XIX i que també s'han vist reflectits i acompanyats d'altres element com els portaments i lligats; fins i tot en el mètode del segle XX de Roch, hi té un capítol dedicat a l'explicació dels diversos tipus de mordents (1921, p. 37-43). Cal

tenir en compte la rapidesa de l'atac, i tal com deia Aguado: “Se necesita alguna práctica para que este dedo pise de modo que suenen claras todas las cuerdas que aprieta [...]” (1843, sección primera, p. 36). Per aquesta raó la majoria dels mètodes dels segles XIX i XX inclouen episodis dedicats al control de l'atac, perquè s'ha d'obtenir una claredat de les notes i una accentuació equilibrada de la nota principal.

Com a recursos tímbrics podríem incloure també en aquesta classificació els pizzicatos, entre altres aspectes d'articulacions de les notes: el trèmol, la tambora, els *rasgueados* (o batut de les cordes) i els equísons, entre altres. No hi ha cap dubte que la formació d'un determinat timbre depèn d'un ventall molt ampli de recursos, la guitarra en disposa de molts i de molta riquesa. Malgrat tot, els exposats amb més deteniment en aquest marc han deixat una forta petjada en la creació tímbrica del so del guitarrista dels segles XIX i de la primera meitat del XX.

3.1.2. Incisos sobre la mà dreta i altres aspectes

La manera de tocar la guitarra, és a dir, polsant les cordes amb la mà dreta, ha suscitat moltes discussions al voltant de la col·locació de l'instrument, de les mans, de l'ús de cordes i sobretot de l'ús del tou i l'ungla, creient que posicionant-se per una tècnica o una altra permetria treure un so de més o menys qualitat. Aprofundir en el recorregut d'aquest dilema és complex perquè, tot i ser un aspecte fonamental del timbre, s'hauria de considerar si realment el problema de la pulsació té tot el fonament en el fet de tocar o no amb ungles, o va més enllà. L'aspecte que s'hauria de treballar amb profunditat seria si hi ha una diferència entre el so natural del dit (independentment de si és o no ungla) i el so que es produeix a través d'un material artificial, per exemple, amb l'ús d'ungles postisses.

No se'n té cap dubte sobre la importància de la pulsació en la mà dreta, que va estretament relacionada amb l'expressió musical, ambdues permeten crear un timbre i una sonoritat particular que és la que pot generar controvèrsia o respecte al llarg de les generacions i de l'evolució de la percepció auditiva de l'instrument. A mitjan segle XIX, en aquest fragment en què no fa cap referència a l'ungla, Aguado demana un so ple i rodó, i exposa:

El objeto final que se ha de proponer el discípulo en su estudio ha de ser sacar mucho y buen tono de la guitarra: para ello es necesario que el instrumento se halle inmóvil en medio de la mayor agilidad que puedan usar las manos cuando ejecutan la música. Por esta razón debe poner un cuidado especial en que el dedo pulgar de la mano izquierda corresponda, con el corto empuje [...] á cada pulsación de los dedos de la derecha (1843, sección primera, p. 14).

Aguado posa èmfasi en la coordinació d'ambdues mans per produir els sons, i no és l'únic guitarrista que destaca la recerca sonora en termes de pulsació. Aguado tenia una preferència a tocar amb ungla (1843, sección primera, p. 7) i Cano també ho prefereix així, però també té en compte altres factors que independentment de l'ús d'ungla, són indispensables per a qualsevol guitarrista:

En cuanto a la manera de pulsar las cuerdas para sacar de ellas el sonido robusto y de buena calidad, creo que la practica ayudada del buen metodo facilitan la ejecución, y dan la fuerza necesaria en cada dedo para emplearla artisticamente, segun el sentido y gusto del guitarrista; sin cuyo requisito nada se consigue (1869, p. 39).

D'aquesta manera, al parer de Cano, el sentit i el bon gust són requisits indispensables per desenvolupar un so de qualitat. Això significa que seguint aquestes tècniques, el guitarrista de l'època podia tenir consciència del so que desitjava buscar i que podia aconseguir si parava atenció als preceptes tècnics i reflexius sonors que s'exposen en aquest mètode, i d'altres que desitgi llegir d'altres guitarristes. A més a més, la lectura d'aquest mètode duia a reflexionar també sobre el valor de l'excés de so, el fet de forçar l'instrument:

Los que haciendo alarde del mucho tono que sacan a la guitarra; y confiados en la dureza de sus uñas emplean la fuerza muscular arrancándole (por decirlo asi) violentamente los sonidos; la han comprendido mal: pues en esto imitan a los que pulsan las cuerdas con un pedazo de hasta maltratando el instrumento, y lo que es aún peor, los oidos de cuantos tienen la desgracia de escucharles (1869, p. 39).

Aquesta violència tímbrica només aconsegueix menystenir les qualitats de les quals disposa aquest instrument per a ser tocat, i l'ambició dels guitarristes d'omplir-lo de so pot eclipsar totes les altres virtuts que permeten per aquestes raons dignificar la guitarra. Aquest és l'esperit al qual es referia Pujol i que podria representar l'essència del guitarrista de l'època del segle XIX, aquell qui busca la dolçor, l'expressió, la comprensió de l'instrument:

Semejante modo de tocar, contribuye bastante al descrédito de un instrumento que necesita mas alago que fuerza. La guitarra no puede competir por la abundancia de sus voces con los demas instrumentos, y es escusado precisarla a que de lo que no tiene; pero en cambio puede competir y aun aventajar tal vez a los demas, en su expresion melodica, en su dulzura simpatica, y en sus sonidos magicos que producen un efecto inesplicable; por fin, es preciso comprenderla como el interprete de los sentimientos del corazon (Cano, 1869, p. 39)

Damas, semblava compartir aquests pensaments de Cano. Ell mateix afirma la seva preferència a *herir* la corda amb les ungles per temes de claredat, dolçor i execució sonora (1867, p. 5). Dedicava una secció del seu mètode a l'expressió, ja que considera que és la part sublim de l'execució, a través de la qual s'expressen els afectes de l'ànima; no fa cap distinció en tot aquest apartat sobre el fet de tocar o no amb ungla:

Entre los diferentes medios ó elementos, que el arte proporciona al Guitarrista para manifestar aquella, tiene la calidad, volumen ó intensidad con que puede emitir los sonidos, la alteracion que respecto al tiempo puede introducir en el compas ya *affrettando* ó retardando, y la manera de articular para unir ó separar los mismos (Damas, 1867, p. 25).

Damas ens mostra un aspecte del timbre que és molt necessari remarcar tot i no ser exclusiu només de la guitarra, que és la capacitat de manipular el temps. Aquesta característica s'obté d'una combinació de les tècniques de la mà esquerra i també de la pulsació de la mà dreta, i seria difícil associar-la només a l'execució d'una única mà, com passa amb l'articulació. Els rubatos, les acceleracions i desacceleracions lleugeres del temps, que molt sovint són transmeses a través de les tècniques esmentades de la mà esquerra i polsades amb un atac amb més o menys velocitat, permeten al guitarrista dominar el pla atemporal del que disposa la música i d'aquesta manera donar una determinada expressió al so, que permet configurar un timbre:

El Guitarrista debe afanarse y apurar todos los recursos del arte para lograr que los sonidos de la Guitarra de que dispone, aparezcan grandes y sonoros y que su resonancia sea de la mayor duracion [...]. Para esto deberá dar á sus manos y dedos toda la flexibilidad que le sea posible para lo que debe educarlos en los principios gimnasticamente, ó sea con la mayor independencia posible (Damas, 1867, p. 25).

Arcas va basar el seu aprenentatge guitarrístic en els ensenyaments d'Aguado i va rebre influències de Damas, Cano i tota aquesta tradició que buscava una recerca sonora en aquest pla, és a dir, a través d'un estudi conscient de les tècniques de la mà esquerra combinades amb una preocupació per la pulsació de la mà dreta. Segons Rioja, Arcas podria haver tocat amb el tou (2008, p. 10), i a més es fa ressò de totes les tècniques també de la mà esquerra:

En las diferentes piezas que tocó hizo gala del dominio que en todos sentidos ejerce sobre el instrumento. Escalas veloces ejecutadas con singular limpieza y valentía, trémolo, arrastres, armónicos, imitación de otros instrumentos y voz humana; a todos los recursos, en fin, de que es susceptible la guitarra apeló este distinguido artista para conmovier a los oyentes; [...] (La Paz de Murcia, 1866).

Això demostra que Arcas va assimilar i incorporar en la seva recerca tímbrica tots els recursos necessaris per a dominar i interpretar l'instrument amb excel·lència.

