



Emili Pujol (1886-1980), pedagog i intèrpret de la guitarra, en el context de l'estètica guitarrística de mitjans del segle XIX i primera meitat del segle XX a Catalunya.
Maria Ribera Gibal



**Emili Pujol (1886-1980),
pedagog i intèrpret de la guitarra, en el context de
l'estètica guitarrística de mitjans del segle XIX
i primera meitat del segle XX a Catalunya.**



Maria Ribera Gibal





UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

**Emili Pujol (1886-1980),
pedagog i intèrpret de la guitarra, en el context de
l'estètica guitarrística de mitjans del segle XIX i
primera meitat del segle XX a Catalunya**

Doctoranda
Maria RIBERA GIBAL

Tutor i director
Dr. Xosé AVIÑOÀ

Barcelona 2017

A l'Armando,
per parlar-li de Pujol a aquella nena.

Aquesta tesi no hauria pres vida sense el recolzament de moltes persones.

Primerament vull agrair l'ajuda que he rebut per part d'aquells amants de la guitarra que m'han ensenyat a estimar l'instrument. Especialment he de donar gràcies als deixebles de Pujol que tant han compartit amb mi. *Maestro* Armando Marrosu gràcies per ser el meu mestre de vida, gràcies per acollir-me tant amablement al curs de Cervera quan tant sols era una nena.

Manuel Morais i Serge Constantinoff, gràcies per totes les converses sobre Pujol, no hauria estat el mateix sense vosaltres.

Moltes gràcies Wolf Moser per tantes dades importants sobre Pujol.

Carles Trepal i Hopkinson Smith, sense el vostre granet de sorra en el meu camí tampoc hauria arribat aquí, gràcies.

També voldria donar els meus agraïments més sincers a aquells que han obert les portes dels seus arxius per deixar-m'hi descobrir secrets. Josep Maria Mangado, gràcies per les aportacions a la nostra història. Roser Font, merci per ser la millor secretària de Pujol.

Als Marmessors, Jordi Guimet i Josep Solé, els agraeixo el deixar-me formar part d'aquest univers, de la família pujoliana.

Al personal de l'IEI i del Museu de la música de Barcelona també els vull donar les gràcies per la seva amabilitat.

No puc deixar d'agrair les aportacions del guitarrer Joan Pellisa i la incondicional confiança d'en Jordi Pons.

Agraeixo la direcció d'aquesta tesi al Dr. Xosé Aviñoa.

Finalment, no hi ha paraules per agrair l'enorme paciència, constància i dedicació de la meva família, gràcies per creure en els somnis.

Jordi Sàbat, aquest últim agraïment és per tu, per ser-hi sempre i per haver aportat tant en aquest projecte. Gràcies de tot cor.

ÍNDEX

ABREUJAMENTS	11
RESUM/ ABSTRACT	13
OBJECTIUS	15
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	
1. Estudis sobre la guitarra a Catalunya	17
2. Estat del llegat d'Emili Pujol	18
FONTS BIBLIOGRÀFIQUES	21
METODOLOGIA	
1. Anàlisi dels materials	25
2. Construcció del perfil biogràfic i estètic de l'autor	25
3. Estructura de la tesi	26
INTRODUCCIÓ – L'ENTORN HISTÒRIC I ESTÈTIC DEL MOMENT	
1. Nacionalisme i guitarra	27
2. La guitarra a Catalunya	30
3. Figures de referència: Tàrrega i Llobet	34
3.1. Francesc Tàrrega Eixea	34
3.2. Miquel Llobet i Solés	40
4. L'ensenyament de la guitarra a la Barcelona del s. XIX	43
5. Guitarrers	47
I PART – EMILI PUJOL VILARRUBÍ	
1. Primers anys de formació (1886-1909)	
1.1. Entorn familiar i primeres influències	53
1.2. Aprenentatge amb Tàrrega	59
1.3. Joves deixebles de Tàrrega	68
1.4. Últims dies de Tàrrega	71
2- Projecció de la carrera (1910-1919)	
2.1. Pablo Antonio Béjar: mecenes	77
2.2. Primeres composicions	82
2.3. A la conquesta del públic	99
2.4. Segovia <i>versus</i> Pujol	105
2.5. El repertori de guitarra	110
2.6. En nom de Tàrrega: l'activitat dels seus deixebles	120
2.7. Migracions guitarrístiques: Amèrica	121
2.8. Influència de Felip Pedrell	129

3. Consolidació de l'artista (1920-1929)	
3.1. Barcelona a principis dels anys vint	133
3.2. L'ideal París	136
3.3. Influència de Matilde Cuervas	143
3.4. La guitarra a l'enciclopèdia	149
3.5. Expansió del repertori de guitarra	152
3.6. Mètodes de guitarra	162
3.7. Concerts per Europa a la dècada dels vint	167
3.8. Amèrica als anys vint	180
3.9. París també ha envellit	184
4. Tremporada de guerres (1930 -1939)	
4.1. Segona gira per Amèrica	193
4.2. Publicacions d'Emili Pujol	194
4.3. Moviments musicals	209
4.4. Primer exemplar de viola de mà	214
4.5. Enregistraments	220
4.6. Temps de guerres	223
4.7. La mort de Miquel Llobet	225
5. Reconeixement als mèrits (1940-1956)	
5.1. Retorn a Catalunya	231
5.2. Institut de musicologia	238
5.3. Conservatori de Barcelona	243
5.4. Conservatori de Lisboa	246
5.5. Centenari Tàrraga	251
5.6. Accademia Musicale Chigiana de Siena	253
5.7. École de París	257
5.8. Novetats per la guitarra	259
6. Complaent a l'amada absent (1956-1963)	
6.1. La mort de Matilde Cuervas	265
6.2. Simbolisme en l'obra de Pujol	266
6.3. Publicacions de maduresa	272
6.4. Cursos	276
6.5. Concursos	280
6.6. Pensió de belles arts	284
6.7. Segones núpcies	287
7. Capvespre (1964-1980)	
7.1. Cursos internacionals a les terres de Lleida	289
7.2. Últimes creacions	303
7.3. Homenatges i reconeixements	311
7.4. Biografia	320
7.5. La mort de Pujol	321

II PART – PROJECTES INÈDITS	
1. EL PROJECTE DEL MÈTODE	
1.1. Sobre els mètodes	331
1.2. Referents de la <i>Escuela razonada de la guitarra</i>	332
1.3. La <i>Escuela razonada de la guitarra</i>	336
1.4. El “Vè llibre”	338
1.5. Reconstrucció dels apunts	339
2. ESTUDI CRÍTIC DEL “VÈ LLIBRE”	
2.1. El mètode i l'ètica humanista	341
2.2. Pujol i el constructivisme pedagògic	345
2.3. Cap a una comprensió de la guitarra	349
2.4. Apunt arqueològic	352
3. 150 PER A UNA SOLA CORDA DE GUITARRA	
3.1. El record dels deixebles	355
3.2. L'origen del cançoner	358
3.3. Una sola corda	362
3.4. Digitació	369
3.5. Anàlisi de les cançons	370
CONCLUSIONS	375
BIBLIOGRAFIA	385
ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS	395
APÈNDIX	
APÈNDIX – A. Reconstrucció del “Vè llibre”	399
APÈNDIX – B. Les 150 Cançons	497

ABREUJAMENTS

AIEP	<i>Apunts inèdits d'Emili Pujol</i>
BF	Biblioteca Fortea. Madrid.
coord.	Coordinador
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
DD. AA	Diversos autors
dir.	Director/a
ed.	editorial
<i>ERG</i>	<i>Escuela razonada de la guitarra</i>
FEPMM	Fons Emili Pujol del Museu de la Música de Barcelona
FMLL Música)	Fons Miquel Llobet de la Col·lecció Fernando Alonso (Museu de la
fp.	fons privat
IEI	Institut d'Estudis Ilerdencs
MDMB	Museu de la Música de Barcelona
M. E.	Ed. Max Eschig. París.
op. cit.	opus citada
op.	opus
pàg./pàgs.	Pàgina/es
RA. BA.	Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires.
RMC	<i>Revista Musical Catalana</i>
tr.	traducció
vol.	Volum

RESUM / ABSTRACT

La present tesi analitza l'estètica de la guitarra entre els segles XIX i XX a partir d'una figura de referència de l'època, el guitarrista català Emili Pujol Vilarrubí. Es reconstrueix, així, el periple vital del músic, contextualitzant els fets transcendents que propiciaren la seva evolució musical i ideològica. A la vegada, s'aprofundeix en el contingut dels apunts inèdits del guitarrista, els quals tracen les línies principals del seu pensament estètic. El conjunt d'aquests apunts estava dirigit a la redacció del cinquè i últim volum del mètode de Pujol, la *Escuela razonada de la guitarra*. És per aquest motiu que, a part de l'anàlisi dels textos, s'ha realitzat una reconstrucció del que podria haver estat el mencionat llibre inèdit.

The following thesis analyses the aesthetics of the guitar in the 19th and 20th centuries and is based on a prominent figure from that period, the Catalan guitar player Emili Pujol Vilarrubí. This musician's life journey is reconstructed and the key facts that led to his musical and ideological evolution are contextualised. At the same time, the thesis delves into the content of the guitar player's unpublished notes, which show the main ideas of his aesthetic way of thinking. All these notes were to be used to write the fifth and last volume of Pujol's method, called *Escuela Razonada de la Guitarra*. For this reason, in addition to an analysis of the texts, a reconstruction has been carried out of what the aforementioned unpublished book might have been.

OBJECTIUS

L'objectiu d'aquesta tesi és el d'aproximar-se al món de la guitarra —popularment anomenada clàssica o espanyola— i a la seva estètica en el període que comprèn del tombant de segle XIX fins l'últim terç del segle XX. Per a tal propòsit, s'ha agafat com a eix argumental del discurs el transcurs de la vida del guitarrista català Emili Pujol, que, a manera de hipòtesi, es planteja com a referent dins el període.

Joan Riera va ser el primer en fer una biografia de Pujol¹. Aquesta, malgrat haver estat escrita fa més de quatre dècades, és encara la principal font consultada per obtenir informació sobre el guitarrista. Per altra banda, es feu en vida de Pujol i, per tant, quedà incompleta². Les diverses interpretacions biogràfiques fetes després de la seva mort, han seguit el perfil establert per Riera, descrivint i analitzant el seu recorregut musical en relació a les múltiples facetes que va desenvolupar (la de pedagog, compositor, concertista i musicòleg). Així, la vida de Pujol s'ha vist dividida sota uns estereotips que han resultat crear un difós retrat del personatge, com si la seva trajectòria s'hagués distribuït meditatament en etapes sense cap mena de continuïtat. La fragmentació en capítols tant determinants explica parcialment els procediments del músic, i la falta de coneixement d'aquests oculta el veritable personatge i el seu univers estètic.

Calia, per tant, construir un nou perfil de Pujol que transcendís les etiquetes que, com a cotilles, se li han atorgat. Seguint aquesta línia de treball, el primer objectiu de la tesi és redissenyar la biografia de Pujol per entendre els fets que marcaren la seva evolució estètica. Per altra banda, el nou estudi del periple vital

¹ RIERA, Joan, *Emili Pujol*. Lleida: IEI, 1974. (2a ed. 2005 doble idioma: català-anglès).

² Emili Pujol no volia que se li dedicés una biografia en vida, però en Riera, com a amic que era, va insistir-hi tant que finalment Pujol li permeté.

del músic permet corregir alguns mites i errors que s'han reiterat³. Paral·lelament, les seves vivències representen una font que permet aprofundir en un segle d'història de la guitarra.

El segon objectiu està vinculat al seu mètode *Escuela razonada de la guitarra*⁴ que, escrit amb el vocabulari refinat propi del moment, destaca per la precisió amb la qual s'exposa el desenvolupament del treball tècnic a la guitarra. Pujol va projectar el mètode en cinc volums, dels quals se'n van publicar quatre. Tot i que el cinquè volum no es publicà, ell en comentava les característiques en els anteriors. Riera també n'elogià el contingut com si es tractés d'un fet consumat⁵, de manera que en els cercles guitarrístics existeix certa desorientació perquè a vegades se'n parla com si tots cinc s'haguessin publicat. Conseqüentment, calia aclarir les confusions respecte aquest mètode i determinar la seva rellevància en la història de la guitarra i el valor del seu contingut.

En els seus arxius personals es descobrí part dels apunts que estaven destinats a la redacció de l'últim volum del mètode, l'anàlisi dels quals donaria molta informació sobre l'instrument i l'estètica del període. En cap altre tractat de guitarra apareix un estudi tant exhaustiu que transcendeixi la mera pràctica d'execució. En el "volum Vè" es podrien trobar elements particulars de la pedagogia d'una escola guitarrística, per tant, amb aquest objectiu analític calia reconstruir l'últim volum del mètode de Pujol.

³ S'han difós diverses dades errònies entre les quals la de que fou estudiant al Conservatori de Madrid; la data de naixement de la seva esposa Matilde Cuervas, entre altres dades entorn la seva professió que en el transcurs del treball es contrasten o s'amplien de nou cobrint els vuits.

⁴ PUJOL, Emili, *ERG*. vol. I. Casa Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934.

ERG. vol. II. Casa Romero y Fernández. 1935. (2a ed. RA. BA. 1952.)

ERG. vol. III. RA. BA, 1954.

ERG. vol. IV. RA. BA, 1971.

⁵ "El volum V de la *Escuela Razonada de la Guitarra* és el complement dels quatre llibres anteriors, que conté capítols dedicats a la interpretació, la transcripció, la composició per a l'instrument, la pedagogia, l'estètica, l'ètica i el traçat històric." RIERA, Juan, *Emilio Pujol*. IEL, Lleida, 1974. pàg. 101.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

1. Estudis sobre la guitarra a Catalunya

L'estudi científic de la història de la guitarra a Catalunya ha estat molt negligit. En principi sembla estrany, atesa l'afició i la fama d'aquest instrument, remarcant que Barcelona fou la capital per excel·lència dels guitarristes. No hi ha hagut un estudi sistemàtic del transcurs de l'evolució de la guitarra a la ciutat i, en el camp de la recerca històrica estricta de l'instrument, només hi ha una obra solvent que analitzi el procés guitarrístic a Catalunya: el llibre *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939* de Josep Maria Mangado (1998). El professor Mangado reconstrueix el traçat de la història de l'instrument, a partir de diaris de personalitats de la Barcelona d'aquella època, i de documents que ajuden a il·lustrar la vida de guitarristes i lutiers, podent així detallar quins moviments hi havia a la ciutat. Ho presenta com a detalls de biografies i no entra en el contingut estètic, però és una peça valuosíssima per arribar a interpretar la situació de l'instrument al nostre país. Mangado després d'aquest treball ha seguit les investigacions, i ha publicat alguns articles més al respecte: *Barcelona, bressol de la guitarra clàssica*. (2007). *Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía*. (2016). *Los conciertos de Andrés Segovia en Barcelona (1915-1965)*. (2016).

El llibre *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*, del deixeble de Pujol, Wolf Moser (1996), també és extremadament interessant per la detallada explicació que hi trobem de la situació de la guitarra a l'entorn del mestre de Pujol, Tàrrega, el qual residí part de la seva vida a Barcelona.

«Junto a la influencia de determinadas músicas populares, entre las que la andaluza pasa a ocupar un puesto de liderazgo en el transcurso del siglo XIX, la rivalidad entre Madrid y Barcelona nunca dejó de ser una fuerza propulsora. Durante siglos, Madrid, era un centro guitarrístico de rango mundial. A partir de una tradición conscientemente vivida, en Madrid vieron la luz los manuales didácticos más importantes de la historia, los métodos de Sanz y Aguado.

Cataluña, la región en el extremo noreste, que como parte del Reino de

Aragón se extendía incluso en los Pirineos, ha buscado desde siempre sus propios caminos. El rasgo diferencial de Cataluña se expresa en el deseo de independencia política frente al gobierno de Madrid, o en el férreo apego a su idioma y su música popular. Un médico catalán y –doscientos años más tarde– un ex oficial y funcionario proyectaron, en contra de la tradición de la vihuela y la guitarra en Castilla, métodos *sin música* independientemente concebidos. El tratado de Joan Carlos Amat y el *Méthode* de Sor son libros de texto con ejemplos musicales, obras didácticas peculiares, que no crearon escuela, pero cuya innovadora influencia espiritual va mucho más allá de su época de aparición y de España.»⁶

Per altra banda, si volem referir-nos a la cultura catalana, cal tenir present que la seva història no es pot concebre sense la guitarra i també cal tenir present que bona part de la música nascuda a tota la península ibèrica durant el segle passat, es nodrí de la sonoritat d'aquest instrument.

2. Estat del llegat d'Emili Pujol

La major part de la documentació del llegat Pujol és propietat de la Diputació de Lleida. Es trobava a la Sala Emili Pujol de l'IEI, però a dia d'avui resta tancada al públic a causa d'obres a l'edifici⁷. L'IEI va rebre el fons en dues etapes; la primera com a donació del músic, lliurada per la vídua⁸, i la segona, lliurada pels seus marmessors després de la mort d'aquesta, com a resultat del buidatge del domicili particular⁹. Una petita part es conserva a la biblioteca de l'Auditori Enric

⁶ MOSER, Wolf, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. 2a edició, Castelló: Ayuntamiento de Castellón, 2007. (Primera edició en Alemany. Títol original: *Francisco Tárrega-Werden und Wirkung- Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Ed. St. Georges, Lyon: 1996.) pàg. 261.

⁷ En aquesta sala s'exposaven retrats, partitures, condecoracions, llibres, apunts, premsa, correspondència, i els instruments de Pujol.

⁸ La pianista i cantant portuguesa Maria Adelaide Robert fou la seva segona esposa.

⁹ La primera donació no s'entregà catalogada, sinó que Maria Adelaide anà entregant progressivament caixes de material. La segona donació per part dels marmessors ja s'entregà degudament catalogada, procedent de la residència de lloguer on havien viscut (Carrer Milà i

Granados de Lleida i al Museu de la Música de Barcelona¹⁰.

Per altra banda, hi ha material relacionat amb Pujol en diversos arxius privats d'arreu del món, doncs la vídua havia entregat documents a deixebles i amics, fet que ha provocat la dispersió del conjunt. Alguns d'aquests deixebles han explicat que els apunts preparats per la publicació del "Vè llibre" varen ser entregats per la vídua a un deixeble per tal de publicar-los, però, finalment, per motius desconeguts no es portà a terme la publicació. Això fa que el material utilitzat al present estudi estigui format per documents provinents de fons públics i principalment privats.

També ha estat consultat l'arxiu de Miquel Llobet, dipositat recentment al Museu de la Música, que ha resultat de gran valor per conèixer aspectes rellevants entorn de la recerca.

Fontanals, 84. Barcelona.)

¹⁰ Els marmessors entregaren a la biblioteca de l'Auditori de Lleida dues caixes amb partitures, llibres i enregistraments del mestre. La vídua havia donat material al MDMB: revistes de guitarra i documentació que ell va reunir per escriure la biografia de Tàrrega, també la guitarra de 12 cordes construïda per Ignacio Fleta (1897-1977) l'any 1957.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Abordar un estudi entorn Emili Pujol resulta complex pel que fa a la cerca i catalogació de documents del seu llegat. D'entrada no comptem amb una abundosa documentació bibliogràfica relativa a la seva biografia ni a la seva obra i pensament musical. Podem distingir les següents fonts bàsiques.

Fonts primàries.

- Els apunts de Pujol, ja siguin manuscrits o escrits a màquina, formen part de les fonts materials de primera mà per a la possible confecció del perfil del seu pensament, i per la reconstrucció del “Vè llibre” de la *Escuela razonada de la guitarra*. El material del mètode s'ha trobat en fons dispersos i en estadis molt inicials, condicionant un exhaustiu treball d'organització.

- Autobiografia inèdita: s'ha posat especial rellevància en els documents inèdits, apunts i diaris fins ara no estudiats. Part d'aquests documents, formats per diaris, escrits personals de Pujol i comentaris privats que ell feia al respecte de la seva vida personal o professional, foren entregats per la vídua a Jordi Guimet, un dels seus marmessors. Recentment, Guimet feu una publicació pròpia d'aquest material autobiogràfic¹¹ el qual ha estat la base de noves incorporacions en la biografia del músic. Susceptible encara de precisions, per al present treball s'ha revisat el material cedit amablement per Guimet, predisposat a millorar la biografia de qui fou el seu mestre. Les dades biogràfiques han estat contrastades amb el material existent —premsa, correspondència, programes de concerts, conferències i bibliografia relacionada—, el que ha permès aprofundir en el perfil del personatge i el seu context.

- L'entrevista és un material de categoria diferent, constituïda per informacions que recorden els deixebles i coneguts de Pujol. A partir d'aquests records s'han extret dades d'aspectes de la vida o del projecte del “Vè llibre” de Pujol. Gràcies al fet que encara molts dels deixebles estan en actiu i les seves

¹¹ GUIMET PERENYA, Jordi, *Notes íntimes per a una biografia d'Emili Pujol*. (edició pròpia digital) català i castellà. ISBN: 978-84-616-8369-7

biblioteques es troben plenes de documentació relacionada amb el mestre i amb l'instrument, la seva consulta ha estat de gran valor. Amb l'organització d'aquesta memòria col·lectiva es pot forjar una idea més precisa i objectiva de l'estètica de la guitarra.

- En el treball final de màster es realitzà una primera aproximació i anàlisi del contingut de *Les 150 Cançons per una corda de guitarra*¹², llavors es descobrí ja un projecte inèdit del mestre Pujol, centrant especial atenció en les cançons del món que han de ser interpretades en una sola corda. Aquest treball fou una primícia, que permetia analitzar un model de recopilació d'un cançoner que no s'ha vist plasmada en mètodes de guitarra, i del qual, conscients del valor didàctic que tenen, se'n fa ressò en la tesi per completar l'estudi sobre el mestre i integrar una possible reconstrucció del "Vè llibre" de la *Escuela razonada de la guitarra*.

Fonts secundàries:

- L'obra *Emili Pujol* de Joan Riera, editada el 1974, és una biografia lleugerament tendenciosa —pel fet de ser escrita per un amic i admirador— i proporciona diverses dades errònies, a la vegada que quedà incompleta per haver estat realitzada en vida del protagonista.

- La tesi doctoral sobre l'obra d'Emili Pujol del Dr. Fabián Edmundo Hernández¹³, l'objectiu principal de la qual —tal i com ho especifica ell mateix—, era recuperar la totalitat de l'obra compositiva del mestre i posar-la a disposició d'intèrprets i investigadors. Als guitarristes els representa sovint una complicació accedir a l'obra de Pujol. Foren publicades en vida una gran quantitat d'obres

¹² RIBERA GIBAL, Maria, *150 Cançons per una corda de guitarra. Projecte d'investigació en base una idea d'Emili Pujol*. Treball fi de Màster, Musicologia, UAB, 2012. (tutor. Cèsar Calmell).

¹³ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesi Doctoral Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

per guitarra sola i per formacions de cambra, les edicions de les quals s'han exhaurit i no es troben al mercat. Aquesta dificultat d'accés a les partitures és una de les causes que explica que no hi hagi una difusió entre els intèrprets, per això hauria estat convenient digitalitzar aquest material musical. Una de les parts més àmplies de la tesi del Dr. Edmundo Hernández és la de recuperació de les partitures, un treball de reescriptura de cada una de les notes que apareixen en les composicions per a guitarra sola publicades pel mestre lleidatà. El Dr. Edmundo Hernández presentà una catalogació i un estudi de l'obra compositiva que complementa el catàleg d'obres que Riera publicà en la biografia citada. Tot i les intencions de reescriptura de les obres de Pujol, aquesta recopilació no es lliure d'alguns errors de notació, com passa també amb la publicació de Frédéric Zigante¹⁴.

- Amb el temps, s'han publicat altres textos sobre la vida de Pujol; d'aquesta bibliografia en destaquen dos breus articles. El primer fou publicat en vida del mestre a la revista *Ilerda*¹⁵, i el segon es tracta d'un breu article autobiogràfic de Pujol publicat a la *Revista de Guitarra* de Mèxic¹⁶.

¹⁴ ZIGANTE, Frédéric, *The best of Emilio Pujol in twenty-six pieces for guitar*. Ed. Durand. 2013.

¹⁵ SANUY, Ignacio, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». A *Ilerda*. núm. XIV. Lleida: IEI. Diputació de Lérida, 1950, pàgs. 7-14.

¹⁶ CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». A *Guitarra de México*. Mèxic: Grupo Editorial Gaceta, any II, núm. 3, 1986, pàgs. 42-44.

METODOLOGIA

1- Anàlisi dels materials

La metodologia seguida en una investigació ve determinada per la pròpia naturalesa del material d'estudi. Així doncs, per desenvolupar aquesta tesi s'han seguit procediments complementaris que han permès els nivells d'observació.

- Anàlisi formal i temàtica del material publicat i inèdit relatiu a la vida i l'obra teòrica i musical del guitarrista, per tal d'establir-ne valors tècnics i estètics singulars i col·lectius.

- Anàlisi del material inèdit del "Vè volum" de la *Escuela razonada de la guitarra*, que integra material sobre les qualitats interpretatives i l'ideal estètic de l'època, representant les característiques estètiques que es cercaven en l'escola de Pujol.

Com es veu, el procés s'ha mogut en direccions diferents, creuant la informació continguda en les fonts de naturaleses diverses.

2- Construcció del perfil biogràfic i estètic de l'autor

En aquest treball es diferencien dos perfils de coneixements i dades derivades del procés de recollida que han tingut com a objectes d'estudi la biografia i el material del mètode de Pujol:

-Perfil biogràfic. Es pretén la reconstrucció diacrònica de la biografia de Pujol des de les vivències que marcaren la seva evolució artística i humana. A partir del detallat estudi de les publicacions relatives a la seva biografia, per corregir els errors i cobrir els buits existents, es contrastaren les dades amb documents de primera mà i nova informació extreta de l'autobiografia i dels dietaris personals de Pujol.

-Perfil estètic. Considerant la informació relativa al "Vè volum" com a reflex de la seva estètica s'optà per unir tot aquest material en el mateix apartat

del treball. En conseqüència, segons el concepte de *poiesis* de Plató en el *Banquet*¹⁷ entès com “la causa que converteix qualsevol cosa que considerem de no-ser a ser”, s’han extret dades relatives a la situació guitarrística del moment i a la comprensió de l’art i la reivindicació de l’artista des de la interpretació de Pujol, procés gens fàcil donada la complexitat del material. S’ha procedit, doncs, a la catalogació del material personal de Pujol per tal de complementar el seu periple estètic.

3- Estructura de la tesi

L’estratègia escollida per la presentació dels resultats de la recerca respon a la voluntat de facilitar la lectura d’un text que parteix de l’estudi d’Emili Pujol com a reflex d’una tradició guitarrística.

La primera part de la tesi consta d’un recorregut diacrònic per la trajectòria de Pujol, tenint en compte tots els seus perfils.

La segona part està dedicada al contingut dels seus projectes inèdits. Presentant l’anàlisi d’una tradició guitarrística a partir del discurs estètic que s’extreu del material i l’obra de Pujol fins ara no estudiada.

En els apèndix es troba la reconstrucció que s’ha fet del “Vè llibre” de la *Escuela razonada de la guitarra*, volum que hauria significat la clausura del mètode de Pujol.

¹⁷ PLATÓN. *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*. Los Clásicos de Grecia y Roma. 3. Madrid: Planeta de Agostini, 1995. pàg. 168.

INTRODUCCIÓ

L'ENTORN HISTÒRIC I ESTÈTIC DEL MOMENT

1. Nacionalisme i guitarra

Si a principis del segle XIX l'Europa musical havia situat el piano al centre dels seus salons, a finals de segle algunes mirades començaven a fixar-se en la guitarra. S'ha de concretar que són múltiples les causes que produeixen un canvi de visió del món, on es determina unes noves condicions per la mateixa existència del què passa en ell. Per exemple, la transformació del clavecí a piano, passant pel forte-piano, obrí una nova etapa en la història de la música, donant peu a l'escriptura d'una de les seves pàgines magistrals. No seria aventurat, per tant, esperar que en l'equivalent metamorfosejat que viurà la guitarra quasi un segle més tard, esdevinguin resultats similars.

Sense pretendre aquí cercar i analitzar les causes que condueixen a aquest fet, sinó més aviat, establir el marc de relacions que el rodegen, ens situem a finals del segle XIX. El traç romàntic, característic de l'època, acabà adoptant formes com el Nacionalisme i l'Impressionisme, en les quals el gust per tot allò d'origen popular, primitiu i llunyà definia el seu estàndard. Les regions en les que la tradició musical popular era latent i gaudia d'un caràcter fort i distintiu, l'impacte del Nacionalisme fou major. Allà, les fonts populars foren un pilar, una base per a la creació artística i adquiriren un aire de cert exotisme que alimentava el seu atractiu. En el context dels pobles d'Espanya, les fonts populars que engendrarien l'esperit nacional es materialitzaren en la guitarra, instrument comú a totes les músiques d'arrel popular de la península. Aquest instrument es convertiria en una musa.

L'any 1891 Felip Pedrell, principal promotor del Nacionalisme musical a la península ibèrica, publicà *Por nuestra música*¹⁸, obra associada al creixent

¹⁸ PEDRELL, Felip, *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona: Imp. Heinrich y Cía, 1891. (*Por nuestra música*.)

interès per recuperar els sons populars. En aquesta mateixa època, Albèniz componia les seves evocadores estampes espanyoles d'aroma guitarrístic per a piano; Enric Granados, compositor de les cèlebres *Danses espanyoles* per a piano, es faria fer un *exlibris* amb la imatge d'un guitarrista, fet d'un simbolisme clau tenint present que ell mai no va escriure res per aquest instrument. Però també des de fora Espanya es veurien atrets pel so de la guitarra: Debussy compondria diverses peces orquestrals i per a piano d'inspiració espanyola, en les que imitaria recursos musicals propis de l'instrument de sis cordes; entre aquestes *Soirée dans Grenade*.

Per altra banda, el guitarrista Francesc Tàrrrega demostrava als públics més exigents a partir de les seves transcripcions de les grans obres romàntiques, que amb la guitarra es podia interpretar la música considerada d'alt nivell, equiparant-la al piano.