Cal destacar també l'ús de la tècnica particular de la mà dreta, l'*apoyando*, tal com diu Rioja: "En todo caso, de lo que no dudamos es que usaba a la vez la técnica del *apoyando*, no la del *tirando* de las cuerdas. Sería imposible tocar sus obras de lo contrario y obtener los resultados que Arcas lograba" (2008, p. 10). Aquesta tècnica, sobre la qual no s'aprofundirà amb deteniment en aquest treball, representa també un recurs identitari de tot el període del segle XIX i primera meitat del XX. L'*apoyando* consisteix en la pressió que fa el dit sobre la corda i que un cop atacada es deixa recolzar sobre la següent corda, a diferència del tirar, que deixa vibrar la corda a l'aire. La tècnica de recolzar els dits permet aconseguir un so amb més potència i profunditat, de manera que així es pot destacar certes notes i les melodies. Actualment es fa servir com a recurs per la interpretació, tot i que no de manera tan habitual com en èpoques anteriors, possiblement per l'associació que es fa de la recurrència d'aquest timbre del període passat.

Tàrraga, que va ser hereu de tota aquesta tradició decimonònica, va destacar per la seva sonoritat a través de l'ús del recolzament, independentment del fet que toqués amb ungla i posteriorment acabés escollint el tou. També va excel·lir per la seva qualitat sonora i la seva recerca tímbrica que va heretar i continuar de Sor, Aguado, Damas, Cano i Arcas. Va dedicar la seva vida no només a la perfecció d'una tècnica i d'uns recursos sonors, sinó també a trobar un so únic que pogués transmetre la veu de la guitarra:

Las interpretaciones e instrucciones del Tárrega de sus últimos años ya no se basan en la destreza de los dedos y en el empleo de una multiplicidad de colores y efectos sonoros cambiantes. Los sustituyen el deseo de una coherencia sonora y un sólido concepto de la unidad y la singularidad de cada una de las obras. [...] La postura de la mano de pulsación y el ataque *apoyando* deben posibilitarle un volumen mucho mayor y gradaciones de máxima precisión (Moser, 2007, p. 331).

Tàrrega va excel·lir en la cerca d'aquesta profunditat sonora a través del tou durant els darrers anys de la seva vida, però això no significa que aquesta recerca del timbre no fos possible trobar-la amb l'ungla. Així ho va fer Llobet, qui també va ser capaç de tocar amb mestria i obtenir i desenvolupar aquests sons dolços, melancòlics i clars que ofería el seu instrument, amb el recurs del recolzat a més a més de tota la tècnica transmesa pel seu mestre: "La seva tasca l'heretaria tota una generació de nous guitarristes i, atès que va ser responsable del desenvolupament de la tècnica moderna de la guitarra, pràcticament ningú no ha pogut sostreure's a la seva influència" (Alonso & Trepát, 1995, p. 33).

Convé fer una reflexió sobre la importància dels elements sonors, de la pulsació, i alhora no s'haurien de deixar passar, per la seva transcendència, les aportacions dels tractats en els quals es discutia sobre els avantatges i inconvenients dels usos de l'ungla i el tou. Si hi ha una discussió secular de la mà dels grans guitarristes és perquè sens dubte ha de ser motiu de pensament i vacil·lació per les possibilitats d'atac que ofereix aquest instrument.

Tanmateix, hi ha una gran varietat de recursos i circumstàncies que poden definir un timbre i relacionar-lo amb una determinada manera de tocar, reduir-lo a un aspecte sense considerar-ne altres relacionats amb el gust o una tendència estètica seria un error. Pujol, preocupat també per aquest problema que ell mateix afirma venir de temps remots, va dedicar tot un text a les tendències estètiques i problemes associats a la percepció del timbre i el so. Amb *El dilema del sonido en la guitarra* demostrava un interès i suscitava una certa reflexió als guitarristes de mitjan segle XX, i va posar de manifest tot de circumstàncies que envoltaven aquest dilema i que no es limitaven exclusivament a l'ús de l'ungla. Com s'ha descrit en seccions anteriors, convé considerar no només aspectes tècnics o de col·locació dels dits, també l'instrument i la seva posició, les cordes, la relació amb l'art, el públic, l'espai i fins i tot els ensenyaments del mestre; trobar un criteri únic suposaria una visió molt limitada per afrontar aquestes qüestions:

El timbre puede ser bueno, malo, mejor o peor, según la valorización que le dé el sentido crítico de quien lo aprecia. Como esta apreciación depende, entre mil causas, de la sensibilidad auditiva y emotiva, sugestionabilidad, educación musical e intelectual, prejuicios o fuerza de costumbre, sensatez de criterio y aun condiciones aparte, de orden general de quien lo juzga, la clasificación del timbre o del sonido, puede variar al infinito (Pujol, 1979, p. 11).

Tanca així el marc de reflexions, tot fent una explicació per tal que el lector se'n pugui formar una opinió sobre alguns dels factors i particularitats acústiques que han contribuït a la creació del timbre d'una generació de guitarristes dels segles XIX i la primera meitat del XX. Més enllà d'allò que pugui ser aclarit raonadament, queda a criteri del músic l'evocació de la seva sonoritat.

IV. ESTUDI DE CAS

En aquest estudi de cas es vol identificar el problema sobre la possible pèrdua de l'herència del toc i de la tècnica en l'actualitat al nostre país, i es plantegen preguntes als entrevistats sobre la significació en la qualitat de la guitarra del nostre temps, el gust estètic musical i la manera de tocar del segle XIX i la primera meitat del segle XX.

Aquestes reflexions sobre el fenomen de la recerca de l'ideal sonor dels segles esmentats permeten fer-ne una anàlisi i una redacció d'aquesta perspectiva que ha de ser capaç de transferir al lector la complexitat, la riquesa i la diversitat del cas i el seu context, per a la millor interpretació i comprensió possible del fenomen (Vasilachis de Gialdino, 2014, p. 221).

Biografies dels entrevistats

Carmen Jiménez

Comença els estudis musicals a l'Escola Municipal de Música de Azuaga (Badajoz). Allí es forma amb diversos mestres, com el guitarrista hongarès Zoltan Tokos, i participa en cursos amb José Tomás i Carles Trepà. Obté el Títol Superior de Guitarra Clàssica (2003) amb les màximes qualificacions, al Conservatori "Rafael Orozco" de Còrdova, amb el catedràtic Manuel Abella. Continua el seu aprenentatge abordant el repertori de la viola de mà i s'acosta als corrents d'interpretació històrica sota el mestratge de Hopkinson Smith (Càtedra Pujol de Cervera i cursos de Dénia i Aracena). Amplia l'estudi dels instruments de corda polsada del Renaixement i del Barroc a l'ESMUC (Barcelona), amb el professor Xavier Diaz, i finalitza el grau superior d'aquesta especialitat (2013) amb Juan Carlos Rivera, al Conservatori Manuel Castillo (Sevilla). La seva trajectòria musical l'ha portat a diferents llocs d'Europa per rebre els consells en l'àmbit de la música antiga, de músics com Ariel Abramovic, Evangelina Mascardi i Rolf Lisvevand.

Va fundar el grup "Archetypus Ensemble", que abasta repertori de cantigues i música sefardita i, a conseqüència d'una especialització cada cop més gran en la música espanyola del segle XVI, crea el duo "Redobles Cautivos". Actualment compagina la seva tasca docent com a professora de guitarra i l'activitat concertística com a intèrpret. Com a guitarrista i violista ha ofert concerts per diferents llocs de la Península, acompanyant repertori vocal del Renaixement i del Barroc. Ha participat en concerts del

Festival de Música Antiga de Sevilla amb el Cor de la SMS, a més de formar part d'altres projectes al costat del Cor i Ensemble Fernando de las Infantas, el cor de Cambra de Sevilla, i l'Orquestra Barroca Eutherpe. Compagina la seva feina com a músic amb la seva tasca docent exercint en aquests moments com a professora de Guitarra al Conservatori Professional "Cristóbal Halffter" de Ponferrada.

Actualment, Carmen Jiménez interpreta concerts amb instruments originals i amb cordes de budell i seda entorxada. Els seus darrers projectes artístics, juntament amb el guitarrista Carles Trepas, estan dirigits cap a la figura de Miquel Llobet i al conjunt de guitarres, mandolines i llaüts que va crear a principis del segle XX: la "Lira Orfeo". Carmen Jiménez treballa en la música dels violistes com a centre important en la seva carrera i realitza adaptacions per a viola de mà sola de les cançons populars antigues, com les que va recollir F.G. Lorca, aproximant el món sonor del segle XVI a aquestes músiques que perviuen a la nostra memòria musical d'una forma més recent i reconeixible.

Carles Trepas

Nascut a Lleida l'any 1960, Carles Trepas va iniciar els estudis musicals a la seva ciutat natal amb Jordi Montagut. L'any 1976 va assistir, a Cervera, a l'últim curs de guitarra dirigit per Emili Pujol i va rebre classes del seu alumne Josep M. Sierra. Posteriorment, va ampliar els estudis a Barcelona, amb Eduardo Sáinz de la Maza, al Conservatori Superior de Música Oscar Esplà d'Alacant amb José Tomás i a l'École de Musique de Paris, amb Alberto Ponce i Rafael Andia.