«Tàrrrega es va enamorar d'una cosa petita en aparença. Però, com ha escrit Lluís Millet, les coses petites quan son bones, semblen concebre un poder més penetrant que les grans: una gota de essència fa rica la fragància d'una habitació tancada... la guitarra, petita i humil, té una gràcia molt seva i més delicadament penetrant que els instruments majors en categoria dins de la història de l'art.»¹⁹

Tot i això, en el context musical del Romanticisme tardà la guitarra fou, a ulls de la considerada alta cultura, una simple musa; és a dir, els compositors s'inspiraven en ella, s'hi emmirallaven, imitaven recursos propis de l'instrument, però cap d'ells no compondria música per a guitarra. No serà fins ben entrat el segle XX que grans compositors com Bartók, Ravel o el mateix Manuel de Falla es distancien de l'esperit romàntic, emborratxat de la idea i comencen a entendre que la millor manera d'absorbir una cultura és procedir d'ella, sense estereotips ni tòpics idealitzats. Això ho materialitzà Falla de manera clarificadora en el seu *Hommage pour le Tombeau de Debussy*, convertint-se en el primer compositor no guitarrista —conegut fins el present— que escriu una

Bellaterra: Publicacions de la UAB, 1991.)

¹⁹ Escrit de Vicente Maria de Gibert trobat a l'arxiu del MDMB entre les pertinences de Pujol.

obra per a guitarra sola. S'ha d'aclarir que aquest fet hauria estat difícilment imaginable abans. Si bé al segle XVIII piano-forte i guitarra, dos dels grans instruments harmònics del moment, havien adquirit un equilibri en termes de potència sonora, l'adveniment del piano a principis del XIX ompliria de so les grans sales deixant sorda la petita guitarra. No és que els compositors no volguessin escriure per a guitarra, sinó que davant dels recursos musicals que oferia la capacitat sonora i el temperament del piano, la guitarra es feia invisible.

Debussy, després d'escoltar a Llobet, qualificà la guitarra de *clavecí expressiu*²⁰ i intentà evocar en la música que escrivia la "bàrbara melancolia" que sorgia de les seves cordes²¹. Falla, però, li oferí una *Tombeau* que naixia directament de la guitarra. Si en el Romanticisme, i en els seus vessants nacionalistes i impressionistes, s'havia utilitzat la guitarra per inspirar-se, a partir de Manuel de Falla la nova música sortiria de l'instrument; la guitarra ja no seria un símbol d'exotisme, sinó una font de modernitat. Després de Falla molts altres compositors també començaren a escriure per a guitarra, instrument que al llarg del segle XX anà adquirint un grau de presència notable en els cercles musicals mundials respecte al que havia tingut fins aleshores.

²⁰ AIEP.

²¹ "...pero, sobre todo, tráeme una guitarra de la que escapará, apenas heridas sus cuerdas, como una fina polvareda sonora, lo que contuvo en algún tiempo de bárbara melancolía."

Carta de Claude Debussy a Pierre Louÿs, 22-01-1895, en Claude DEBUSSY: Correspondance, 1872-1918, edición de François Lesure y Denis Herlin, París: Gallimard, 2005, carta 48 a Pierre Louÿs. Citat i traduït per SUÁREZ-PAJARES, Javier, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla.» A *Miguel Llobet del Romanticismo a la Modernidad*.(coord. Javier Riba) ed. La Posada. Festival de la guitarra de Córdoba, 2016. pàg. 173.

"...mais surtout rapporte-moi une guitare d'ou s'échappera quand, parfois heurtée, comme une fine poussière sonore, de ce qu'elle a contenu jades de mélancolie barbare".

2. La guitarra a Catalunya

En tot ressorgir hi ha d'haver una vida latent. Al llarg del segle XX la guitarra es va revalorar en els àmbits de la vida musical europea i expandí la seva popularitat a un nivell mundial. Aquest, però, és un fet difícil d'entendre sense l'existència prèvia d'una tradició guitarrística encarregada de mantenir la flama viva de l'instrument.

Un focus important de la tradició guitarrística, possiblement el més important, el trobem a Catalunya, indret en el que s'hi reconeix la vida de la guitarra des de temps molt llunyans. L'any 1596, el metge Joan Carles Amat²², fill de Monistrol, publicà a Barcelona un breu tractat sota el títol de *Guitarra Española de cinco órdenes*²³, fou reeditat en diverses ocasions i fins hi tot plagiat²⁴, donant fe de la present activitat guitarrística a Catalunya en aquell període, la més extensa de les edicions fou la traduïda al català l'any 1639: "*Tractat breu y explicació dels punts de la guitarra en idioma cathalá (valenciá) [...] pera que los naturales que gustaran de aprender, y no entendran la explicacio castellana pujan satisfacer son gust [...]*". Amat mostrava per primera vegada l'estil i la tècnica del rasguejat en la guitarra, anomenant *guitarra española* a aquesta forma de tocar que es diferenciava de la tècnica del puntejat tradicional en aquell moment a Catalunya. Així doncs, aquest llibre es una de les claus per entendre el fet que a Europa es comenci a conèixer la guitarra com a *guitarra española*. També tenim notícia d'alguns músics que van sortir de les terres catalanes amb la guitarra sota el braç, com és el cas de Joan Aranyés, que el 1624, trobant-se a Roma sota el

²² Joan Carles Amat, músic i metge català (1572 Monistrol/ 1642 Barcelona).

Veure: «Significación de Juan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra». A *Anuario musical*, vol. V. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950, pàgs. 126-146.

²³ De la primera edició no es conserven exemplars.

²⁴ Les reedicions varen tenir lloc a Lleida (1627), Girona (ed. en català, 1639), Barcelona (1640, 1647 i 1819).

Es va publicar a Madrid un tractat plagiat parcialment del de Joan Carles Amat l'any 1760, fou firmat per Andrés de Sotos "*Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, à templar y tañer rasgado la guitarra, [...]*".

servei del duc de Pastrana, publicà un volum amb cançons per a veu i guitarra²⁵. Més endavant, durant el segle XVIII, anà proliferant el nombre d'aficionats a la guitarra a Catalunya i la presència d'aquest instrument arreu del món s'ampliava a mesura que els catalans es desplaçaven d'un país a un altre. És sabut que el guitarrista Manel d'Amat i de Junyent fou governador de Xile i Virrei de Perú entre els anys 1769 i 1816, duent possiblement certes influències guitarrístiques cap a Sudamèrica. Com explicà el professor Mangado, un personatge clau pel desenvolupament de la guitarra a Madrid fou el català Francesc de Borja de Riquer i Ros, marquès de Benavent; era un fanàtic de la guitarra i el responsable de procurar l'activitat guitarrística a Madrid a partir de l'any 1795, moment en que deixà Catalunya. El destí li feu contractar a Luigi Boccherini com a músic per als seus actes, demanant-li que li escrivís algunes obres per a poder tocar la guitarra conjuntament amb els quartets de corda que contractava per a amenitzar les seves vetllades; aquests quintets han resultat claus per immortalitzar l'obra de Boccherini²⁶.

Però no sols els catalans van dur la guitarra fora del país, sinó que sovint els visitants es veien atrets per un instrument desconegut per ells. Johannes Tinctoris²⁷ després de la seva visita a la cort de Ferran el Catòlic, comentava en el seu tractat²⁸ que la guitarra era un instrument pròpiament català.

«A més, hi ha aquell instrument inventat pels catalans, que alguns anomenen ghiterra i altres ghiterna, que ve evidentment de la lyra, i que té la forma de tortuga, igual que el llaüt però molt més curt, i el mateix tipus d'encordat i

²⁵ *Libro segundo de tono y villancicos a una dos tres y quatro voces. Con la Zifra de la Guitarra Efpannola a la vsanza Romana. De Ivan Aranies. Dedicado al Escelentifimo Sennor Dvque de Pastrana Principe de Melito. Enbaxador por la S. C. Real Magftad la Corte Romana.*

Veure: MANGADO, «Barcelona, bressol de la guitarra clàssica». A *Música d'Ara*. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, núm. 8., 2007, pàgs. 29-44.

²⁶ MANGADO, «Barcelona, bressol de la guitarra clàssica» *op. cit.*

²⁷ Johannes Tinctoris (1435/1511).

²⁸ *De inventione et usu musicae*, Nàpols, 1481-83.

manera de tocar.»²⁹

Tinctoris és el primer del qui es tenen referències escrites sobre l'origen català de la guitarra. No és casualitat però, que Catalunya es consideri “el bressol de la guitarra” tenint en compte la llarga tradició que s’hi va concentrar. A Barcelona, a principis del segle XVIII, l’*Imperial i Reial Seminari de Nobles de Cordelles* impartia una classe de disciplina, *Música i Saltatoria*, en la qual els fills de l'aristocràcia de Barcelona aprenien a tocar la guitarra com a complement en el seu desenvolupament. Aquest fet feu que pràcticament en totes les cases privilegiades hi hagués una guitarra i, per tant, també proliferaren els tallers de guitarrers i corders. Cal recordar que en aquell moment els instruments tenien les cordes de tripa, fet que els feia ser instruments molt més sensibles i delicats als actuals; era obvi que als joves que aprenien a tocar la guitarra els fes falta moltes cordes de recanvi. Així fou com la producció de cordes a Barcelona arribà a ser tant important, que la ciutat es convertí en exportadora de cordes arreu del món.

La guitarra va evolucionar, quedant obsoletes les de cinc o sis cordes dobles per establir-se definitivament les de sis cordes senzilles, essent ja aquest nou tipus de guitarra l'instrument per al qual Ferran Sor compondria³⁰. Com molts altres, però, va haver d'expatriar-se el 1813 per mai retornar al seu país. En el conegut dietari del *Calaix de Sastre* escrit pel Baró de Maldà es detallen alguns dels moviments guitarrístics de la ciutat en aquell moment³¹. A diferència del que s'ha dit en ocasions, tot i la fugida de Sor, l'activitat guitarrística a Catalunya va seguir molt activa i en contacte constant amb les novetats compositives del guitarrista. Aquest tenia amics guitarristes que procuraven mantenir-se al dia demanant a

²⁹ Aviñoa, Xosé (Ed.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, 2000, Vol. I, pàg. 140. «*Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghittera: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodisse manifestissimum est: hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suspicit.*»

³⁰ Ferran Sor (13-2-1778 Barcelona/ 10-07-1839 París).

³¹ La totalitat d'aquest dietari conforma 52 volums que es conserven a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Edició abreviada. Ramon Boixareu, ed. Curial catalanes.

França les publicacions de les seves obres. Així doncs, l'activitat de la guitarra no va haver d'esperar l'arribada del mestre Francesc Tàrrrega setanta anys després de la partida de Sor, sinó que seguia ben activa i present fins i tot en la premsa de l'època, alguns dels guitarristes es dedicaven a la premsa musical propiciant els articles i les crítiques dedicats al seu instrument. Aquests i els guitarristes que anirien sorgint, tals com Josep Viñas, Jaume Bosch o Josep Ferrer, entre d'altres, foren els protagonistes d'una constant exportació de la tradició de la guitarra arreu d'Europa i del món.

Com veiem, la tradició guitarrística a Catalunya és un fet, i es presenta com a un dels grans divans sobre el qual hi reposaren i convergiren els diversos factors que expliquen el complex fenomen de revaloració mundial de la guitarra al segle XX. En aquest sentit, calia revisar la consideració conforme fou Segovia el guitarrista encarregat de difondre l'art de la guitarra arreu del món. Tanmateix, una mirada innocent, o potser tendenciosa, de la història ha propiciat que Segovia passés com el recuperador d'un instrument que hauria quedat obsolet després de la mort de Tàrrrega.

« [...] Se ha dicho don Andrés Segovia que la guitarra no le ha ayudado a usted sino que gracias a usted la guitarra está donde está, ¿qué dice al respecto? —Pues que en cierto modo tienen razón, aun cuando yo no me atribuyo la totalidad del resultado favorable para la guitarra puesto que han existido guitarristas de grandísimo valor: entre el siglo XVIII y XIX el mejor de todos fue Sor. Después, al mismo tiempo han existido italianos como Carcassi, como Giuliani, etcétera, y finalmente Tàrrrega, que durante el siglo XIX (la segunda mitad del siglo XIX) también tuvo una actividad muy loable. Discípulos suyos han logrado también atraer la atención de los músicos, críticos y públicos hacia la guitarra, sobretodo Llobet, catalán. Pero creo, sin que esto sea inmodestia, que he sido yo el que ha llevado la guitarra a todos los públicos del mundo e interesado a los filarmónicos, críticos y compositores, en realzar el prestigio del instrumento.»³²

³² *El Personaje y su Historia*, programa de Radio Barcelona, entrevista a Andrés Segovia, 1965.

3. Figures de referència: Tàrrega i Llobet

3.1. Francesc Tàrrega Eixea

Tàrrega havia nascut el 21 de novembre de 1852 a Vila-real; fill primogènit de Francisco Tàrrega Tirado i d'Antonia Eixea i Broch, un matrimoni humil i amb pocs recursos, que intentava tirar endavant en un període de transició social i econòmica. Les necessitats de la família d'en Quiquet³³ els varen obligar a deixar el poble i començar de nou com ho feien moltes altres famílies, a la ciutat més pròxima, en el seu cas Castelló. Coincidí el sisè aniversari de Francès Tàrrega amb l'entrada en vigor de la mesura contra el treball infantil amb la llei d'escolarització universal, segons la qual els nens entre els 6 i els 9 anys també havien d'estudiar. El nen, doncs, hagué d'anar a escola; això però, no el privà de jugar pels carrers de la ciutat on, a més de fer el que era habitual entre els nens de l'època, descobrí les sonoritats de la guitarra en mans del Cego de la Marina³⁴, que tocava junt amb altres aficionats per cafès i places; ells varen ser els seus primers professors de música.

El 1862 Julián Arcas³⁵, considerat en aquell moment el millor guitarrista del país,

³³ Diminutiu que s'utilitzava del seu nom Francesc o Francisco, com pot ser també Paco o Paquito.

³⁴ Manuel Gonzáles era un músic de carrer amb poca visió conegut com el Cego de la Marina.

³⁵ Julián Arcas (Almeria 1832/ Antequera 1882.)

AIEP.: "L'obra d'Arcas, amb tendència al lluïment de la virtuositat i de les possibilitats sonores de la guitarra, se sent influenciada d'una part pel "operisme" regnant en els gustos del seu temps a Espanya i, per una altra, del renaixement nacional "casticista" iniciat a Madrid principalment pels músics més destacats de mitjans del S. XIX. El contingut de la seva concepció musical respon a les mateixes normes dels compositors espanyols coetanis seus: lleu de consistència interna però fort de caràcter, gràcia, espontaneïtat i batec d'ànima popular, amb el mèrit, a més, de cenyir-se a les possibilitats d'un instrument difícil i de limitat àmbit. El més efectiu i significatiu valor de les seves obres rau en el seu aspecte instrumental, ja que qualsevol que sigui l'interès musical o artístic de la seva producció, la seva identificació amb l'instrument dins del concepte de la seva tècnica, és sempre absolut. A través de les impressions reflectides en la crítica del concert donat per Arcas al Royal Pavillon, ens adonem que Arcas usava dels mateixos procediments amb que els guitarristes actuals recolzen el seu sentit estètic, varietat en el color del so i l'efecte

oferí un concert a Castelló on no hi falten Tàrrega i el seu pare³⁶. Aquell concert despertà en el futur guitarrista un interès excepcional per la guitarra, i Arcas acceptà donar-li classes si aquest es traslladava a Barcelona. Diverses són les aventures que Tàrrega va viure per la ciutat comtal³⁷.

Al 1874 Tàrrega es matriculà al conservatori de Madrid per cursar les assignatures de solfeig i piano; tanmateix fou la seva habilitat com a guitarrista el que el feu triomfar a la capital. El seu germà recorda que el varen invitar en un acte benèfic celebrat al Círculo de Bellas Artes de Madrid, on actuarien Albèniz,

instrumental, com el clavecí al segle XVIII al qual va destronar la sonoritat del piano. Arcas va ser un dels artistes espanyols més eminents del seu temps, a qui no se li han rendit tot els honors que mereix. No només va ser el virtuós i intèrpret que amb la seva execució prodigiosa fascinava d'entusiasme a tots els públics, va ser el guitarrista genial que va portar amb el seu art personal, la tècnica a més amplis dominis i un dels compositors espanyols de més felix inspiració dins del gènere que, recolzat en el sentir del poble, reflecteix amb senzillesa el més castís i autèntic d'Espanya.