Va iniciar l'activitat concertística als disset anys, i un any després va actuar al Teatro Real de Madrid com a guanyador del Concurs Permanent de les Joventuts Musicals d'Espanya. Entre els nombrosos premis que ha aconseguit destaquen el Premi Tàrraga del Certamen Internacional Francesc Tàrraga de Benicàssim, el premi especial del jurat del Concurs Internacional de l'Havana, i el primer premi del V Concurs Internacional de Toronto.

Dedicat des de molt jove a l'ensenyament de la guitarra, Carles Trepas va ser professor del Conservatori Professional de Música de Vila-seca durant cinc cursos i és convidat regularment a impartir cursos de perfeccionament en conservatoris i escoles de música: a Saragossa, A Coruña, Gijón, Badajoz, a Ikasmúsica de Bilbao, Alkmaar (Holanda), Volos, Salònica (Grècia), etc. Ha tingut el privilegi de col·laborar amb José Tomás, com

a professor assistent, als Cursos de Vila-seca i Dénia durant més de deu anys. Des de 2005 és professor del Curs Internacional de Música de Cervera.

Ha ofert concerts arreu del món i han tingut un relleu especial les seves actuacions al Wigmore Hall i al Queen Elisabeth Hall de Londres, al Palau de la Música Catalana de Barcelona, a la Philharmonia de Varsòvia, al Teatro de la Maestranza de Sevilla, a la Sala Glinka de Sant Petersburg i al Conservatori Txaikovski de Moscou. Ha participat al Festival de Música i Dansa de Granada, al Shell Darwin Guitar Festival, al Festival de Radio-France Montpellier i a les Temporades Ibercàmera i Euroconcert de Barcelona. Com a solista ha col·laborat amb la London Festival Orchestra, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, amb l'English Chamber Orchestra, Orquestra de Cadaqués, I Musici i amb l'Orquesta Ciudad de Granada entre d'altres, amb directors com Josep Pons, Leopold Hager, Enrique García Asensio, Friedemann Layer i Neville Marriner.

Salvador Brotons, Albert Llanas, Feliu Gasull i Manuel García Morante li han dedicat algunes de les seves composicions. També ha publicat obres originals i transcripcions per a guitarra. La seva obra *Homenatge a Baden Powell* va ser premiada al Carrefour Mondiale de la Guitare de Martinique de 1994. Ha enregistrat diversos CDs, dos d'ells dedicats a la música de Manuel Quiroga i Frederic Mompou i *El Albaicín*, que registra per primera vegada una peça de la *Iberia* d'Albèniz a guitarra sola. En col·laboració amb el Cor de Cambra del Palau de la Música, ha enregistrat el *Romancero gitano* de M. Castelnuovo-Tedesco sobre poemes de Federico García Lorca i amb el Quartet Casals el quintet del *Fandango* de Boccherini.

Carles Trepà interpreta habitualment amb guitarres històriques de Joseph Pagés (1809) i Antonio Torres (1892).

Anàlisi de l'entrevista de Carmen Jiménez

El gust estètic musical no es pot aïllar de tot el conjunt d'aspectes sonors sobre els quals s'ha reflexionat en el capítol anterior. Una determinada tendència musical condueix a un timbre i a uns canvis en la percepció sonora que no van només de la mà d'una evolució històrica. Jiménez enfoca els canvis d'acord amb el funcionament de la societat, i l'acceleració i la rapidesa del nostre segle (0:45). Hi ha una recerca de la immediatesa acompanyada del brogit d'on vivim que condiciona la nostra escolta i configura el nostre gust estètic, que va molt lligat també a l'aparició dels recursos electrònics i els filtres digitals que fem servir per escoltar la música.

Pel que fa la guitarra, els guitarristes han anat adaptant el seu gust a les influències que reben i que esperen trobar, que són les d'una guitarra amb una sonoritat amplificada (1:17). Aquesta recerca actual contrasta amb el tipus de recerca que es feia fins a la primera meitat del segle XX, tant a nivell sonor com a nivell vital, és a dir, pel que fa a l'estudi i a la concentració i dedicació de la pràctica instrumental, també. La immediatesa i l'ambient es poden traduir en una manera de polsar que comporti pel guitarrista una certa rigidesa fruit d'una recerca d'intensitat sonora, que pot aconseguir forçant les possibilitats de l'instrument. Aquest fet no només ha empès els guitarristes a atacar les cordes d'una determinada manera, també ha fet que busquin un instrument que pugui suportar aquestes tensions i una nova manera de polsar.

Jiménez indica que aquestes decisions també han dut als lutiers a canviar la construcció de les guitarres, per la demanda que hi ha de tenir un instrument que pugui assolir aquestes intensitats sonores fins i tot sense requerir un sistema d'amplificació (2:16). Per tant, el gust estètic musical del nostre segle ha comportat un canvi de paradigma en la recerca sonora, i alhora també de l'instrument i de les cordes, que són els elements que permeten satisfer aquestes noves exigències dels guitarristes. Jiménez també diu que aquest nou so manca de "suavitat" i "profunditat", qualitats del so que hi havia en èpoques anteriors (2:50).

Tanmateix, cada pas a una època nova habitualment ha suposat un trencament i una renovació dels models que tenien els antecessors, per tant, la recerca d'un so diferent no hauria de ser quelcom sorprenent en el curs de la història. Les guitarres van patir una transformació durant el transcurs del segle XIX i actualment el procés és similar, tot i que avui dia es renuncia a l'ús de fusta natural i s'hi inclouen altres materials sintètics que

ajuden a oferir aquesta sonoritat que busquen els guitarristes. El procés de substitució del material sintètic també va provocar l'aparició de les cordes actuals de niló i carboni. L'adaptació de tots aquets nous recursos i d'aquest gust sonor va ser incorporada pels referents que tenen avui en dia la majoria de guitarristes, i que disten molt dels que es tenien fa menys de 50 anys.

Jiménez ha agafat les referències de la seva especialització en instruments antics (4:45), compositors del segle XVI que han transmès la qualitat a través de la seva obra, i que tot i que no tenim constància del seu so, permet traçar un recorregut extens de la tradició de l'instrument que ens duu al segle XIX amb una figura com Tàrraga, que representa la culminació de tota aquesta recerca que durant segles s'havia anat gestant a la Península. Jiménez remarca aquesta important relació secular per entendre com el camí que ha seguit la guitarra no es pot reduir tan sols a una època determinada (5:20). La recerca sonora era present en el món de la viola de mà, i aquesta sonoritat va ser transmesa amb aspectes com la preocupació per la ressonància, que es traduïa en una interpretació determinada, i també de manera molt important en la creació d'un tipus de repertori on es busqués aquest so. Tanmateix, també en destaca la figura de Torres, que va tenir un paper decisiu en la recerca i manteniment d'aquest recorregut sonor.

Per a Jiménez, l'aprofundiment en el món antic anterior a la guitarra del segle XIX li ha donat una visió més oberta de tot el camí històric que ha seguit el seu instrument, tal com diu: "Ves todo el mundo guitarrístico desde otro punto de vista" (7:04). Això també li ha permès tenir un respecte i una consciència cap al so i les tècniques amb les quals va excel·lir la guitarra durant el segle XIX, i alhora li ha donat una visió crítica per valorar com ha canviat el paradigma sonor des de la meitat del segle XX fins als nostres dies.

Argumenta que va fer els seus estudis amb la viola de mà perquè volia "encontrar un sonido que con la guitarra no lo encontraba" (7:52). Tot i haver trobat un so que no hi veia en la guitarra, Jiménez explica que hi identifica un paral·lelisme entre el recorregut que ha fet la interpretació històrica amb instruments antics i el que ha fet la guitarra. La construcció dels instruments (rèpliques) i de les cordes antigues ha patit una modernització, de la mateixa manera que les tècniques interpretatives amb les quals es toquen aquests instruments, que són contemporànies. Si bé és cert que a nivell d'investigació teòrica hi ha un interès en la recerca i preservació de les fonts originals, hi ha unes incorporacions i maneres noves d'entendre la música antiga que van començar a

aparèixer a partir dels anys 50, de manera que ha aconseguit trobar la sonoritat de la viola de la mà d'una guitarra del constructor José Pagès de l'any 1809 (8:50).

Segons Jiménez, l'ús de certes tècniques de la mà esquerra i fins i tot la pulsació de la mà dreta van molt lligades al guitarrista, és a dir, que depèn molt del caràcter de l'interpret i la seva manera de tocar (13:38). Hi veu un punt en el qual hi ha un “mur”. Fins a aquell moment, totes aquestes tècniques havien estat presents en el treball habitual d'interpretació dels guitarristes, concretament a la Península des del Renaixement fins a inicis del segle XX, i situa la mort de Llobet com a punt que simbolitza la posterior desaparició d'aquesta tradició que s'havia mantingut amb una evolució contínua (15:40).