Una cosa excepcional hi va haver en la personalitat total d'Arcas quan el seu nom porta l'aurèola d'una fama que perdura a través dels temps i que la història de la música espanyola i universal no podrà mai oblidar. De tota manera, l'obra d'Arcas, considerada des del punt de vista musical, no té més importància que la invenció melòdica d'una certa gràcia personal de poca consistència harmònica, més aviat intuïtiva i superficial, que de força constructiva i elevació lírica. És el seu aspecte artístic, encara que s'aparta de les orientacions de la generació precedent, cau en l'error de la transfusió del gènere operístic, i d'altra banda, s'acosta a la vulgaritat dels ballables, li salva la seva inclinació a l'esperit folklòric en el qual troba la seva més felix inspiració. El més efectiu valor és el del seu caràcter instrumental, ja que qualsevol que sigui l'interès musical o artístic es defensa sempre per la seva identificació amb la guitarra en un aspecte espectacular amb la intenció del lluïment d'una virtuositat brillant d'execució. El 27 de setembre de 1864 va tocar a Terrassa (Barcelona), cap al 1870 es va retirar a Almeria, el 1882 va morir a Antequera.”

³⁶ Segovia [Linares 21-2-1893/ Madrid 2-6-1987] encara havia de néixer, però amb els anys s'atreveria a criticar Arcas per ser un "artista més espontani que refinat" ("A spontaneous artist, not a cultivated one" SEGOVIA, Andrés, *An autobiography of the years 1893-1920*. Londres: Marion Boyars Publishers Ltd., 1977. pàg. 42) i pel "tipus de música rudimentària" que tocava segons el seu punt de vista. ("Elemental Kind of music", Segovia, *op. cit.*, pàg. 42.).

³⁷ Per saber més veure: *Tàrrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960. (Segona edició. Valencia: Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler, 1978.)

Chueca i Chapí:

«Mi hermano también fue incluido en el programa. La gente se mostraba indignada por esto. Poco más o menos venían a decir: En un acto de esta envergadura ¿cómo es posible que nos hayan colocado a la trágala a un infeliz guitarrista, desconocido además? Pero apenas escucharon a mi hermano cambiaron de opinión. Estaban asombrados del arte maravilloso que salía de aquella guitarra. Y las ovaciones fueron frenéticas y delirantes. Entonces ya no pedían otra cosa sino que continuara Tárrega. A partir de aquel día se le abrieron todas las salas y todos los públicos se le rindieron, y los críticos establecieron un pugilato de alabanzas en su honor.»³⁸

El fet és que al 1878 Tàrrega ja era considerat un dels millors guitarristes mundials, i així ho mostra un article d'elogi comentant els concerts que havia ofert en les sales de la Sociedad Latorre i al Círculo Ecuestre de Barcelona.

«El Sr. Tàrrega es lo primer guitarrista d'Espanya, que, tractant-se de guitarra, es lo mateix que si diguessis lo primer guitarrista del sistema planetari. ¡Alló es brillo, ajust i bon gust! De la guitarra se'n fa lo que se'n vol: fins es capaç de fer-se'n uns pantalons.»³⁹

Una crítica de Baltasar Saldoni del 1880 diu "Estando encomendada la parte musical al señor Don Francisco Tárrega, que es el Sarasate de la guitarra, no hemos oído, ni es posible de oír, cosa mejor en semejante instrumento..."⁴⁰

Durant aquells anys, Tàrrega actuà per la província d'Alacant on coincidí de nou

³⁸ Entrevista a Vicente Tàrrega, germà petit de Francesc Tàrrega, en motiu del 25 aniversari de la mort del mestre. *Heraldo de Castellón*, 15-12-1934, pàg. 5.

³⁹ *La Campana de Gràcia*. Barcelona: n^o 485. 17-11-1878.

⁴⁰ SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: 1881. (Hi ha una edició facsímil de Jacinto Torres. Madrid: 1986, I.N.A.E.M. 4 vols. CMA, BC.) (IV vol. pág. 337.)

amb Julián Arcas el qual li presentà el seu alumne Luis de Soria⁴¹; gràcies a aquest contacte Tàrrega començà a donar classes de guitarra a la Maria Josepa Rizo, amb qui es casà poc temps després.

Tàrrega canvià de residència en diverses ocasions. Nombrosos són els concerts que realitzà més enllà del continent, els quals donaren prestigi a ell i a la guitarra, que poc a poc s'havia anat convertint en "el instrumento nacional" com ho mostra aquest fragment de la premsa:

«Un gran músico y guitarrista, el Sr. Tárrega, que reside en París habitualmente [sic] hizo verdadero alarde de su destreza en el instrumento nacional y de sus conocimientos musicales. En sus manos llora y ríe la guitarra; a veces retira la mano derecha y sigue tocando con la izquierda; es decir, que puede fumar y tocar al mismo tiempo; unas veces nos parecía oír un arpa; otras, una orquesta de bandurrias; cuando tocó la jota, creímos oír la letra de las coplas; sin duda tiene un duende que canta dentro de la caja.»⁴²

La mateixa premsa, *La Ilustración Española y Americana*, publicà seguidament un fragment de la biografia de Tàrrega:

«Muchísimo se podría escribir sobre la guitarra, instrumento que, con ser el más poético y más nacional, es casi desconocido entre nosotros, hasta el punto de que los aficionados a la buena música, cuando se les habla de la guitarra, suelen tratarla con cierto desdén, probablemente porque, a fuerza de oíría rascar por todas partes, llegan a creer que no es un instrumento tan completo, o más, que cualquiera otro.

La razón principal de esto, así como la causa de su abandono, debe fijarse, según mi opinión, en que es muy difícil producir con él (mena música; y sin embargo, en manos del Sr. Tárrega es uno de los instrumentos más simpáticos y delicados que se pueden oír. ¡Lástima grande que el público en

⁴¹ MOSER, Wolf, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. 2a edició, Castelló: Ayuntamiento de Castellón, 2007, pàg. 66.

(Primera edició en Alemany. Títol original: *Francisco Tárrega-Werden und Wirkung- Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Ed. St. Georges, Lyon: 1996.)

⁴² *La Ilustración Española y Americana*. 30-03-1883. pàg. 2.

Consultat a data de 11/02/2017 a <http://hemerotecadigital.bne.es>

general no pueda oírle en buenas condiciones, porque la calidad del sonido es para la intimidad en reducido salón, más bien que para teatrales conciertos!

En 1881 el Sr. Tárrega estuvo en París, donde dio varios conciertos con extraordinario éxito y merecida recompensa; después pasó a Londres, y habiendo regresado a su patria, liemos tenido el gusto de oírle, pocas noches hace, en el Circulo de Bellas Artes, con eran contentamiento de todos los circunstantes.»⁴³

Pujol, en la biografia que escriu sobre el seu mestre, cita el concert que Tárrega oferí juntament amb el pianista Isaac Albèñiz l'any 1884:

«Los comentarios de la prensa fueron francamente elogiosos para ambos artistas, especialmente para Tárrega que había llamado la atención por sus cualidades de músico y de ejecutante en un instrumento de ignoradas posibilidades para la mayoría del público asistente.»⁴⁴

L'any 1884 s'estableix definitivament a Barcelona⁴⁵ on el seu germà Vicent exercia de violinista al Teatre de Liceu. Els germans Tárrega es reunien amb altres músics, entre ells Pau Casals⁴⁶. El guitarrista tenia els ingressos dels concerts i de les classes particulars que impartia. Per altra banda, a molts aficionats de la música els agradava envoltar-se d'artistes i eren habituals les reunions en cases particulars de la burgesia, tallers i guitarreries; en aquests ambients íntims i reduïts era on el mestre se sentia més a gust i on la guitarra podia brillar per si mateixa.

«Por la índole especial de la guitarra, que ha de limitarse a una esfera tan reducida, que ha de buscar sus triunfos en círculos poco nutridos, que no admite locales espaciosos ni público numeroso y con ser Tárrega una

⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, 22/04/1883, pàg. 3. Firma: Martín Rico.

Consultat a data de 11/02/2017 a <http://hemerotecadigital.bne.es>

⁴⁴ PUJOL. *Tárrega, ensayo biográfico. op. cit.*, pàg. 95.

⁴⁵ Tot i que tornaran a passar temporades a Castelló.

⁴⁶ Feien lectures privades de música de cambra; en els tríos, Tárrega tocava la part de piano i, en els quartets, la de viola.

eminencia, no ha conquistado una posición social que tiene, por su talento, derecho a obtener: de ahí su modestísima existencia, que alegra sólo el cariño de su esposa y sus admiradores, vida llena de sus pacientísimos estudios, que no deja ni en el apogeo de su gloria y que no dudamos llevarán la guitarra a un grado de perfección que ahora no podemos vislumbrar.»⁴⁷

Tàrrega, amb l'ajuda del Dr. Walter Leckie que s'havia convertit en el seu mecenes, combinava les temporades de viatges i gires amb moments de més repòs a Alacant i València, on també impartia classes particulars⁴⁸. En una d'aquestes estades a València, coneix a Joan Manén, que l'escoltà tocant; poc s'imaginava aleshores aquell jove violinista que el 1892 realitzarien a Sabadell un concert on hi participarien els dos, i també el senyor Leckie.

«Él padecía el nerviosismo ante el público y yo me extrañaba. ¡No podía comprender que un artista que lo hacía tan bien tuviera miedo, mientras yo que lo hacía, ¡qué se le va a hacer!, tan mal, no sentía ni gota.! Pobre de mi, ignoraba el terrible significado de la palabra "responsabilidad" y lo que aquél aumenta y ata a medida que ésta, con los años, se nos agarra al cerebro y al alma. [...]

Acompañaba o seguía entonces a Tàrrega un inglés, un excéntrico, gran aficionada a la guitarra y discípulo suyo. Era el inglés un hombre simpatiquísimo, alegre, parlanchín y espontáneo, que escandalizó poderosamente mis convicciones, pues para mí no podía existir en el mundo otro tipo de inglés que el de Julio Verne, el inglés impasible, metódico, correcto, que vestía levita y sombrero de copa, tanto en el desierto como en medio del Océano, como en el Polo Ártico. Un inglés pulsando la guitarra era para mí ya una blasfemia; pero si además el inglés reía y hablaba por los codos y hacía

⁴⁷ Fernando de Arteaga y Pereira (1851-1934) ARTEAGA, Fernando, *Celebridades musicales*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Institución Tayloriana, 1886, pág. 658.

⁴⁸ El Doctor Leckie, tot i ser un extravagant aficionat a la guitarra, va donar la màxima ajuda possible a en Tàrrega, oferint a aquest els millors viatges, estades, residència, tot el que estava a les seves mans a canvi de gaudir de la companyia i d'aprendre del mestre.

No es tenen dades de les seves dates ni llocs de naixement però n'han quedat diversos testimonis descriptius.

Veure: PRAT, Domingo, *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, pàgs. 175-176.

chistes, se convertía en algo literalmente insostenible para mi imaginación. Tomó parte en nuestro concierto y, si mal no recuerdo, ejecutó un solo número: una "Marcha". Se le aplaudió mucho, primero porque un inglés con una guitarra, siendo la visión de dos principios que recíprocamente se destruyen, es ya un hecho insólito que provoca el aplauso espontáneo; después porque con el calor del teatro y con el entusiasmo de la "Marcha", el temperamento le creció de tal modo, que al finalizar había medio destrozado la guitarra, roto dos cuerdas y lanzado el taburete de apoyo al regazo de un espectador asombrado. Inútil decir que nunca más me he vuelto a tropezar con el inglés: tipos tan extraordinarios no reaparecen, creo yo, en la vida de un hombre.»⁴⁹

3.2. Miquel Llobet i Solés

Llobet nasqué el 1878 en una família ben estant de Barcelona; des de molt jove destacà en la pintura i el dibuix, fins hi tot havia realitzat algunes exposicions de les seves obres. L'ambient burgès afavorí la integració de Llobet en els cercles artístics del moment, el seu talent va estar recolzat des de petit. Al desembre de 1889, Miquel Llobet, assisteix a un concert ofert a Barcelona pel guitarrista Antonio Jimenez Manjón⁵⁰. Als deu anys havia iniciat els estudis de piano i solfeig, però en escoltar la guitarra de Manjón, decideix que vol ser guitarrista i inicia les classes amb Magín Alegre⁵¹. La premsa de l'època va parlar molt sobre els concerts de Manjón a la ciutat, actuacions amb que curiosament coincidí l'arribada de l'espectacle de Buffalo Bill a Barcelona.

⁴⁹ MANEN, Joan, *Mis experiencias*. Vol. 1. Barcelona: 1944, pàgs. 44-45.

⁵⁰ Antonio Jimenez Manjón (Villacarrillo, Jaén 17-08-1866/ Buenos Aires 3-01-1919.)

⁵¹ Magín Alegre "Poco tiempo bastó para que aquel niño agotara toda la experiencia y arte de D. Magín Alegre, uno de los más destacados profesores de su tiempo, a la vez que obtenía en la Escuela Municipal de Música, el primer premio de solfeo. Igualmente dotado para la pintura, pocas correcciones fueron necesarias al profesor Torrescassana para que quedasen en varios apuntes, la clara visión y el seguro trazo de una maestría sorprendente. Con la misma sumisión iban rindiéndose a su facilidad, el piano, el violín, los colores y pinceles, mientras su espíritu acentuándose de claridades, se afianzaba en la razón." PUJOL: *Apunts sobre Miquel Llobet*. (FMLL)

Veure: PRAT: "Alegre, Magín", *Diccionario de Guitarristas*, op. cit., pàgs. 21-21.

«La noche del lunes 23, tendrá lugar el último concierto de Manjón en Eldorado, teatro situado en la plaza de Cataluña. Durante la mañana de este lunes ocurrirá en esta plaza un hecho insólito e increíble para los transeúntes ocasionales, ya que será materialmente invadida por una tropa de indios sioux a caballo, perseguidos por la *caballería del coronel Cody*.»⁵²

Sovint la premsa feia comentaris sobre el fet de que Manjón era cec —als pocs mesos de néixer es quedà sense visió—, però això no li privà de gaudir d'una destacada carrera musical com a intèrpret i compositor.

«Lo guitarrista Manjón no es una vulgaritat, ni molt menos. Es un artista que sent, qu'executa molt i amb molt brio, ho sols los ayres nacionals, que tan s'acomoden a la guitarra, sinó peces clàssiques de grans mestres: Privat de la vista des de sa infància, se fa doblement simpàtic per son merit i per sa desgracia. Usa una guitarra d'onze cordes, tres de las quals estan extesas fora del màstil: amb aquestes modula'ls baixos, estalviant-se certes violències de digitació. Te gran agilitat y molta fuga. En l'execució rasga, no pulsa, com ho fa'l cèlebre Tàrrega, que treu de la guitarra efectes inverossimils. Però com no'ns proposem comparar, consignarem que Manjón, encara que poca gent, va lograr reunir en los dos concert que va donar al Principal, la flor i nata dels guitarristes barcelonins aconseguint en totes les peces del programa nodrits aplaudiments, que l'obligaren a tocar més de lo que en lo menú tenia consignat. Los aplaudients sigueren tan generals que'l pobre cego devia imaginar-se que el teatre estava ple.»⁵³

Llobet conegué Tàrrega l'any 1892 a *Cals guitarrers* —la guitarrería de Ribot y Alcañiz que es trobava al carrer ample de Barcelona—, considerat un important punt de reunió d'aficionats i guitarristes; Magín Alegre hi feia tocar sovint a Llobet, el seu deixeble més destacat. Un dia d'octubre hi varen coincidir amb Tàrrega, que en veure el talent del jove Llobet es va oferir a donar-li consell. Llobet tenia aleshores 14 anys i acabava de conèixer el gran mestre de la guitarra.

Entre els anys 1901 i 1902, Llobet realitzà una gira de concert que s'ha dit que

⁵² Cita extreta de MANGADO, *La Guitarra en Cataluña, op. cit.*, pàg. 132. Font original no identificada. [23-12-1889]

⁵³ *La España Musical*. 21-12-1889, nº 571, pàg. 809.

fou la que definitivament li donà la fama. La Sra. Jacoby⁵⁴ s'havia encarregat de preparar concerts per tot Espanya: Castelló, València, Alacant, Málaga, Granada, Sevilla i per últim, Madrid, on debutà al Teatro de la Comedia i al Palacio Real. En aquell període, Miquel Llobet arranjava algunes de les primeres cançons populars catalanes que li donarien gran èxit. Al 1904 es presentà a París, i a finals d'any s'hi instal·lava a viure fins el 1909⁵⁵. El 26 de gener de 1905 actuà al *Washington Palace* de París, durant aquella temporada també va oferir concerts a Bèlgica i altres capitals europees.

A principis de segle XX, Miquel Llobet es convertí en una figura essencial del moviment musical d'avantguarda de França i en general del sud d'Europa. Aquest fet, avui dia ens pot sobtar, doncs se'ns fa estrany situar un guitarrista a l'avantguarda de la reforma musical de principis del segle XX. Tanmateix, tenim constància de que en aquella època el guitarrista, sent més o menys de la mateixa edat que el seu amic Manuel de Falla⁵⁶, estava més ben considerat, més ben posicionat i contava amb més contactes que aquest⁵⁷. Existeix una carta, datada del desembre de 1915, en la qual el compositor italià Alfredo Casella escriu a Falla comentant la possibilitat de fundar una Unió Musical Llatina constituïda per integrants italians, francesos i espanyols del món de la política, de la música, de la crítica i del comerç. En el comitè d'aquesta Unió, Casella proposa per la part espanyola, a Granados, Pedrell, Falla, Del Campo, Turina, Nin, Pérez Casas, Arbós, Cassadó, Casals, Vinyes i a Llobet, entre

⁵⁴ L'any 1896 la senyora Concepció Jacoby es converteix en la protectora de Tàrrega, el va ajudar durant molt temps, oferint la seva casa de Sarrià, acompanyant-lo en els seus viatges; però finalment es trencà la relació i es convertí en la mecenes de Llobet.

⁵⁵ Va viure a la Rue de Brey nº10.

⁵⁶ Manuel de Falla y Matheu (Cadis 23-11-1876/ Argentina 13-11-946).

⁵⁷ Veure: TORRES CLEMENTE, Elena, «*Llobet i Falla: orígenes y derivaciones de una amistad musical*». A *Miquel Llobet, del romanticismo a la modernidad*. Colección: Nombres propios de la guitarra. (coord. Javier Ribá. DD. AA.) Córdoba: ed. La Posada. Festival de guitarra de Córdoba, 2016, pàgs.141-169.

d'altres personalitats⁵⁸.

La figura de Llobet, doncs, no només és una influència directa per Pujol en el fet de compartir instrument, mestre, amiatat i hàbitat, sinó també perquè Llobet és una influència, en si mateix, a tot el món musical del primer terç del segle XX al sud d'Europa i en països d'Amèrica del Sud. Una de les seves aportacions més celebrades al món de la música, i en especial de la guitarra, són les seves adaptacions de cançons populars catalanes, que va escriure entorn el 1899 —essent les primeres cançons *Plany* i *La filla del marxant*⁵⁹.

4. L'ensenyament de guitarra a la Barcelona del segle XIX.

L'ensenyança de la guitarra durant el segle XIX s'impartí en dos àmbits de la vida barcelonina: les classes particulars i les escoles privades. La guitarra no s'instauraria oficialment en els centres de música de la ciutat fins a finals de segle, essent l'Escola Municipal de Música el primer centre en oferir oposicions per la plaça específica⁶⁰. Aquesta es cobrí l'any 1894 amb Miquel Mas Bargalló (1846-1923), i passà a mans de Juan Nogués el 1922.

En molts centres s'ensenyava guitarra des de feia anys, però al ser una activitat no remunerada, sovintejava el canvi de professorat i no hi ha registres que detallin amb exactitud quins mestres varen passar per les aules del Conservatori barcelonès, del Liceu o de les diverses escoles on s'impartia guitarra. Tal és el desconeixement, que en ocasions s'ha escrit que Tàrrega fou professor al

⁵⁸ *Ibídem*.

⁵⁹ Cal tenir present que eren temps de revolució, la classe treballadora defensava els seus drets, les fàbriques transformaven el dia a dia, es produïen avenços i canvis considerables en la societat. I a Catalunya s'havien creat entitats en defensa de la llengua i la cultura catalanes, es demanaven unes lleis pròpies. El moviment catalanista es feu palès també en el món musical, i un dels resultats fou la fundació de l'Orfeó Català l'any 1891, una societat coral promoguda per Lluís Millet i Amadeu Vives; ells posaren les bases per regenerar el panorama musical català. Llobet freqüentava els cercles de promoció de la cultura catalana.

⁶⁰ El 25-10-1893 *La Publicidad*, anunciava en concurs una plaça de guitarra i bandurria. pàg. 2.

Conservatori Municipal⁶¹. Per altra banda, era freqüent oferir l'ensenyament de guitarra juntament amb instruments de púa, provocant encara més complexitat en la catalogació.

L'Escola de Cecs, Sordmuts i Anormals, fou un dels centres on anteriorment a la creació de plaça oficial per part de l'ajuntament ja s'hi impartia guitarra⁶². Un dels professors dels que es té constància és Domingo Bonet Espasa (1841-1931), qui oferia classes de guitarra i d'instruments de púa⁶³. Constava com a personal de l'escola, però hi havia accedit com a professor de literatura, doncs la plaça de guitarra no era oficial, era un extra que oferia el centre⁶⁴. Bonet conservà la plaça fins el 1894, moment en que es convocaren les oposicions⁶⁵.

«Verificadas anteayer las oposiciones para la provisión de la plaza de profesor de guitarra de la Escuela municipal de Ciegos y sordo-mudos, el tribunal que los presició propuso al Ayuntamiento para aquel cargo a don Juan Nogués y Pont, que practico ejercicios calificados de notables.

Para la classe de música literaria fueron aprobados los ejercicios hechos por D. Domingo Bonet, auxiliar de dicha Escuela desde hace más de treinta años.»⁶⁶

Al Conservatori del Liceu la situació es troba igualment canviant degut a que en un inici no es cobrava per ensenyar guitarra. Els mestres hi donaven classes per tal d'aconseguir un nom, i així poder oferir-se com a professors particulars⁶⁷. L'any 1897, a *La Dinastia* es feu constar que Miquel Llobet seria el professor de

⁶¹ Autors com Michael Christophoridis, o Philip Bone en el seu diccionari de 1954, han caigut en aquest error.

⁶² *El Constitucional*. Barcelona. 11-05-1840, pàg. 3.

⁶³ Domingo Bonet (Vinaixa 1841/ Barcelona 1931).

⁶⁴ MANGADO, *La Guitarra en Cataluña*, op. cit., pàg.144.

⁶⁵ *La Publicidad*. 27-09-1894, pàg. 3.

⁶⁶ *La Publicidad*. 01-10-1894, pàg. 3.

⁶⁷ *La Publicidad*. 01-12-1899, pàg. 4.

guitarra, bandúrria i mandolina del Conservatori del Liceu d'aquell curs⁶⁸. En contrast a aquesta dada, Domingo Prat va escriure que Bonet obtingué la plaça de professor de guitarra d'aquell curs⁶⁹. Sembla ser que Domingo Bonet va treballar un temps al Liceu, però marxà del centre perquè preferia estar com a professor d'instruments de pua a la societat musical *Lira Orfeo*⁷⁰ on, tot hi que tampoc es remunerava econòmicament al professorat, li anaven millor els horaris ja que s'impartien classes nocturnes⁷¹.

«Rosa Lloret, Professora de l'*institut Femenal* de Barcelona i de l'*Escola Municipal de Música* de Badalona, ens deixà testimoni d'aquesta entitat que fou fundada entre altres, pel seu pare Pere Lloret i Blanch (1874-?) l'1 d'octubre de 1898. Amb varios socis fundadors, fou nomenat president d'honor Francesc Tàrraga, i la efectiva de Miquel Llobet, integraven la plantilla de professors conformada per Llobet, Pedro Lloret, i Domingo Prat a la guitarra; Baldomero Cateura, Domingo Bonet, i Juan Bas pels instruments de pua; Manuel Burgés, José Barberá, José Aznar, i Salvador Bartolí com a professors teòrics.»⁷²

Lira Orfeo fou una important societat que donà vida musical a la ciutat de Barcelona, especialment activitat guitarrística. La marxa de Llobet cap a París afectà en el seu desenvolupament, funcionà pocs temps més després de que aquest no passés al davant.

⁶⁸ *La Dinastia*. 21-08-1897, pàg. 2.

⁶⁹ “Durante los años 1897-98 dictó la clase de guitarra, no rentada, del Conservatorio del Liceo”. Veure: PRAT, *Diccionario de guitarristas. op. cit.*, pàg. 61.

⁷⁰ Veure: LLORET ORTÍZ, Rosa, *Desenvolupament Històric de la Guitarra clàssica*. Barcelona: 1934.

⁷¹ “Esta iniciativa tan importante para la guitarra en Barcelona, desaparecerá nueve años después de su fundación, el 2 de diciembre de 1907. Gracias a esta sociedad la guitarra en Cataluña desde entonces se divulgará y será mejor conocida, por sus aulas habrán pasado unos 500 alumnos, popularmente esta sociedad fue conocida como «Els Lirons», nombre que le pusieron debió a las horas que impartían las clases.” MANGADO, *La Guitarra en Cataluña, op. cit.*, pàg. 149.

⁷² LLORET, Rosa, *op. cit.*

«LIRA ORFEO», composta de socis numeraris i protectors, amb la honrosa finalitat de formar una orquestra de guitarres i d'instruments de pua, a base d'una instrucció moderna i perfecta, i amb una tècnica d'execució pura i clàssica sotmesa a l'escola impecable d'en Tàrrega per a les guitarres, i a la d'en Cateura per a els instruments de pua. Aital objecte recavaren l'ajut de valuosos elements, i sota la direcció d'una Junta Artística controlada per un Consell administratiu, establiren classes gratuïtes de solfeig, teoria i d'instruments.

[...] Tots ells, amb veritable altruisme, donaven les lliçons a les nits, de 9 a 1 i a les dues de la matinada, individualment a 15, 20 i fins 25 deixebles dos i tres vegades a la setmana, i a més una classe de conjunt cada 4 dies. També es preocuparen de la cultura teòrico-artística dels deixebles, mitjançant una nombrosa sèrie de conferències relacionades amb l'art en general, amb el de la música en particular, ensems que s'obsequiava als socis protectors amb selectes i variats concerts íntims en els que hi prenen part com a solistes, els mestres de l'entitat.»⁷³

L'any 1898, consta que Josep Ferrer⁷⁴ fou el professor de guitarra del Liceu. Ferrer havia retornat de París, on anys abans inicià una nova etapa deixant enrere la Barcelona en la qual era difícil competir amb l'èxit de Tàrrega⁷⁵. Ferrer ocuparia la plaça del Liceu durant tres anys.

«Ha sido nombrado profesor de guitarra del Conservatorio de música del Liceo el concertista catalán don José Ferrer, que residía desde largo tiempo en París, desempeñando como profesor una de las cátedras de la "Academia Internacional de Música.»⁷⁶

⁷³ LLORET, *op. cit.*

⁷⁴ Josep Ferrer (Torroella de Montgrí, 13-03-1835/ Barcelona, 7-03-1916).

⁷⁵ En aquell moment, a París hi havia des del 1852 el guitarrista barceloní Jaume Bosch i Renard (26-05-1825/París 31-03-1895) qui als 27 anys va decidir anar a la ciutat on Sor havia triomfat anys enrere, fou conegut com *El Rei de la guitarra*.

⁷⁶ *Diario de Barcelona*. 08-10-1898, núm. 281, pàg.10.890.

Félix de Santos i Sebastián⁷⁷ i Joaquín Casanovas⁷⁸, entre altres, són noms de mestres que també impartiren guitarra al Liceu, conservatori que en l'època es coneixia com Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés.

5. Guitarrers

Els moviments dels guitarristes a Catalunya són considerables i com a conseqüència també els dels lutiers i guitarrers. Coincidint en el país molts estils constructius, s'anaven fusionant els canvis entre les diverses escoles de guitarrers.

Antonio de Torres fou un dels guitarrers més importants de la història i que en aquell moment revolucionà la construcció de l'instrument⁷⁹.

«Julián Arcas fue sin duda el más influyente de los guitarristas españoles de la segunda mitad del siglo XIX y el primero de los intérpretes de la guitarra española que tomó en consideración a Torres como guitarrero, siendo su

⁷⁷ Félix de Santos i Sebastián (Matapozuelos, Valladolid 1874/ Barcelona 1939).

⁷⁸ *La Publicidad*. 31-08-1902, pàg. 4.

⁷⁹ Antonio de Torres (La Cañada de San Urbano 1817/ Almería 1892).

Veure: ROMANILLOS, José Luis, *Antonio de Torres Guitarrero, su vida y obra*. IEA, Fundació Cajamar, Edición Española, 2008.

Apunts inèdits de Pujol: "Antonio de Torres, el famós constructor de guitarres, considerat el Stradivarius d'aquest instrument, nascut a Almeria el 1813 (19 anys abans que Arcas), que des de l'any 21 aproximadament, vivia establert a Sevilla, carrer de la Concepció n^o 13, després d'haver perdut la seva dona i en aquest moment de la vida en què la declinació de la pròpia vitalitat anhela calma i repòs, va decidir recollir –se a Almeria el 1870. Arcas, contemporani de Torres i estretament unit per amistat amb ell, impulsat potser per un sentiment semblant, pel cansament d'una vida nòmada d'inquietuds i alts i baixos en les seves satisfaccions d'artista, va voler replegar-se igualment a la seva terra i es va traslladar a Almeria, a La Cañada, poble tocant a la ciutat. Torres va seguir construint guitarres a la rebotiga del seu establiment, però no ja més com ho feia anteriorment a Sevilla, sinó ajudat per aprenents i operaris que feien els treballs preparatoris més vulgars de la construcció. Són els instruments que a partir d'aquesta data, són considerats de la 2a època de Torres, i tinguts en menor estimació."

influencia un factor decisivo en el posterior auge de la carrera de este último. Arcas también jugó un importante papel en la consolidación de Barcelona como centro neurálgico de la guitarra española. Como guitarrista había crecido dentro de la tradición clásica, instaurada por Aguado, que le fue transmitida por su padre. En 1853, con veinte años, Arcas dio un recital en el madrileño salón de las Postas Peninsulares que le ayudó a establecer su reputación como uno de los mejores guitarristas de su tiempo.»⁸⁰

Arcas havia estat tocant durant un any amb la guitarra construïda per Antonio de Torres, coneguda com "La Leona"⁸¹, precisament aquesta guitarra era la que va tocar en el concert que va impressionar tant al jove Tàrrega⁸². Segons explica Pujol, Tàrrega va adquirir la seva primera guitarra Torres a Sevilla l'any 1869; es tractava d'un instrument que Torres tenia per a ús personal. Més tard en va aconseguir dues més⁸³. Tàrrega, Llobet i Pujol seguiren després d'Arcas aquesta recerca de la sonoritat en les guitarres construïdes amb la nova estructura que Antonio de Torres havia desenvolupat, tot i que al llarg de llurs vides els tres varen tenir en propietat moltes altres guitarres. Torres orientà cap una direcció molt diferent la concepció de l'instrument, oferint als guitarristes un instrument nou, amb una riquesa de so i de colors que fins aleshores no s'havia aconseguit.