Malgrat tot explica que: “Nunca se pierde todo. Se pierde cuando mueren personajes que han marcado mucho; [...] ahí se para algo, pero eso deja una estela, como una influencia que se va diluyendo poco a poco, y hay factores que hacen que eso se corte más en seco” (16:12). És difícil considerar que hi pugui haver una pèrdua completa de tants anys de gestació d'una sonoritat, que Jiménez descriu que pot veure en Tàrraga, que conté Sor, Guerau i els violistes, és una “transición que ha ido ligada completamente por el sonido de lo que es el tocar las cuerdas de tripas con los dedos” (16:57), i destaca que tant se val si és amb o sense ungles, perquè fa referència al contacte de les dues mans a les cordes de budell com a element que els uneix i que els permet obtenir una qualitat sonora comuna.

Va ser a través de la transcripció de cançoners del renaixement quan Jiménez va agafar interès per trobar un so amb instruments antics, tot i que estava fent els estudis amb guitarra. Buscava aquest tipus de so rodó i perllongat a través de la guitarra, que posteriorment va traslladar també als seus estudis de música antiga, tenint en compte aquesta sonoritat vocal que escoltava en les polifonies. La seva recerca també va anar unida al fet de provar i tocar amb cordes de budell i guitarres històriques, a més d'haver escoltat Carles Trepà, i tot això li va donar el convenciment i la convicció de trobar un determinat so, que ella en diu “ideal”, que veia possible i reproduïble (18:20). Si bé és conscient que un so com el dels violistes, o com el de Tàrraga i el de Llobet és impossible de reproduir fidelment, sí que veu possible aproximar-s'hi amb un cert respecte.

Jiménez ha transmès també què ha pogut apreciar gràcies a les gravacions de Llobet, és a dir, com s'ha de tocar i fer sonar una guitarra, i això li ha permès tenir un sentit més ampli del so que es pot arribar a assolir amb aquest instrument, ja sigui a través dels canvis de

posicions i la seva unió, dels portaments, dels lligats, la claredat dels arpegis i l'arrodoniment del so i la seva profunditat. Hi veu un conjunt sonor que reconeix com a “bona tècnica” i que pot ser identificat com a timbre característic d'aquest guitarrista, que ha heretat les qualitats i recursos del seu mestre i dels seus predecessors i que són distingibles i diferenciables (33:44).

Jiménez no sent que aquest pas cap a un instrument i cordes diferents li hagi suposat una recol·locació de la mà o un canvi de tècnica, també pels estudis que el seu professor li va fer aprendre a través del segon llibre de la *Escuela razonada de la guitarra* de Pujol (21:37). Tot i així diu que tan bon punt col·loques les mans en aquestes cordes de budell i aquest tipus de guitarres, tot això fa que agafin un “moviment” diferent i que variï la sincronització. En el cas de la mà esquerra especifica que: “Ha cogido una relevancia en el sentido de que puedes cantar más, puedes moldear más el sonido y perfeccionas sutilezas que con la guitarra moderna en nailon y con mucha tensión que no se pueden hacer o si se hacen no se perciben” (22:32). Aquestes diferències no només són visibles a nivell físic, sinó també a l'hora d'adquirir una consciència sonora, que s'agafa a través d'un estudi meticulós de cada aspecte sonor i del repertori que s'escull. A més a més, Jiménez amplia la visió de tenir la consciència que es necessita per ser músic, és a dir, entendre la dedicació que aquesta tasca requereix. Tot i semblar un precepte fonamental per a l'interpret, actualment, la recerca d'un estat de silenci pot ser difícil de trobar i no permet que hi hagi una concentració total i una comprensió d'aquesta ressonància que es busca.

Pel que fa als ensenyaments d'aquesta manera de fer sonar l'instrument i la transmissió de tots aquests elements, Jiménez diu que tot i voler transmetre-ho als seus estudiants, hi veu una falta receptivitat pel que fa a l'aprenentatge d'aquests models, també condicionada pel fet que els joves busquen aquesta immediatesa que caracteritza el gust actual i que veuen com a referència en guitarristes més adults (26:51). Tot i que els mètodes i llibres d'aprenentatge que figuren en el pla d'estudis del seu conservatori sí que són dels segles XIX i de la primera meitat del XX (estudis de Sor, Aguado, Carulli, volums de la *Escuela razonada* de Pujol), explica que no s'utilitzen i s'acaben substituint per mètodes que es poden considerar més “atractius” per a l'alumne. Sovint són reculls de peces que no configuren tampoc al repertori cabdal i bàsic sobre el qual s'havia fet més èmfasi d'aprenentatge en èpoques anteriors. Jiménez fa referència a l'aparició de tots

aquests nous mètodes i de noves visions sonores com a conseqüència de la globalització (29:12).

Si bé aquest fet ha permès que s'estengués la construcció d'instruments i la difusió de nous mètodes i interpretacions que actualment provenen de tot el món, també s'ha de tenir en compte que l'estandardització pot haver dut com a conseqüència un possible canvi en les maneres de tocar i de la tradició sonora d'un país, i pot haver contribuït a un desinterès de la preservació d'uns models i referents sonors determinats, que han estat substituïts progressivament per altres d'externs. Malgrat que la diversitat hauria de ser senyal d'enriquiment i tolerància, en el cas del camí de la guitarra fa pensar que l'obertura i accés a aquestes noves tendències ha fet que s'impulsés una nova manera de construir uns instruments amb unes característiques sonores que també s'ajusten als llibres de tècnica que s'escriuen actualment per a l'instrument. De manera que aquesta nova escolta i percepció tècnica i sonora s'ha anat imposant i pot haver arraconat la tradició tímbrica contínua que havia anat seguint l'instrument al llarg de molts segles.

Jiménez diu: “A mí me cautivó totalmente el *Capricho árabe* [...] cuando era pequeña, y la música de Granados, y la música de Albéniz” (30:37), cosa que no passa amb tanta freqüència amb els guitarristes d'ara. Aquest interès per un altre tipus d'obres pot fer dubtar sobre si hi podria haver una possible pèrdua d'aquesta estètica i repertori, i la seva manera d'interpretar-lo, també. Jiménez comenta que: “Es una frase que se dice mucho: ‘ahora ya se ha superado todo lo anterior’” (32:02). Hi ha una certa creença i convicció que això és d'aquesta manera, i que reflecteix una línia en la qual es considera que la interpretació actual dista en qualitat de la interpretació dels segles passats.

Anàlisi de l'entrevista de Carles Trepà

Per a Trepà, el gust estètic es divideix en "dos mons". Per una banda aquell que acaba amb la Segona Guerra Mundial i, per una altra, aquell que dona pas a una nova etapa que en aquest cas és més familiar i coneguda per a ell, la del present (0:48). Aquest impàs d'èpoques ha anat lligat a un canvi de construcció de l'instrument, de les cordes i de la interpretació dels guitarristes. A més a més, va venir seguit d'un canvi de concepte, en el qual s'estableix el terme *guitarra clàssica*, i dins la música anomenada *clàssica* hi figuren molts estils musicals anteriors al segle XX (1:30). D'ençà els anys 1940 i 1950, Trepà diu que amb l'aparició de les avantguardes i la música que s'anomena contemporània, les pràctiques musicals del segle XIX i de la primera meitat del XX s'han començat a considerar com una possible decadència pel que fa a l'aspecte interpretatiu, una qüestió en la qual també coincideix amb Jiménez quant a la visió que es té d'una música caducada (2:50).

Trepà afirma que hi ha hagut un canvi de paradigma sonor. Primer amb l'aparició del niló que va substituir el budell, i també amb l'aparició d'un instrument que ja no seguia la tradició espanyola de construcció que s'havia mantingut al llarg del darrer segle. Aquest procés de canvi va arribar de la mà del guitarrista Andrés Segovia, que gaudia de prestigi a mitjan segle XX, i ell va propiciar aquesta nova implementació de les cordes i va començar a tocar amb una guitarra de construcció forana (6:17). Aquests dos fets, complementaris, van ser determinants per a donar pas a una nova manera de comprendre el so a través de l'instrument i de les cordes.

Trepà comenta que, en el cas de l'instrument, es va arribar a introduir el cedre a la seva construcció, un material que aportava més volum, més potència i una certa rigidesa que juntament amb la corda de niló, que tenia més resistència, constituïa un instrument més robust (7:03). Trepà diu: "Tot això, evidentment, de pas, s'endua una sèrie de subtils tècniques i instrumentals que eren possibles amb els instruments d'abans de la guerra" (7:56). Tanmateix, és cert que la guitarra de Torres va introduir una sèrie d'innovacions en la construcció de l'instrument i va consolidar el model de guitarra de corda simple, ja que es tocava amb corda doble fins a inicis del segle XIX. A mitjan segle XIX, la guitarra de concert tocada amb corda simple es va acabar de definir amb un instrument que tenia un patró, el de Torres, i que va quedar com a referència fins a l'arribada de les dues guerres mundials (8:40). De llavors ençà, va haver-hi un abans i un després, tal com diu Trepà, en què també s'associava l'ús d'una determinada perspectiva sonora amb una guitarra.