«Els concerts que Arcas va fer a la capital catalana ben segur que van ser importants per a la difusió dels instruments de Torres a Catalunya, ja que les capacitats interpretatives dels instruments d'aquest mestre s'adequaven molt més a les modes tímbriques i estètiques des del punt de vista musical que no pas els instruments catalans. [...] Les guitarres de Torres van visitar Barcelona en mans de concertistes, però el mateix Antonio de Torres també ho va fer en

⁸⁰ ROMANILLOS, *op. cit.*, p.229.

⁸¹ "El apelativo de "La Leona" le fue conferido a esta guitarra en razón de su especial amplitud de su volumen, lo que más que con una leona merecería compararse con la fuerza y el porte de un león. El cambio de género se debe a que en castellano el término "guitarra" es femenino y no casaría bien con un epíteto masculino como "león". ROMANILLOS, *op. cit.*, pàg. 240.

⁸² PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico. op. cit.*, pàg. 35.

⁸³ *Ibídem.*

dues ocasions.»⁸⁴

La primera visita que Torres va fer a la ciutat de Barcelona fou el 1884 i la segona el 1885. Durant aquesta segona visita s'havia escampat la pesta de còlera per Almeria, retenint al lutier una llarga temporada a la ciutat comtal. Federico Cano⁸⁵ acollí Antonio de Torres a casa seva durant aquell període; el guitarrer es devia sentir tant a gust i ben valorat que hi construï alguns instruments, cosa excepcional ja que al llarg de la seva vida mai construirà fora dels seus tallers, com era també excepcional el viatge en si, doncs no fou home de llargs viatges però segurament que li va valdre la pena visitar Catalunya ja que aquí és on més guitarres seves es van utilitzar⁸⁶.

Molts altres guitarrers seguien models diferents cercant una millora —ja sigui la plantilla de guitarres catalanes o franceses—, cada lutier tenia les seves particularitats, poc a poc però el nombre de tallers va anar disminuint, i en el moment de l'Exposició Universal del 1888 que tingué lloc a Barcelona, tot i que es varen presentar grans instruments —com explica en Joan Pellisa en el seu llibre—, la tradició de l'escola de guitarrers catalans "s'havia diluït enmig de la globalització de la guitarra actual"⁸⁷.

Enrique García treballava al taller de la família Ramírez a Madrid i s'independitzà

⁸⁴ PELLISA, Joan, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama textos, 2013, pàg. 238.

⁸⁵ Federico Cano (Lorca. Murcia, 1838/ Barcelona,1904). Veure: HERRERA, Francisco (dir.), *Enciclopedia de la guitarra*. PILES, 2004. (edició digital), pàg. 414, CANO Federico.

⁸⁶ «Mucho se ha hablado y escrito sobre la contribución de Segovia al establecimiento de la guitarra como un instrumento musical reconocido y aceptado por todos. No es mi intención extenderme sobre esta contribución, pero ignorar el papel desempeñado en este sentido por alguno de los predecesores y contemporáneos de Segovia, sería injusto para artistas como Arcas, Tárrega, Llobet, Pujol y especialmente para quien mayor influencia tuvo: Antonio de Torres. Resulta significativo que los cuatro interpretes mencionados tocarán guitarras de Torres y que en sus viajes alrededor del mundo preparasen el camino de la guitarra previamente a la llegada de Segovia.» ROMANILLOS, *op. cit.*, pàg. 92.

⁸⁷ PELLISA, *op. cit.*, pàg. 244.

per crear el seu propi taller a Barcelona el 1895⁸⁸. Una guitarra seva construïda al taller Ramírez havia guanyat l'any 1893 el primer premi en una exposició realitzada a Chicago; en l'Exposició Universal de Sevilla, José Ramírez de Galarreta obté —dos anys després de que García s'independitzés— una medalla d'or per les seves guitarres.

⁸⁸ Veure: RAMÍREZ III, José, *En torno la guitarra*. Madrid: ed. Casa Ramírez, 2004.

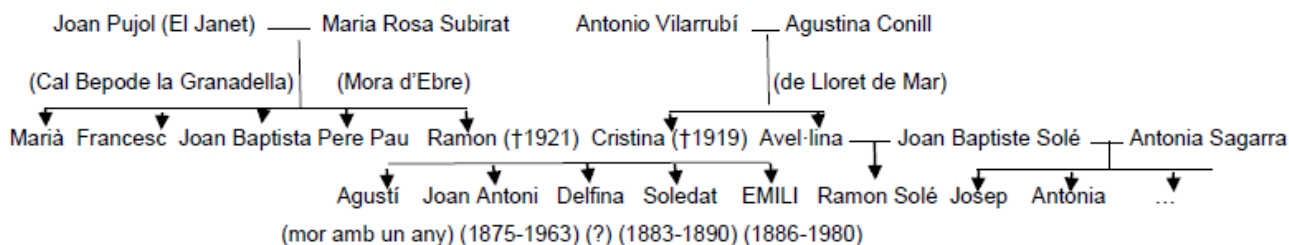
I PART
EMILI PUJOL VILARRUBÍ

1. PRIMERS ANYS DE FORMACIÓ (1886-1909)

1.1. Entorn familiar i primeres influències

Emili Pujol Vilarrubí nasqué el 7 d'abril de 1886 a La Granadella, poble de la comarca de Les Garrigues. Els seus pares eren Ramon Pujol i Cristina Vilarrubí; els seus avis paterns Juan Pujol, natural de la Granadella, i Maria Rosa Subirat, de Móra d'Ebre; i els materns, Antonio Vilarrubí i Agustina Conill procedents de Lloret de Mar. Fou batejat el dia següent a la parròquia del poble.

«El meu avi era Joan Pujol de cal Bepo. Li deien Janet. De jovenet va ser dependent a la botiga Subirat de Móra d'Ebre, i es va casar amb la filla de l'amo, Maria Rosa Subirat, i es van establir en la Granadella, a la "plaça". Van tenir 5 fills: Marià, Francesc, Joan Baptista, Pere Pau i Ramon. Aquest últim, el meu pare, fa estudis al seminari, des que tenia 8 anys, i allà va aprendre música religiosa i piano, rebent lliçons del professor Joaquim Terrassa. Als 14 anys deixa el seminari i passa a Barcelona a estudiar comerç. Després torna a la Granadella i es fa càrrec del negoci dels seus pares. Coneix Cristina Vilarrubí, la meva mare, i es casa ben enamorat. Tenen 5 fills: Agustí, Joan Antoni, Delfina, Soledat i jo.»⁸⁹



Il·lustració 1: Arbre genealògic família Pujol Vilarrubí

Poc se sap de les tendències i activitats culturals de la seva família, només que Ramon Pujol havia estudiat al Seminari Conciliar de Lleida, on havia rebut lliçons d'orgue de Joaquim Terraza⁹⁰. Més tard, Ramon Pujol cursà estudis de

⁸⁹ GUIMET PERENYA, Jordi, *Notes íntimes per a una biografia d'Emili Pujol*. (edició pròpia digital) català i castellà. ISBN: 978-84-616-8369-7. pàg. 25.

⁹⁰ Joaquim Terraza fou també el primer mestre de Ricard Viñes.

comerç i fou alcalde de la Granadella; tanmateix, al llarg de la seva vida mantingué el gust per la música. Emili Pujol recorda que el captivaven les melodies populars que el seu pare feia sonar en un vell piano de taula⁹¹.

«Los siete sonidos básicos de la música ejercieron siempre sobre mí, irresistible fascinación. Con cadenciosas canciones me dormían en la cuna. Los amigos de mi padre cantaban con él a coro, alrededor de la mesa en las noches de invierno, para mi deleite. El son de las rondalles perdiéndose en la calle, quebrantaban mi sueño con embeleso. El primer disgusto que recuerdo, fue, cuando en el cuarto año de mi existencia, al regresar una tarde de la escuela, encontré vacío el lugar que ocupava en el salón, el piano de mesa que solía tocar mi padre y que por usado y viejo había sido vendido.»⁹²

A l'edat de sis anys, Pujol inicià les primeres classes de música amb Modest Aragonès, sastre de professió, que alternava el cosir i el cantar, i fou director de la banda de la Granadella. El germà gran de la família Pujol, Joan Antoni, durant les temporades de vacances escolars que passava amb família al poble aprofitava per tocar la guitarra del seu oncle Baptista. Al petit Emili Pujol li agradava escoltar-lo, tot i que per al seu pare aquest no era un instrument ben considerat.



Il·lustració 2: Fotografia d'homes de La Granadella (1920). El 1er és Modest Aragonès conegut com a *Sastre Repelós*, primer mestre de Pujol. El 3er és Ramon Solé, cosí de Pujol.

⁹¹ RIERA, *Emili Pujol*, pàg. 23.

⁹² CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». A *Guitarra de México*. Mèxic: Grupo Editorial Gaceta, any II, núm. 3, 1986, pàg. 43.

La posició de Ramon Pujol vers la guitarra és comprensible en el context cultural del segle XIX. En aquell ambient el piano havia assolit un esglaió de majestuositat. Per contra, la guitarra, essent també com el piano un instrument harmònic, era considerada un instrument del poble, per tant, vulgar. Visió, aquesta, que ajuda a entendre la posició del pare en no permetre que els seus fills toquessin la guitarra. Tanmateix, no influí sinó que, contràriament, incentivà l'afició dels dos germans per a tal instrument.

Quan en Joan Antoni Pujol acabà el Batxillerat a Lleida, la família es va traslladar a Barcelona per oferir uns millors estudis als tres fills que quedaven —Agustí morí tant sols amb un any i la Soledat als set, quan Emili Pujol en tenia quatre—, era aleshores el 1894. En aquell moment, com s'ha pogut consultar en l'expedient acadèmic de la Universitat de Barcelona, consta que en Joan Antoni Pujol es va matricular al curs 1893-1894, amb 18 anys, a algunes assignatures de *Geometria Analítica* i *Física*. Es va anar matriculant d'assignatures diverses fins el 1900 amb una interrupció durant el curs 1898-1899. En l'expedient de la Universitat de Barcelona no consta que en Joan Antoni Pujol hagi finalitzat cap titulació, tampoc apareix cap registre de matriculació d'Emili Pujol, fet que fa dubtar sobre el que es diu en el llibre de Riera, on hi consta que en el curs 1899-1900 es matriculà com a alumne lliure a la Universitat de Barcelona per preparar el seu ingrés a l'Escola d'Enginyers⁹³.

A Barcelona, Emili Pujol estudià solfeig a l'Escola Municipal de Música amb el professor Amadeu Badia; també estudià llengua francesa⁹⁴. Joan Antoni Pujol tenia una guitarra construïda pel lutier Enrique García amb la qual tocava a l'Estudiantina Universitària⁹⁵. Era una agrupació d'instruments de corda polsada

⁹³ *Ibíd.* pàg. 27.

⁹⁴ Així ho explica ell en les seves memòries. Rebia classes particulars de francès de Mme. Louse Chevalier.

⁹⁵ “La passió per la música feia traïció als seus deures, i el temps que havia de dedicar als estudis l'absorbia una esplèndida guitarra que Enrique García havia construït per al seu germà. La circumstància que el seu pare, obligat a romandre a la Granadella, anés a Barcelona, només de tant en tant, era favorable al fet que sense la presència paterna pogués dedicar-se a la seva afició dominant.” RIERA, *op. cit.*, pàg. 27.

coneguda com a estudiantina, rondalla o tuna, d'importància notable en aquell temps a tota la regió catalana i valenciana; interpretaven amb instruments de tessitures diferents un repertori d'obres clàssiques i romàntiques. Pujol agafava la guitarra del seu germà i mostrant certes facilitats naturals per l'instrument en Joan Antoni el va animar a estudiar bandúrria per formar part del grup. El professor Miquel Ramos era el director de l'Estudiantina Universitària i fou el seu mestre de bandúrria.

Entre les fotografies del llegat Pujol es conserva la primera imatge de Pujol amb un instrument. Era petit i, vestit amb l'uniforme de la tuna, se'l veu tocant un curiós instrument anomenat llaüt lira. Es creu que aquest instrument de sis ordres dobles va ser construït a Barcelona a mans de Salvio Morbey⁹⁶ entre els anys 1898-1900, essent un exemplar molt particular i amb una forma que atreu l'atenció de qualsevol, possiblement es feu pensant en les dimensions d'un nen⁹⁷.

“Enrique García (1868-1922) Famos constructor de guitarras nascut a Madrid, morí a Barcelona víctima d'una llarga malaltia. Les seves guitarres, de bella estampació i qualitat de so, ocupen el segon lloc entre les dels constructors pertanyents al passat, després de les construïdes pel cèlebre guitarrer d'Almeria Antonio de Torres.” *Ibíd.*

Veure: HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra. ob. cit.*

⁹⁶ Morbey tenia el taller al carrer ample núm. 54, però, com la majoria dels guitarrers, va canviar al llarg dels anys de direcció.

⁹⁷ Aquest llaüt-lira té un tir de 424mm. El llaüt comú acostuma a tenir una tirada de 500mm i la bandúrria de 375mm. (dades facilitades pel lutier Joan Pellisa). Actualment l'instrument és propietat de la Diputació de Lleida.



Il·lustració 3: Emili Pujol amb el llaüt-lira als deu anys aproximadament.

Riera deixà constància de la primera experiència de Pujol com a intèrpret fora del país:

«No havia complert els dotze anys d'edat quan se n'anà a París formant grup amb els vint-i-vuit executants que formaven l'Estudiantina Universitària. Els estudis de francès que havia dut a terme li foren molt útils en la tasca d'intèrpret per als col·loquis dels seus companys amb les *midinettes*, que atenien somrients les seves floretes i lloances.

Un dels acte fou un festival organitzat per la societat General d'Enginyers, situada al Quartier Latin. El president de la República en aquella època, M. Fèlix Faure, que assistia a la vetllada, s'havia fixat en l'actuació del més jove i tingué interès en conversar amb ell. Es quedà sorprès pel correcte francès que empleava contestant les seves preguntes i volgué saber si realment tocava. L'Emili, per complaure el president, tocà tan bé com sabia, amb la despreocupació i habilitat pròpies de la seva curta edat. Fou el primer concert d'Emili Pujol com a solista a l'estranger.»⁹⁸

En les seves memòries ell mateix explica però com acabà la desafortunada aventura amb l'estudiantina:

«L'any 1897 el meu germà Joan Antoni estudiava a la Facultat de Ciències de la Universitat de Barcelona. Els seus companys universitaris filharmònics van organitzar una Estudiantina capaç de portar amb èxit a París testimoni de la

⁹⁸ RIERA, *op. cit.*, pàg. 27.

simpatia de la joventut estudiantil espanyola. Els simpatitzants amb la idea tenien el seu punt de trobada en un preciós local situat al fons d'un establiment de la Plaça de la Universitat. Alguns per haver format part de l'Estudiantina de 1876 van comprendre la necessitat de col·laborar per pagar al professor de música, instruments d'orquestra i altres despeses. Llavors el meu germà va exposar la idea que la estudiantina fos vestida a l'antiga manera espanyola per no donar el trist espectacle que van donar agrupacions anteriors vestint vestits esparracats i bruts trets de velles guarda-robes. Tots van ser de la nostra opinió.