Es va començar a buscar la introducció d'aquesta nova guitarra més potent (que abans podria haver estat adequada per als salons i ambients cambrístics) a les sales de concerts amb gran capacitat (12:37). “Això comporta que una sèrie d'efectes com els de la mà esquerra, de lligats, portaments... que són molt subtils fessin que es veiés com que no podrien arribar a un auditori tan ampli, i llavors es comença a deixar de practicar. No totalment, però déu-n'hi-do” (12:57). Això pot dur a pensar que hi va haver una certa caiguda de l'ús d'aquestes tècniques en detriment d'altres aspectes sonors que van agafar més rellevància i eren més apreciades a l'òrbita actual.

Trepat considera que aquestes tècniques de pulsació de la mà esquerra i de la mà dreta van contribuir a una determinada estètica guitarrística. A més a més, explica que durant els anys 1940 i 1950 es va generar una creença que considerava que aquesta manera de tocar de finals del segle XIX i inicis del XX tenia un “gust decadent” (13:40). A conseqüència d'això, es va triar una manera d'interpretar que Trepat considera més asèptica, més sobria, a la qual li manquen uns efectes que eren considerats com a habituals en el segle passat. Aquests recursos es van considerar de mal gust i, fins i tot, d'una manera que es buscava una “neteja” de tot això: “I de pas, se van netejar unes quantes subtilitats que un instrument com la guitarra tenia dins de la seva naturalesa” (14:37).

Trepat vincula la recerca d'unes tècniques de pulsació i la contribució sonora dels referents del segle XIX i primera meitat del XX a una recerca de l'instrument, en aquest cas destacant-ne el paper crucial de Torres (16:09). S'ha de tenir en compte que tant Arcas com Tàrraga, i posteriorment Llobet i Pujol, tots van intentar cercar aquest ideal sonor a través de les guitarres de Torres. L'instrument els permetia també creure en aquesta qualitat, refinament i millora, els encoratjava a aquesta recerca, com va passar també amb l'instrument que tocaven Sor i Aguado.

L'ideal d'innovació de l'instrument, que havia comentat Jiménez, per a Trepat també és motiu de reflexió, ja que posa com a exemple l'afany que ha tingut el guitarrista per creure de manera constant i al llarg dels segles en una millora de la construcció de l'instrument per assolir l'excel·lència interpretativa. Tanmateix, cal veure fins a quin punt aquesta innovació en pro de la recerca sonora acaba sent contraproduent per a la qualitat d'aquest so: “Quan decideixes que allò té un avantatge i que l'acceptes, consideres que a l'abandonar aquestes pràctiques, n'estàs incorporant d'altres... altres possibilitats que no es donen en instruments d'anys anteriors [...]. Podríem pensar que els instruments que

s'estan construint a la segona meitat del segle XX són idonis per a la música que s'està fent en aquell moment ” (20:10).

Barcelona va ser un nucli de confluència guitarrística que va assolir la seva esplendor amb l'arribada de Tàrrega a la capital, i posteriorment amb Llobet, i que van aportar una renovació no només tècnica: “Les seves obres evidentment representen aquell moment, i les de Llobet [...] que va absorbir [...] plenament totes les maneres que tenia Tàrrega. I ho va fer amb la seva personalitat, perquè també era una sensibilitat artística musical, no només com a intèrpret sinó també com a compositor i transcriptor” (23:30). Mestre i alumne van ser els impulsors d'una nova guitarra, tot i que, tal com diu Trepát, molts dels recursos que feia servir Tàrrega provenien de guitarristes de generacions anteriors que també havien desenvolupat aquestes tècniques. De manera que s'hi pot veure un recorregut evolutiu i generacional pel que fa a recursos com l'*apoyando*, els glissandos/portaments, que Trepát diu que es poden identificar en les obres de Sor, Aguado, Arcas i Cano, i que Tàrrega es va encarregar de sistematitzar-los i incorporar-los regularment en les seves obres: “Ell fa anar recursos ja existents i porta a través de la seva obra i de la transcripció dels mestres romàntics [...]. Tenien aquesta idea que la guitarra necessitava mostrar que era un instrument capaç de transmetre a través de la seva veu la música dels més grans autors” (25:35). Aquest fet de voler igualar-se al nivell de la reputació pianística i altres instruments que gaudien de més prestigi social que la guitarra, va impulsar la creació d'un gran nombre de transcripcions per a l'instrument, i com diu Trepát, això es va infiltrar en la seva sensibilitat creadora (27:05).

Tanmateix, cal remarcar que abans de l'arribada de Tàrrega, els germans Arcas i Torres ja havien desenvolupat part de la seva activitat guitarrística a la capital catalana, juntament amb una generació de guitarristes de la primera meitat del segle XIX que, segons Trepát, van contribuir a un cert agítament musical que es va desenvolupar en aquesta zona: “D'aquí neix aquest ‘escampar-se’ aquesta guitarra [...] es va trobar una cosa nova [...], el que més determina és l'instrument” (32:37). No hi ha dubte que les aportacions de Torres van ser crucials per a la difusió d'una nova guitarra que es va estendre al llarg del segle XX arreu del món occidental i posteriorment a Sud-amèrica, també amb la figura de Llobet, on es va desenvolupar una activitat guitarrística important. L'expansió de l'instrument va anar vinculada a una expansió dels tractats i llibres d'estudi, que podria fer pensar que es va mantenir una sensibilització global de la mà de les guitarres de Torres i les maneres de tocar que tenien els guitarristes peninsulars.

Si bé la silueta de construcció de Torres no s'ha abandonat en l'època actual, altres aspectes de la construcció sí que han canviat i Trepat afirma que les cordes han patit un canvi encara més gran que la guitarra: “La corda és lo que possibilita el reforçament aquest de l'instrument [...] i la manera de tocar; sí, ens condiciona això. És que sempre hem tingut aquesta mena d'obsessió per aconseguir amb la guitarra, que és un instrument de veu íntima i delicada, sempre hem volgut fer que en tingués més, de veu, i amb la pretensió que no se sacrificués aquesta essència íntima. Però finalment, això no s'aconsegueix” (37:37). Així ho va fer constatar Llobet en una entrevista l'any 1929 que recorda Trepat,⁹ en la qual afirma que amb Torres s'havia assolit un punt que ja no admetia una evolució de l'instrument, tret que fos sacrificant-ne la qualitat. D'aquesta manera es pot apreciar en aquestes paraules que una recerca sonora amb unes característiques tímbriques com les que cercava Llobet no podrien ser possibles en una guitarra que modifiqués els paràmetres de construcció.

Així doncs, si l'instrument volia gaudir d'unes qualitats associades a l'augment d'intensitat i altres elements tècnics o sonors, seria en detriment dels aspectes tímbrics que configuren la qualitat sonora i tècnica que s'havia assolit fins a aquell moment. “Les generacions que vénen després admeten aquests canvis, no els qüestionen. No qüestionen que el budell s'acabi, més aviat se van sentir, diuen, descansats de tenir unes cordes que no es trencaven mai, i un instrument que aguantava la pulsació sense els límits que tenien abans. I això els va fer creure que [...] sí que era possible allò que Llobet va dir que no” (40:45).

L'interès de Trepat per la recerca sonora que es tenia abans de la segona meitat del segle XX es divideix en diverses etapes (44:30). Durant els seus inicis musicals va conèixer la figura de Pujol i la del seu professor de guitarra que també seguia els preceptes d'aquest mestre: “Jo vaig néixer en un món en què Tàrraga era la referència màxima de la guitarra” (45:04). Trepat tocava amb el tou del dit i va desenvolupar el seu gust i timbre per aquesta sonoritat, ja que a Lleida hi havia una confiança en aquesta manera de tocar. Posteriorment, a Barcelona va identificar que ja no es seguia aquesta pràctica, que es veia com a una referència “passada de moda”. Malgrat tot, el fet d'haver estudiat amb els mètodes de la *Escuela razonada* de Pujol, com també va fer Jiménez, li van donar una

⁹ L'entrevista es pot llegir al diari La Veu de Catalunya (Sabaté, 1929).

base d'aprenentatge que li va permetre que durant els seus estudis superiors no hagués de modificar gaire la seva col·locació de la mà i la seva tècnica (47:40).