L'endemà, Lluch, fill de barreter, va dir : "el meu pare em proporcionarà quaranta barrets a crèdit, a cobrar el seu import en acabar l'Estudiantina la seva gestió".

L'endemà, Angullo de Escosura va oferir quaranta parells de sabates de xarol i el meu germà va oferir els quaranta vestits amb els seus quaranta capes, sota les mateixes condicions de cobrar el seu import que Lluch i Angullo havien ofert pels barrets i les sabates, amb la sola diferència que, donada la importància de la seva oferta, tot company quedaria obligat a abonar la part que li correspongués del que quedés en deute l'associació. I tot es va fer així.

Es va fer venir a Barcelona un sastre de la Granadella molt hàbil i treballador, allotjant-se a casa dels meus pares i cridant un expert en pantalons i jaquetes, en vuit dies van quedar confeccionats els quaranta vestits i capes, per 1900 pessetes a falta en la caixa del meu germà.

Va sortir l'Estudiantina al carrer i quatre dies més tard per París, on no va poder manifestarse en públic a causa de la situació política creada pel procés Zola, resultant d'això un fracàs econòmic tan greu que, de no haver tingut en la nostra companyia al meu pare, l'agrupació hauria hagut de tornar de Portbou a Barcelona a peu, faltant 180 pessetes per pagar l' import del bitllet de tren per tot el trajecte, i cap company tenia a la butxaca ni una moneda.

Durant el viatge, a instàncies de Lluch i Angullo, el president va pregar a tots tinguessin la bondat de passar pel local on es reunien totes les nits abans de sortir de viatge, a les deu de la nit del dia següent, per tractar assumptes interessants, és a dir, trobar la manera de complir amb el que s'havia acordat entre tots. Donant a oblit la súplica, només van acudir al lloc de reunions el President Marín, Lluch, Angulo... i el meu germà.»⁹⁹

⁹⁹ AIEP. Aquests acte a França tingué lloc el 18 de gener de 1898.

1.2. Aprenentatge amb Tàrrega

Pujol tenia 16 anys quan va rebre la primera lliçó de guitarra de Francesc Tàrrega, el qual marcaria el seu desenvolupament artístic de per vida:

«Con el transcurso de los años llegamos a darnos cuenta a de la decisiva transcendencia de ciertos momentos de la vida en los que el germen de una vocación reveladora, adueñándose de nuestro albedrío, nos impulsa y guía por insospechados derroteros hacia el fin de nuestro destino.

Uno de estos momentos fue aquél en que la Providencia puso en mi camino, por vez primera, a Tárrega. Su atractiva presencia personal unida a la revelación de un arte capaz por sí mismo, y especialmente en sus manos, de hacer sentir mayor aprecio a la humana existencia, fueron desde entonces senda que había de conducirme hacia la cumbre de todos mis afanes.»¹⁰⁰

L'any 1902, havent superat una malaltia pulmonar coneguda com a pleuresia, Emili Pujol acompanyat del seu pare i germà, van anar a conèixer el guitarrista Francesc Tàrrega, considerat un dels millors mestres de l'instrument en aquell moment residia a Barcelona. Així és com Pujol recordà, al cap dels anys, el detall que el seu pare va tenir amb ell:

«El meu pare, volent distreure la meva convalescència d'una greu malaltia recentment vençuda i coneixent la meva il·lusió per la música i el meu amor per la guitarra, va voler complaure'm encomanant-me al millor mestre conegut per aquell temps. No va deixar de commoure'm aquella generositat del meu pare, que en el seu fur íntim tenia un pobre concepte de la guitarra per considerar-la impròpia del veritable art. Era una tarda del mes d'abril de 1902 quan en companyia del meu pare i del meu germà Joan Antoni, a qui devia jo la meva afició, ens vam presentar a casa de l'artista, al carrer València, de Barcelona. Mai podré oblidar la impressió d'aquella entrevista. Tàrrega tocava una Masurca en Sol de la seva composició que jo escoltava amb llàgrimes als ulls. L'havia volgut estudiar però no estava editada i no la tenia cap aficionat de Barcelona.»¹⁰¹

¹⁰⁰ PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960, pàg. 148.

¹⁰¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 41.

El 1960 Pujol publicará la biografía del mestre de Vila-real, en la qual el lector pot descobrir com es varen conèixer professor i deixeble.

«Era una tarde del mes de abril de 1902 cuando, en compañía de mi padre y de mi hermano Juan Antonio, al que debía yo mi afición, nos presentamos en casa del artista, en la calle de Valencia. Jamás podré olvidar la impresión de aquella entrevista. Era Tárrega hombre de regular estatura y de tipo corriente entre los levantinos. Su cabeza, cubierta de espeso cabello negro cortado a la romana, presentaba una faz de rasgos viriles, con ancha frente y nariz recta, boca expresiva entre el bigote y la barba al estilo de la época, ojos de mirada suave y penetrante bajo unas pobladas cejas y tras unos lentes de fina montura; todo lo cual daba al conjunto de su fisonomía un aire atractivo, inteligente y distinguido. El timbre de su voz era claro y varonil; y el acento de sus palabras reflejaba, sin afectación, la ternura de un alma bondadosa.

De sus manos finas, proporcionadas, flexibles, parecía como si irradiara algo indefinido, ondas, fluido, vibración, armonía...

Algo, en fin, que, cuando no era verbo del arte mismo era la guitarra, era expresión silenciosa del alma del artista. El ejercicio insistente y tenaz a que habían sido sometidas estas manos había puesto de relieve la anatomía de sus dedos. Las uñas aparecían limadas a ras la carne; y los dedos de la mano izquierda, por efecto de su continuo martilleo sobre el diapasón, estaban endurecidos por su extremidad.

Expuestos por mi padre los propósitos de nuestra visita, Tárrega se informó sobre mis estudios generales y puso en mis manos una de sus guitarras, pidiéndome que tocase como supiese a fin de juzgar mis aptitudes, del mismo modo que se prueba la voz de un cantante. Yo había aprendido por mis propios medios y como Dios quiso, varias páginas sencillas de Aguado y de Sor, *La despedida* de Cano, obra ingenia de lánguidos arrastres, la *Serenata española* de Albéniz transcrita en Sol, el *Capricho árabe* del Maestro y otras composiciones más que habían caído, por su desdicha, al alcance de mis manos pecadoras. Apenas había empezado mi exhibición cuando el Maestro, con benévola sonrisa, me interrumpía diciendo:

-Bien, ahora nada de todo esto. Vamos a empezar por olvidarlo y por colocar bien esas manos. Lo primero que debe cuidar es el sonido.

Y sacando una lima pequeña de uno de sus bolsillos, me la tendió diciendo:

-Conviene limar esas uñas...

Y así se iniciaron las clases que yo tanto había ansiado y que se continuaron, de modo esporádico, hasta su muerte.»¹⁰²



Il·lustració 4: Francesc Tàrraga Eixea

S'ha dit en ocasions que Tàrraga tenia un problema a les ungles, que se li trencaven i que, per tant, va canviar la pulsació per necessitat, en contrast al que defensaren la majoria dels seus deixebles, els quals afirmaven que va prescindir de l'ungha per aconseguir una nova qualitat de so que s'adherís al seu gust¹⁰³.

«En repetidas ocasiones, la pérdida circunstancial de alguna uña le había dejado entrever la pastosidad el sonido que se obtenía sin una intervención en el ataque de la cuerda, pero la acción del dedo, en este caso, requería otro tacto, otro movimiento y otra fuerza; que no podían administrarse sin una preparación laboriosa que, sobre borrar en el subconsciente el hábito y

¹⁰² PUJOL, *Tàrraga, ensayo biográfico*, pàgs. 148-149.

¹⁰³ “Domingo Prat afirma que los problemas de salud de Tàrraga le afectaron a las uñas y tuvo que cortárselas”. GIMENO GARCÍA, Julio, «La “escuela Tàrraga” según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol». A *Francisco Tàrraga y su época*. Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

domino adquiridos, sentase por normal el nuevo procedimiento.»¹⁰⁴

Cal trencar els mites sobre si realment era una solució al problema mèdic o si va ser únicament per gust musical. Tàrrega confià el canvi al violinista Joan Manén en l'última ocasió que es varen veure: "M'explicà una seva nova manera de polsar, que requeria encara més estudi, més sacrificis, nou esforç...". Molts guitarristes anteriors a Tàrrega havien utilitzat la pulsació amb el tou del dit; en el llibre del *Dilema del sonido* de Pujol¹⁰⁵ s'explica que era un fet confirmat i conegut també pel propi Tàrrega. Per tant, creiem que es pot considerar vàlid el dir que Tàrrega va anar treballant el so com tot artista que dedica la seva vida a la recerca de la perfecció, fent el canvi en el moment més oportú, com defensa Pujol.

De la mateixa manera que les noves tendències estètiques entraren en el canvi de segle, després de molt temps de treball i recerca de la sonoritat, Tàrrega canvià definitivament la manera de polsar les cordes de l'instrument a l'entrant del 1900, passant de tocar amb ungha, a llimar aquesta per complet per fer-ho amb el tou del dit. Fou també a principis del segle XX que Tàrrega començarà a preparar edicions de les seves obres i arranaments, i ho feu precisament perquè el va convèncer el seu amic Baldomero Cateura, que era aficionat a la guitarra i a la mandolina¹⁰⁶.

«El sentido artístico de Tárrega se había formado, no en un ambiente guitarrístico, sino musical. Sus estudios de Piano, solfeo y armonía, en el Real conservatorio, sincronizados con los conciertos de Madrid, le habían

¹⁰⁴ PUJOL, *Tárrega, ensayo biográfico*, pàg. 147.

¹⁰⁵ PUJOL, *El Dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Romero y Fernández (José B. Romero e hijos), 1930. (Edició corregida i ampliada a anglès i francès. RA. BA. 11836, any 1971.)

¹⁰⁶ Baldomero Cateura (11-12-1856 Palamós). Fabricant de pianos i amic de Tàrrega. Creà la mandolina a partir de la bandúrria, l'havia dotat de sis cordes simples i, partint de l'afinació en la, desenvolupà tota una família d'instruments, fins i tot edità una extensa obra didàctica per a mandolina espanyola.

Veure: MOSER, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión*.

apartado del medio común entre los guitarristas. Las obras de autores clásicos y románticos que él trataba de revivir en la guitarra, siguiera para su propia satisfacción, y ya fuesen originales para piano, violín, cuarteto de cuerda u orquesta, le sugerían la necesidad de un sonido más amplio y homogéneo que el obtenido hasta entonces con intervención de la uña en el ataque de la cuerda.»¹⁰⁷

L'editorial valenciana Antich i Tena esperava l'encàrrec de les obres de Tàrrega per publicar, per aquest motiu el guitarrista es va prendre un temps, va cancel·lar tots els concerts que tenia a partir d'aquella tardor de 1901 i no actuà fins el 1902¹⁰⁸. Sense la pressió dels concerts i les gires del dia a dia, va aprofitar aquell període per canviar la seva tècnica de pulsació. Així doncs, Pujol va conèixer un mestre que recentment havia establert un canvi substancial en el seu treball. Tàrrega estava en plena etapa de confirmació de la seva decisió quan el jove va iniciar les classes, segurament d'aquí sorgí la forta influència que generà en ell la tendència de llimar-se les ungles per tocar amb el tou del dit la resta de la seva vida¹⁰⁹.

«La guitarra vino a mis manos al cumplirse la primera década de mi vida sin otra razón que la de dar placer a mi sensibilidad auditiva con las vibraciones de sus cuerdas.

En la segunda década, a raíz de una grave enfermedad, conocí a Tárrega y fue para mí, la revelación de un mundo superior donde el entendimiento y la sensibilidad podían alcanzar las más elevadas regiones de la belleza como expresión del alma. Tuve la suerte de poder ser su alumno y de poder

¹⁰⁷ PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*, pàg.146.

¹⁰⁸ El primer concert que Tàrrega feu tocant sense unglas fou el mes de juny de 1902 al bar Els Quatre gats.

Veure: PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*, pàg. 148.

¹⁰⁹ Es conserven apunts on Pujol parla sobre aquesta decisió on comenta que en un inici va seguir cegament els consells del mestre, però que amb el temps, aquesta decisió va anar essent contrastada. Confirmant lliurement que era el so que volia.

obtener el consentimiento de mis padres para poder dedicar mis actividades a la música.»¹¹⁰

No es té constància de la freqüència de classes que feren, ni a on, però degut a les gires de Tàrrega al llarg dels que serien els seus últims set anys de vida, les classes que Pujol va poder rebre del mestre haurien estat intermitents. La narració del propi Pujol, tant a la biografia del seu mestre com en les seves memòries, mostra detalls de com eren aquelles jornades d'estudi i perfeccionament.

«Una mañana, durante la convalecencia del Maestro, cuando la editorial Vidal Llimona y Boceta preparaba la edición de un grupo de obras originales y transcripciones de Tárrega, mi buen Maestro, antes de dar por terminada la clase, poniendo en mis manos unas pruebas de música en papel azul me dice: “¿Quiere ver querido Emilio si en estas pruebas hay algún error que corregir?”. Al mismo tiempo incluía el original de su propia mano para comprobación. Como es de suponer, al ver la mazurca en sol entre las pruebas el salto que me dio el corazón fue indescriptible. Devoré con los ojos las dos versiones que al devolvérselas habían quedado plasmadas en mi feliz memoria. Tenía entonces 20 años y por las tardes acostumbraba a ir a hacer un rato de compañía al Dr. Jiménez Barceló, que estaba en cama afectado de tuberculosis y tocaba un poco la guitarra porque era el aficionado más culto y asiduos de cuantos rodeaban a Tárrega.

Le preparo una grata sorpresa –le dije– y con asombro mío pude tocar de cabo a rabo la mazurca en sol que quedó en mi memoria al corregir las pruebas de imprenta.»¹¹¹

En el text Pujol diu que “tenia aleshores 20 anys”, amb el que estaríem parlant entorn l'any 1906. L'editorial Vidal Llimona y Boceta publicà la peça de la que es parla —*la Mazurca en sol*— justament el 1906, concordança que ens fa reafirmar el fet de que Tàrrega fes revisar la peça al seu alumne en aquell precís moment.

¹¹⁰ CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». *op. cit.*, pàg. 43.

¹¹¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 42.

És poca, doncs, la constància que tenim de les ocasions en que Tàrrega i Pujol coincidissin, ja sigui amb classes o altres activitats conjuntament. Una de les que resta ben detallada pel mateix Pujol fou la visita que el seu mestre els feu al poble:

«En agosto de 1903, aceptando la invitación de mi padre, accedió el Maestro a acompañarnos unos días a Granadella, mi pueblo natal, con el propósito de pasar después por Lérida y saludar a sus amigos en esta ciudad, los señores Pané y Permanyer.