Quan Trepat va finalitzar els seus estudis sentia un buit amb la guitarra en alguns aspectes, i localitzar l'arxiu de Llobet li va permetre “veure el seu món” i li va fer retornar als seus primers anys d'estudi en els quals tenia la referència de Tàrrega (50:56). Aquest redescobriment de la sonoritat dels segles passats va anar lligada a l'adquisició d'una guitarra de Torres, que li va permetre de manera progressiva trobar un timbre i un gust que, tot i que havien estat dins la seva tradició des dels inicis en els seus estudis de guitarra, encara li va dur temps materialitzar aquest so a través de la seva Torres i amb cordes de budell. “Lo que s'ha de fer quan vols tocar un instrument com la Torres és baixar de pretensions d'atac, que no pot ser el violent que es pot arribar a fer, a convertir en una guitarra moderna [...]. De qüestions de recol·locació de la mà dreta sobretot, jo vaig començar amb la posició que em van ensenyar de Tàrrega, cap a la dreta” (54:11).

Trepat va reconsiderar tots els ensenyaments que havia rebut dels llibres de Pujol, que contenien les interpretacions de l'escola de Tàrrega, i també de l'obra de Llobet, i va prendre consciència pel que fa a l'estudi d'algunes tècniques com els portaments, lligats, que s'havien anat suprimint i s'havien pres massa a la lleugera: “Per què s'ha dit tant que els glissandos en Tàrrega són de mal gust? Són de mal gust perquè fer-los amb bon gust és molt delicat, no moltes mans arriben a fer-los [...]. Com passa el dit, m'ho haig de plantejar... no és un automàtic, això. És un estar-hi al damunt i és un voler-lo fer sonar finament” (57:57). Aquest esforç de què parla ens pot dur a pensar que la retirada de certes tècniques al llarg de les darreries del segle XX pot haver estat conseqüència per una banda del fet que les subtileeses no s'escoltin correctament davant d'un gran escenari, però pot ser que també hagi disminuït el seu ús per una falta d'exigència i estudi constant. Interpretar aquestes tècniques amb destresa implica una concentració i dedicació molt exclusives, i que podrien ser una causa del seu desús que s'amaga sota la justificació de la seva poca projecció sonora. Aquesta raó es pot complementar amb la immediatesa i acceleració de la qual parlava Jiménez, que pot impedir que el guitarrista hi dediqui un cert temps i gust a trobar l'atac delicat i el desplaçament precís dels dits. “Per falta de sensibilitat, de l'orella o de les mans, o de que és difícil”, tal com diu Trepat (58:30).

L'automatització i la rigidesa en una interpretació i en la construcció d'un instrument, segons Trepát, podria ser causada per una falta de recerca constant i diària d'una idoneïtat del so. Hi ha una manera de pensar en la qual creiem que un cop ja s'ha incorporat una determinada manera de tocar, aquesta ja queda per sempre (1:02:24). En el cas de la recerca tímbrica i la interpretació d'un instrument, i encara més amb un instrument com el de Torres i cordes antigues, no és possible adquirir una pulsació sense fer un treball molt profund del so.

L'ús de tractats i mètodes del segle XIX i primera meitat del XX actualment no és habitual, i per a l'estudiant a vegades se n'extreuen alguns passatges específics. Trepát diu que els guitarristes d'ara veuen aquestes pràctiques tècniques dels tractats antics com si aportessin una "duresa a la mà" (1:05:50). Aquesta visió considera que ha fet mal a la reputació de l'escola de Tàrraga, perquè fa que aquesta manera tradicional de col·locar la mà dreta a l'instrument es vegi antinatural, quan hauria de ser el contrari. Aquesta sensació de rigidesa, malauradament, ha estat alimentada per guitarristes que, volent demostrar el seu seguiment cap a aquesta escola, han acabat donant un exemple de duresa errònia que ha contribuït de manera negativa cap a una concepció de la pulsació d'aquesta herència de Tàrraga (1:06:16). També és cert que molt sovint és incompatible l'ús de certs mètodes amb les pràctiques interpretatives que es busquen actualment i amb els instruments amb els quals s'estudien les tècniques, que no són els mateixos.

Per altra banda, la interpretació amb guitarres històriques ha anat agafant més ressò. Si bé és cert que a partir de la segona meitat del segle XX, precisament pel fet de considerar-se un instrument dèbil i de poca potència, només es trobaven aquestes guitarres als museus o en centres de col·leccionistes, a partir dels anys 1980 i 1990 va canviar la situació. Es va començar a interpretar amb guitarres històriques, però amb unes tècniques i recursos moderns, fet que condueix a una situació que es podria considerar anacrònica i contraproductiva, fins i tot: "Aquests instruments amb cordes de náilon, com s'acostumen a escoltar, ja no els diferencio gaire d'un instrument modern [...]. Els toquem amb la tècnica d'ara mateix" (1:12:16). Per tant, la sonoritat que se'n pot obtenir, tot i tenir una guitarra d'època, no deixa de ser a través d'un gust musical i d'un timbre contemporanis, i aquesta és la referència que se'n té i que es pot escoltar en la gran majoria d'aquestes guitarres que es fan sonar actualment. Tal com diu Trepát: "Fer l'esforç de refer una manera de tocar poques vegades es veu [...]. El que podem veure sovint és com els

instruments històrics es preparen perquè es puguin tocar a la moderna, amb la força gairebé d'un instrument modern" (1:12:43).

Trepat, de la mateixa manera que Jiménez, ha tingut l'oportunitat d'escoltar gravacions de Llobet, en el seu cas amb plaques de gramòfon. Tot i que es poden veure que algunes estan pujades de revolucions, la qualitat el fa ressituat-se en una sonoritat a la qual creu que no s'hi pot arribar (1:18:58). Les subtileses que és capaç de transmetre, l'allunyen de la nostra manera de tocar la guitarra: "Les maneres de sentir les petites desviacions del temps, el rubato [...]. Ens podem desmoralitzar. Jo l'agafo com a referència [...] més aviat l'agafo com una inspiració" (1:19:16). Aquestes qualitats també són visibles en la gravació que hi ha de l'obra *Maria*, de Tàrrega,¹⁰ que Trepat en diu: "Com fa els pizzicatos, com para el temps, com... dius: 'què fa aquest home aquí?' [...]. És el sentiment musical d'un altre temps" (1:22:40). A través d'aquest record sonor, Trepat identifica un punt d'assoliment de perfecció i sobretot d'expressió sonora de l'instrument. "Lo que lamento és els anys que hem perdut allunyats d'aquest món que es volia considerar superat i que estava amagat" (1:21:52). És necessari comparar la qualitat de les seves obres, transcripcions i harmonitzacions, que s'adiuen amb la qualitat de les seves interpretacions i que determinen una manera de tocar que és fruit d'una tradició i d'un passat.

¹⁰ La gravació es pot escoltar al disc *Andres Segovia and his Contemporaries Vol. 12: Tárrega, His Disciples & Their Students* (d.a., 2013).

V. CONCLUSIONS

D'acord amb els objectius que s'han presentat en aquesta investigació es pot concloure que s'ha pogut identificar una possible pèrdua de l'herència del toc i de la tècnica en l'actualitat al nostre país, tot i que no ha estat una desaparició total. Aquesta pèrdua ha estat fruit d'un trencament en la tradició de la recerca del so que s'emmarca en el període de guerres, especialment entre els anys 1940 i 1950, i que va suposar un canvi de paradigma sonor i un canvi de construcció de l'instrument i de les cordes, i com a conseqüència, de la prioritat en la qualitat del so.

Segons això, s'han establert una sèrie de relacions causa-efecte entre la construcció de l'instrument i les cordes amb la pèrdua d'una estètica sonora i uns recursos tècnics que han permès identificar que l'ideal sonor de la guitarra del segle XIX i primera meitat del segle XX inclou aspectes que van més enllà de la tècnica i la pulsació, fent èmfasi en la construcció de les guitarres de Torres i en l'ús de cordes de budell i seda per a la creació d'una determinada manera de tocar.

S'ha aprofundit en la tècnica i les particularitats sonores que cercaven els guitarristes de referència del segle XIX i primera meitat del segle XX, i s'han generat un conjunt de reflexions al voltant de l'ideal sonor i el gust estètic que va caracteritzar la societat guitarrística d'aquest període. D'aquesta manera s'ha identificat amb concreció quines són les tècniques que permeten definir un toc i produir un determinat so amb la guitarra, i s'ha fet una recerca sobre quins d'aquests aspectes tècnics van ser rellevants per desenvolupar una manera de tocar característica durant aquell període.

A partir d'un recorregut historicomusical i d'un conjunt de tractats d'època de la península Ibèrica s'ha pogut estudiar quina era la tècnica de la mà esquerra i de la mà dreta que s'havien consolidat durant el segle XIX i mitjan segle XX. Això ha permès traçar una possible tradició interpretativa durant els segles XIX i XX als Països Catalans i a Espanya i comprendre la significació de l'aportació tècnica i sonora dels guitarristes d'aquest període en la qualitat de la guitarra del nostre temps.

A partir d'aquestes conclusions, el problema d'investigació que plantejava aquest treball i la hipòtesi sobre una possible pèrdua de la qualitat sonora de la guitarra no és del tot vàlida, perquè amb aquesta investigació s'ha pogut comprovar que tot i que sí que és cert que hi ha hagut un canvi de paradigma sonor, no s'ha perdut tota una tradició de la recerca del so.

S'ha comprovat amb els tractats i llibres d'aprenentatge guitarrístic del segle XIX i primera meitat del segle XX, que el guitarrista podia desenvolupar una sèrie d'aspectes tècnics i de pulsació determinats. Recursos com els portaments, els lligats, i altres elements no poden ser separats d'altres recursos expressius com l'*apoyando* o els rubatos, perquè és el conjunt sonor allò que permet formar un timbre i una manera de tocar que caracteritza els guitarristes del període del Romanticisme. A més a més, cal destacar i posar al mateix nivell d'importància que els elements tècnics, la construcció de les guitarres de Torres i l'ús d'unes cordes de material natural. En definitiva, són la base de la formació d'un ideal sonor que es va traduir a les mans d'un conjunt de guitarristes de la Península en un període de qualitat interpretativa, sonora i repertorística.

L'estudi dels aspectes tècnics de la guitarra dels segles XIX i XX als Països Catalans i a Espanya ha permès veure com alguns d'aquests han anat caient en desús en la interpretació del segle XX fins als nostres dies. A partir de l'estudi de cas s'ha pogut entendre també el recorregut que ha seguit l'instrument i ha permès situar-lo en un context. Aquesta contextualització ha fet veure què s'havia de tenir en compte per entendre una possible desaparició d'una manera de tocar. L'arrelada tradició de recerca del so d'aquest instrument a la Península al llarg dels segles ha dut a la conclusió que no hi ha hagut una desaparició completa d'un toc i un timbre. Tanmateix, l'arribada progressiva d'uns canvis en la construcció de l'instrument i de les cordes, juntament amb una evolució auditiva tecnològica i de pensament, ha contribuït a una sèrie de canvis en el paradigma interpretatiu. Per aquesta raó, no és correcte reduir exclusivament la pèrdua d'una certa subtilesa sonora a aspectes purament musicals, perquè el gust estètic i la sensibilitat musical d'una societat va lligada al context artístic, cultural i social.

Amb aquesta investigació s'han obert també nous camins de recerca que no han pogut ser tractats amb més profunditat i que podrien ser possibles vies d'investigació per a un futur. Convé indicar que es podria fer un aprofundiment més concret d'algunes tècniques de pulsació i atac del so, i reprendre l'evolució del dilema de l'ús del tou i l'ungla, i veure com s'ha tractat en el nostre temps. Seria necessari aprofundir també en la importància de l'instrument com a eina de transmissió d'una qualitat sonora, així com la diferència tímbrica en l'ús de cordes de budell i seda. Una comparació de la transmissió del contingut dels tractats del segle XIX amb els que tenim actualment sens dubte seria també una via d'investigació que ens permetria entendre què s'exigia als guitarristes que assolissin a través de la guitarra i què se n'espera actualment.

Com es pot veure, la recerca d'un gust estètic sonor en la guitarra no és quelcom que pugui ser tractat i explicat només amb una investigació com la que s'ha presentat en aquest treball. Malgrat les reflexions i conclusions a les quals s'han arribat, que han aportat una visió més extensa d'un problema que persegueix als guitarristes de manera secular, la dimensió estètica d'allò que és humà és un prisma que conté moltes cares. Els objectius de l'art i com s'experimenta i es crea a través del temps contenen un procés de comprensió que inclou moltes disciplines. Per aquesta raó, l'experiència estètica sonora de la guitarra encara té un llarg camí de descobriment per recórrer.

VI. ANNEXOS

Annex 1: Guió de preguntes de l'entrevista

Preguntes generals:

- Quin camí consideres que ha anat agafant el gust musical guitarrístic en aquest últim segle?
- Per quina raó creus que certes maneres de tocar que no segueixen els corrents actuals (d'un so amb volum i potència) podrien arribar a ser menystingudes?
- Creus que hi ha hagut un canvi de paradigma en la percepció i la recerca sonora d'ençà del canvi de cordes? I de construcció de l'instrument?
- Com penses que els referents del segle XIX i primera meitat del XX (Arcas, Tàrrega, Llobet...) van contribuir en la millora de la qualitat del so?
- Penses que la importància del so que consideraven els guitarristes del segle XIX i primera meitat del XX s'ha pogut anar abandonant en la guitarra actual? En quin moment i per quines raons?
- Creus que les tècniques de pulsació de la mà esquerra i de la mà dreta van contribuir a una tendència estètica i a una manera de tocar concreta?
- Consideres que aquesta preocupació tècnica i aquesta recerca sonora que tenien en comú els guitarristes catalans i espanyols es veia reflectida en la qualitat de les seves obres? I interpretacions? Era el que els feia que esdevinguessin referents i que, per aquesta raó, s'arribessin a considerar una escola i una tradició?

Preguntes específiques:

- En quin moment consideres que vas començar a donar més importància a la recerca sonora dels segles passats (sobretot XIX i primera meitat del XX)? Per quines raons vas decidir continuar la recerca sonora seguint el camí de les referències d'aquests segles (amb o sense ungla)?
- En quin moment vas sentir de manera conscient que volies incorporar i treballar les tècniques de la mà esquerra i de la pulsació en la teva interpretació?
- Has hagut de canviar certs aspectes de la mà esquerra i de la pulsació contemporània per millorar la qualitat del so?
- Consideres que ha millorat la teva recerca sonora gràcies a l'estudi conscient d'aquestes tècniques?

- Les tècniques de la mà esquerra i de la mà dreta tenien un gran pes en els mètodes de guitarra, ¿creus que se'n fa prou èmfasi durant els estudis actuals del jove guitarrista? Per quines raons penses que ja no es fa tant d'èmfasi en l'estudi de certes tècniques que gaudien de molta importància en els tractats de guitarra dels segles passats?
- Consideres que hi ha hagut un llegat de la guitarra en els Països Catalans? Si és així, creus que continua present o no?
- Hi ha constància de llibres i escrits en els quals s'admiren les tendències estètiques de l'època i les figures que es consideren que han estat referents per a la guitarra actual, ¿per què creus doncs que pot costar d'entendre que els guitarristes vulguin apropiarse a la seva admiració sonora en el sentit més interpretatiu?
- Has tingut l'oportunitat d'escoltar gravacions originals de Miquel Llobet i d'altres alumnes de Tàrrega? Consideres que, tot i no tenir la millor qualitat de gravació, se'n poden extreure impressions del seu so i la seva manera de tocar? Quines? Han contribuït aquestes gravacions a interpretar el repertori de Llobet i d'aquests referents d'una determinada manera?
- Hi ha intèrprets que toquen amb guitarres històriques, ¿creus que hi ha un component de moda que explicaria el lluïment d'aquests instruments que passa per davant de les possibles interpretacions rigoroses que es podrien oferir al públic?
- Creus que el fet d'haver tingut una formació amb instruments antics t'ha donat una visió més oberta pel que fa a l'ús de noves tècniques de pulsació i del so? (pregunta exclusiva per a la Carmen Jiménez)

Annex 2: Transcripcions de les entrevistes

Entrevista Carmen Jiménez: <https://n9.cl/b3z1o>



Entrevista Carles Trepas: <https://n9.cl/mc7c5>



VII. BIBLIOGRAFIA

- (30 / juny / 1866). *La Paz de Murcia*, p. 2. Recollit de
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000583483
- (novembre / 1916). *Revista Musical Catalana*(155), p. 349. Recollit de
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345713
- (gener / 1923). *Revista Musical Catalana*(229), p. 14. Recollit de
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345807
- Aguado, D. (1825). *Escuela de guitarra*. Imprenta de Fuentenebro.
- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Benito Campo.
- Alonso, F., & Trepas, C. (gener / 1995). Miquel Llobet (1878-1938). Guitarrista i compositor. *Revista Musical Catalana*(123), 29-33. Recollit de
https://arxiu.palaumusica.cat/fotoweb/archives/5020-Revista-Musical-Catalana/Fons%20privats/1.8%20Revista%20Musical%20Catalana/02%20Consulta/Revista%20Musical%20Catalana_1992-1998/1995/RMC%20123%20Gener%201995.pdf.info
- Antón Palacios, R. (2019). El guitarrista Tomás Damas (1817-ca. 1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo. *Revista de Musicología*, 42(1), 73-102.
doi:<https://doi.org/10.2307/26661394>
- Bream, J. (2008). *Prólogo de Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*. (J. Gimeno García, Trad.) Instituto de Estudios Almerienses.
- Cano, A. (1869). *Método completo de guitarra. Con un tratado de armonía aplicada a este instrumento*. Antonio Romero.
- Carpintero Fernández, A. (2010). Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*(26), 131-163. Recollit de https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/67/_ebook.pdf
- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., & López-Calo, J. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.

- Cerrillo Becerra, J. S. (2014). *Pablo Nassarre (1650-1730): aproximaciones a la enseñanza de la música en el contexto hispánico del Siglo XVII*. [Tesi doctoral, Escuela Nacional de Música, UNAM], Repositorio de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información. Recollit de https://repositorio.unam.mx/contenidos/pablo-nassarre-1650-1730-aproximaciones-a-la-ensenanza-de-la-musica-en-el-contexto-hispanico-del-siglo-xvii-383207?c=4q71gO&d=false&q=*.*&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- Clark, W. A. (2002). *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. (P. Silles, Trad.) Turner Música.
- d.a. (2013). *De Andres Segovia and his Contemporaries Vol. 12: Tárrega, His Disciples & Their Students*. [Àlbum]. Doremi. Recollit de <https://open.spotify.com/album/4Mj1cJeLpHdfcrp3KawKcN>
- Damas, T. (1867). *Método completo y progresivo de guitarra*. B. Eslava.
- de Falla, M. (1956). *Prólogo de Escuela razonada de la guitarra*. Ricordi.
- Ferrandiere, F. (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Imprenta de Pantaleon Aznar.
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española* (Vol. 5. Siglo XIX). Alianza Música.
- González-Zapatero Redondo, B. (2016). A qué tañen las campanas? A propósito de tocar, tañer y otros verbos que expresan producción de sonido con instrumentos. A M. Quirós García, J. R. Carriazo Ruiz, E. Falque Rey, & M. Sánchez Orense, *Etimología e Historia en el léxico Del Español* (p. 319-334). Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Hernández Ramírez, F. E. (2011). *La Obra compositiva de Emilio Pujol (*1886; +1980) : estudio comparativo, catálogo y edición crítica*. [Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona], DDD Dipòsit Digital de Documents de la UAB. Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/98711>
- Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la Guitarra. Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica*. Piles.
- Llobet, M. (2008). *De The Complete Guitar Recording 1925-1929*. [Àlbum]. Chanterelle.
- Llobet, M. (2018). *De Famous Classical Guitarists, Vol. 1 (1925 - 1929)*. [Àlbum]. Golden Century Music. Recollit de <https://open.spotify.com/album/03TYKrdVAM8Q0XMvecw5hC>

- Luzuriaga, J., & Pérez, R. O. (2007). *La física de los instrumentos musicales*. Eudeba.
- Mangado, J. M. (1998). *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Tecla.
- Mangado, J. M., Torres, E., Suárez-Pajáres, J., Rey, J., & Manjón, A. (2016). *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad* (Vol. 14 de Nombres propios de la guitarra). IMAE Gran Teatro Ayuntamiento de Córdoba.
- Marín Corbí, F. (2016). *La Vihuela de arco hispana : las cuerdas de tripa y la reflexión en el cóncavo como aspectos esenciales en la producción de su sonido*. [Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona], DDD Dipòsit Digital de Documents de la UAB. Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/167807>
- Mathieu, C. (s/d). Spanish Guitarists in Early Twentieth-Century Germany: Negotiating Musical Identities in German-Language Guitar Magazines. *A Branding "Western Music"* (p. 75-96). [Document no publicat]
- Mores, R. (2019). Estudiando las guitarras Torres - Parte II: acústica en el camino a la guitarra moderna. *Música Oral Del Sur*, 16, 147-169. Recollit de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/256/studying-torres-guitars-part-ii>
- Moretti, F. (1799). *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes. Precedidos de los Elementos generales de la música*. Sancha.
- Moser, W. (2007). *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. (A. Gómez Schneekloth, & A. Brotons, Trad.) Ayuntamiento de Castellón.
- Nassarre, P. (1723). *Escuela música según la práctica moderna* (Vol. Segunda parte). Herederos de Manuel Roman.
- Nassarre, P. (1724). *Escuela música según la práctica moderna* (Vol. Primera parte). Herederos de Diego de Larumbe.
- de Oliveira, C. B. (2020). A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. *Revista Vórtex*, 8(3), 1-33. doi:<https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.16>
- Pérez Díaz, P. (2002). Los tratados de Dionisio Aguado y Fernando Sor como fuentes para la interpretación del repertorio de la guitarra clásico-romántica. A B. Lolo (Ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. I*, p. 683-698. Sociedad Española de Musicología.

- Pujol, E. (1926). La Guitare. A A. Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Vol. Deuxième partie: Technique, esthétique, pédagogie, p. 1997-2035). Delagrave. Recollit de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123724v/f601.item>
- Pujol, E. (1956). *Escuela razonada de la guitarra* (Vol. Libro I). Ricordi Americana. (Obra original publicada el 1934).
- Pujol, E. (1978). *Tárrega. Ensayo bibliográfico*. Artes Gráficas Soler.
- Pujol, E. (1979). *El dilema del sonido en la guitarra*. Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1997). *Escuela razonada de la guitarra* (Vol. Libro II). Ricordi Americana. (Obra original publicada el 1935).
- Pujol, E. (2015). *Escuela razonada de la guitarra* (Vol. Libro 3º). Melos. (Obra original publicada el 1954).
- Pujol, E. (2019). *Escuela razonada de la guitarra* (Vol. Libro 4º). Melos. (Obra original publicada el 1971).
- Pujol, E. (s/d). *Apuntes sobre Miguel Llobet*. Recollit de Archivo Digital Llobet en possessió de Jopsep Maria Mangado: https://mllobet.com/wp-content/uploads/Pujol_Llobet_a.pdf
- Ramos Altamira, I. (2013). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. ECU. <https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/113662>.
- Rey, J. J., & Navarro, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandúrria, cítola y "laúdes españoles"*. Alianza Música.
- de los Reyes, A. (21 / abril / 2021). *La conexión Tárrega-Aguado (I): enseñanzas de Cano y Damas*. Recollit de Alejo De Los Reyes.com: <https://alejodelosreyes.com/es/conexion-tarrega-aguado-i-ensenanzas-de-cano-damas/>
- Ribera Gibal, M. (2021). *Emili Pujol Vilarrubí. Retrat d'un guitarrista*. Maria Ribera Gibal.
- Rioja, E. (2008). El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico. *XXXVI Congreso Internacional de Arte*, (p. 1-59). Málaga. Recollit de <https://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>
- Ripoll, J. R. (16 / març / 2001). *La guitarra española de Sor y Aguado*. Recollit de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_01/16032001_02.htm
- Roch, P. (1921). *Método moderno para guitarra (Escuela Tárrega)* (Vol. II). G. Schirmer.

- Romanillos, J. L. (2008). *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*. (J. Gimeno García, Trad.) Instituto de Estudios Almerienses.
- Sabaté, M. (8 / desembre / 1929). Una conversa amb el gran guitarrista Miquel Llobet. *La Veu de Catalunya*, p. 7. Recollit de https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1264935
- Saldoni, B. (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull. Recollit de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7136>
- Sanz, G. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Herederos de Diego Dormer.
- selfTaughtGirl. (14 / juliol / 2014). *Miguel Llobet: original recordings introduced by Robert Spencer*. [Arxiu de vídeo]. Youtube. Recollit de <https://www.youtube.com/watch?v=XIaSnYs0KkI>
- Sor, F. (2007). *Método para guitarra*. (E. Baranzano, & R. Barceló, Trad.) Labirinto. (Obra original publicada el 1830).
- Suárez Pajares, J. (2008). Entrevista con Carles Trepát. *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 1, 134-143. Recollit de http://www.xn--sociedadespaoladelaguitarra-0uc.com/images/pdf/01%20Entrevista%20Trepát_Roseta-01opt.pdf
- Tárrega, F. (1991). *Obras completas para guitarra* (Vol. III). (M. Rodríguez, Ed.) Soneto.
- Torres Cortés, N. (2018). *Antonio Torres y Julián Arcas. Una nueva Expresión para la Guitarra Española*. Instituto de Estudios Almerienses.
- Torres, N., & Trepát, C. (2014). *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*. Ediciones Carena.
- Van Der Walt, C. S. (1996). *The relevance of the teaching methods of Dionisio Aguado, Fernando Sor and Andrés Segovia for guitar technique in the late 20th century*. [Dissertació, University of South Africa], Unisa Institutional Repository. Recollit de <http://hdl.handle.net/10500/16283>
- Vasilachis de Gialdino, I. (2014). *Estrategias de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa. Recollit de <https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/131063>
- Villanueva, C., & Lara, F. (1986). *Diccionario básico del español de México*. El Colegio de México. Recollit de <https://www.jstor.org/stable/j.ctv26d8w9>
- Walker, L. (1989). *Ein Leben mit der Gitarre*. Musikverlag Zimmermann.