[...] Por la noche, en el saloncito cuya única ventana enrejada y tejida de madre selvas y rosales daba al campo, Tàrrega empezó a preludiar en su guitarra. Al poco rato, un rumor de pasos sigilosos iba creciendo por el parte exterior de la casa. Tàrrega iba enlazando obra tras obra; composiciones de Mozart, Haydn, Beethoven, luego Albéniz... El silencio, afuera, iba quebrándose por cuchicheos, y, al asomarnos, vimos que, junto a la ventana, se había congregado un público numeroso quedaba muestras de emoción y de un entusiasmo mal contenido.»¹¹²

Pujol explicava als seus deixebles —alguns d'aquests encara ho recorden— que el dia que Tàrrega va visitar el Más Janet, la masia propietat de la família Pujol¹¹³, va començar a créixer un arbre, un llorer que Emili va conservar i cuidar fins al final de la seva vida¹¹⁴.

Fins el moment no s'han trobat cartes entre Tàrrega i Pujol, possiblement aquestes s'han perdut, o encara resten entre el material per catalogar de Pujol. Si que s'ha trobat entre el material personal de Pujol sobres utilitzats amb la direcció de Tàrrega, però sense la documentació de dins el sobre.

¹¹² PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*, pàg. 171.

¹¹³ El Mas Janet, és una masia que es troba entre la població de La Granadella i Torrebesses, en un indret allunyat en mig de la natura. Emili Pujol conservà el Mas familiar al llarg de tota la seva vida, on hi residí algunes temporades. Pujol cedí la propietat a l'associació ASPROS de Lleida. Actualment la casa es troba en un estat ruïnós.

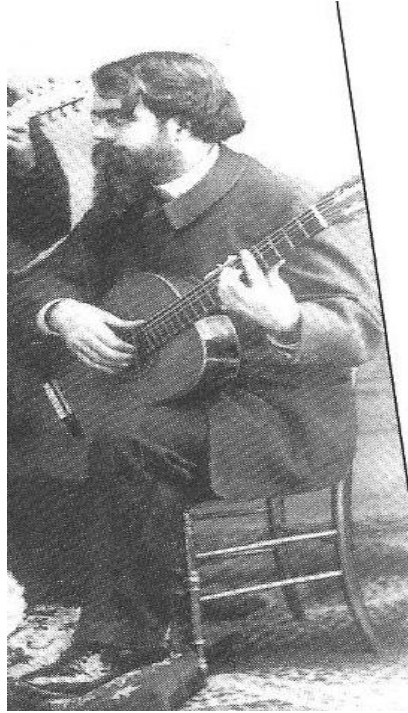
¹¹⁴ Hopkinson Smith (instrumentista de música antiga dels més destacats, deixeble americà d'Emili Pujol) conserva encara un fulla d'aquell arbre *màgic* del que li va explicar aquesta anècdota el seu mestre en la primer visita al Más.

El fet és que, al no existir cartes —o com a mínim no tenir-ne constància— que corroborin la relació entre Tàrrega i Pujol, pot fer plausible posar en examen l'abast d'aquesta relació descrita pel mateix Pujol. Tanmateix, en l'arxiu Pujol s'ha trobat una imatge, on s'hi pot veure Emili Pujol molt jove, tocant una bandúrria, acompanyat d'un home, que suposadament era Tàrrega.



Il·lustració 5: Francesc Tàrrega i Emili Pujol. La Granadella 1903.

La col·locació de la mà dreta de Tàrrega era molt concreta i identificable, la girava en direcció al pont de la guitarra provocant un angle en el canell. En la imatge es percep una posició de la mà diferent de la majoria de les il·lustracions en que apareix Tàrrega tocant, fet que desencadenà el dubte vers la identitat de l'home.



Il·lustració 6: Posició de Francesc Tàrraga.

Verificant imatges de possibles familiars i amics de l'entorn de Pujol, no es trobà ningú amb un perfil similar. Les faccions de la cara recorden a Tàrraga, i així es pot contrastar amb altres imatges del mestre.

La imatge de Pujol amb Tàrraga es troba en un marc gens ideal per a tocar, doncs no té el peu recolzat correctament, i per tant, al ser una instantània d'un moment precís, possiblement la mà de Tàrraga estava col·locada de qualsevol forma, sense previ plantejament de que pogués servir d'exemple. Per tant, sense haver pogut demostrar el contrari, es creu que aquesta és la primera imatge fins ara coneguda on apareixen junts Tàrraga i Pujol.



Il·lustració 7: Fotografies de Tàrraga jove / gran

En una de les imatges que es conserva del jove Tàrraga la posició tampoc és la que a posteriori l'identificà, doncs com es veu el dit petit de la mà dreta està estirat. Realment no es pot confirmar si fou perquè Tàrraga en aquell moment havia utilitzat mètodes en aquest sentit, o potser fou una posició del moment que s'immortalitzà en un retrat.

1.3. Joves deixebles de Tàrraga

«La dificultad en la guitarra, decía, empieza al querer tocarla bien. Hay quien hace y hay quien da la impresión de hacer. Una interpretación personal, caprichosa, encubre a menudo una imperfección; lo que, en rigor, no deja de

ser una mentira.»¹¹⁵

A principis del segle XX, els deixebles més joves del mestre Tàrrega s'anirien obrin pas. Pujol feu el seu primer concert al Cercle Tradicionalista de Lleida l'any 1907.

«Va ser el 1907 quan vaig donar el meu primer concert a Lleida, la capital de la província del mateix nom a la qual pertany el poblet de la Granadella. Va ser al Centre Tradicionalista. També el meu segon concert va ser en aquesta ciutat, el 1909, a la Sala Novelty. De fet jo encara estava en època d'estudi i preparació, ja que va ser el 1902 quan vaig iniciar les meves classes amb el meu admirat mestre Francesc Tàrrega.»¹¹⁶

La premsa feu ressò d'aquelles primeres presentacions en públic del guitarrista de la Granadella:

«Anoche en la *Sala Novelty* dio un concierto el notable guitarrista, hijo de esta provincia, don Emilio Pujol, al que asistió una numerosa y distinguida concurrencia, que aplaudió con entusiasmo al concertista, obligándole a repetir algunas composiciones. El señor Pujol se propone dar algunos conciertos en Madrid y embarcar después para Buenos Aires.»¹¹⁷

Casualment, la guitarrista Josefina Robledo¹¹⁸, també alumna de Tàrrega, debutà a finals del mateix 1907 al Conservatori de Música de la seva ciutat natal, València¹¹⁹. De mitjans de febrer de 1905 i al llarg de cinc setmanes, Tàrrega fou

¹¹⁵ PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*, pàg. 241.

¹¹⁶ AIEP.

¹¹⁷ *La Vanguardia*. 28-05-1909, pàg. 8.

¹¹⁸ Josefina Robledo (1892 València/ 1972). Sovint es situa erròniament el seu naixement al 1897, (HERRERA. *Enciclopedia de la guitarra*: pàg. 2206. ROBLED0.)

Veure: OROZCO, Jorge, «*Los discípulos de Tàrrega* ». A *Francisco Tàrrega y su época*. Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

¹¹⁹ GARCÍA DE VARGAS, Ricardo, *In memoriam" Josefina Robledo (Recopilación y notas)*. València: Editorial Marí Montañana, 1974, pàgs. 45-46.

Ricardo García de Vargas, cronista oficial de Godella, era el marit de Josefina Robledo.

acollit a casa dels Robledo on poc a poc s'anà recuperant. La filla de la casa, Josefina recorda aquells dies amb el seu mestre:

«Escribió a mi padre con el encargo de que se buscara un alojamiento para residir algún tiempo en Valencia. Mi padre contestó telegráficamente, diciendo que ya lo tenía en nuestra casa. Y Tárrega vino a Valencia y en nuestra casa vivió una larga temporada. [...] Cuando llegó a casa, mi padre se encargó del arreglo de sus ropas, de su comida especial, de los mil detalles que eran precisos, a un enfermo que tanto necesitaba. Para dar una idea de nuestra dedicación, Tárrega padecía una enfermedad cruel en los ojos. Apenas veía, si no extremaba la higiene y el plan que un médico le había ordenado, por lo que los lavatorios oculares había que hacérselos a menudo, y yo me encargué de ser su enfermera. En los párpados crecían algunas pestañas inoportunas, por la parte interior, y con unas pinzas había que arrancarlas con cuidado extremado para no hacerle daño. Don Francisco, después de cada cura alababa mi forma de tratarlo y se deshacía en palabras de gratitud. [...] Al despertar el Maestro, bien entrada la mañana, lo primero que hacía, antes de nada, era coger a tientas la guitarra, y aún en la cama, casi sin abrir los ojos, comenzaba a tocarla. Entonces nosotros respetábamos estas horas, y cerca del dormitorio, muy silenciosos, gozábamos de aquellas primicias tan bellas. Cuando él quería llamaba, y era yo la que entraba a lavarle los ojos y aseárselos.»¹²⁰

Una altra de les alumnes que Tàrrega tenia en terres valencianes era Pepita Roca¹²¹. A principis de gener de 1907, la guitarrista italiana Maria Rita Brondi s'havia traslladat a Barcelona per rebre classes de Tàrrega; al mateix temps va oferir diversos concerts a la ciutat¹²². El 1907, Domingo Prat realitzà el seu

¹²⁰ GARCÍA DE VARGAS, *ob cit.*, pàg. 45-46.

¹²¹ ROCA Pepita (23 abril 1897 Valencia- 1956 Barcelona.)

Veure: HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra*, pàg. 2212.

Veure: OROZCO, Jorge, «Los discípulos de Tárrega». A *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

¹²² Maria Rita Brondi (Rimini, Italia 5-07-1889/ Roma, 1941).

Veure: HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra*, pàg. 362. BRONDI.

Per saber més sobre altres dels deixebles de Tàrrega que aquí no es comenten veure:

primer viatge de concerts a l'Argentina, on el següent any tornaria per instal·lar-s'hi una temporada¹²³. En les memòries d'Emili Pujol es parla d'aquest trasllat de Prat:

«A principios de siglo fue a Buenos Aires Domingo Prat, aventajado discípulo de Llobet. Era joven (20 o 21 años) y llevaba en su bagaje la guitarra y sus avíos de peluquero. En aquel tiempo el ambiente guitarrístico de la ciudad era mucho más amplio que el de Barcelona, pero de calidad primaria. Prat fue una revelación por su "escuela de Tàrrega" a través de Llobet (su maestro). Para mayor difusión consiguió que se propusiese a Llobet (que entonces vivía en París) una tournée de conciertos por Argentina y Chile. El éxito de Llobet fue clamoroso y saneó el ambiente estético de la guitarra.»¹²⁴

1.4. Últims dies de Tàrrega

L'estiu del 1906 es fundà l'Associació d'Audicions Tàrrega, que fou creada per un grup d'amics amb afany d'organitzar cada dos mesos un concert per ajudar al mestre Tàrrega. A la botiga de la fàbrica de pianos Cateura de Barcelona va tenir lloc el tercer dels concerts de l'Associació i precisament en aquella ocasió qui hi tocà fou Tàrrega.

A finals de gener del següent any 1907 Tàrrega patí un atac de apoplexia que li paralizzà el costat dret. Per compensar la falta d'ingressos, ja que no podia donar concerts fins al mes d'octubre d'aquell any, va firmar un contracte amb l'editorial Vidal, Llimona y Boceta de Barcelona en el qual a canvi de 500 pessetes mensuals es comprometia a entregar cinc obres (originals o transcripcions) per a ser publicades. Gràcies a aquest pacte editorial es publicaren per primera vegada transcripcions d'obres de Bach per a guitarra, una de les edicions de partitures que feu Tàrrega fou dedicada a Miquel

OROZCO, *ob cit.*

¹²³ MANGADO ARTIGAS, Josep María, *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres: Tecla Editions, 1998. (Edició corregida de l'autor 2004.) pàg. 187.

¹²⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 52.

Llobet¹²⁵.

Un cop recuperada la mobilitat, retornà a la seva activitat concertística i tocà per la zona de València i Alacant. Tàrrega actuà públicament per última vegada a Barcelona dins el cicle de concerts de l'Associació Tàrrega, el concert es realitzà al mes de febrer de 1908, no fou el concert definitiu del mestre, però sí l'últim a la ciutat de Barcelona¹²⁶.

Al llarg del 1909 Tàrrega va viatjar de València a Barcelona en diverses ocasions, gaudint dels mesos d'estiu a Novelda i Alacant; els dies 24 i 28 d'octubre va actuar a Alcoy i Cullera, essent aquest definitivament l'últim concert que feu en públic. Al desembre, Tàrrega va escriure *Oremus* (Preludi)¹²⁷ mentre vivia d'invitat a casa de Manuel Gil, a la població de Picaña, per l'endemà retornar a Barcelona.

Francesc Tàrrega va morir el 15 de desembre de 1909 a les cinc de la matinada al seu domicili, les restes es varen enterrar al Cementeri Nou de Barcelona.

El 18 de maig havia mort a Cambo-les-Bains el pianista que s'havia enamorat de les transcripcions de Tàrrega, Isaac Albènic. La música perdia aquell 1909 dues grans figures, els dos però deixaven una herència important en la nova generació de músics. Tàrrega es convertiria encara més en una llegenda pels guitarristes, que el recordarien com el mag de la guitarra: "Sant Francesc Tàrrega" era una entre altres expressions d'elogi a l'hora de parlar de Tàrrega. Llobet escriví a la *Revista Musical Catalana* la nota necrològica del seu mestre:

«Complint amb un deure d'íntima gratitud, me veig moralment obligat a dedicar un record a la memòria del qui fou mon inoblidable mestre, el prodigiós Francisco Tàrrega, la fi tant prematura del qual ha omplert la meua ànima de dol profund.

¹²⁵ Aquell any, Llobet s'havia casat amb la pianista Ana Aguilar.

¹²⁶ Aquell any 1908 tingué lloc la inauguració del Palau de la Música de Barcelona després d'un període de construcció de quatre anys.

¹²⁷ *Oremus* és una transcripció d'una Fulla d'àlbum de Robert Schumann (op. 124, núm. 5).

No'm proposo donar datos biogràfics, essent aquests, la majoria de les voltes, ben poc interessants tractant-se de personalitats del relleu y de la força den Tàrrega: sols diré dues paraules relacionades pura y exclusivament ab l'artista y la seva obra.

Al parlar d'en Tàrrega, no n'hi ha prou ab dir: «Va ser el primer guitarrista de tal o qual època», no: ab ell la guitarra ha perdut la figura més eminent, la més culminant de tots els temps, de totes les generacions. Y es perquè en Tàrrega no va ser solament un executant (com jamai n'hagi existit un altre): fou també'l creador d'una escola, quasi podria dir d'una nova *era*, pera la guitarra, obrint nous horitzons y descobrint una serie d'efectes y sonoritats tant desconegudes, que això feia que, al sentir-lo, l'instrument sonava d'aquella manera tant *única* y sublim a la vegada. Es evident que, pera portar a fi una obra d'aquesta importància artística, feien falta, además, facultats especials que en Tàrrega posseïa en grau superlatiu, y eren les d'esser un músic habilíssim unit a un temperament artístic de primer ordre; qualitats que, resumides, feien d'ell un artista eminentment refinat.

Si les dues glories més llegendàries del passat, Sor y Aguado, haguessin tornat ara, ¡quina hauria sigut la llur sorpresa al veure l'avenç y el grau de perfecció que alcançà en Tàrrega en l'instrument que tant van enaltir ells en la llur època respectiva!

Com a compositor, les seves obres formen les veritables joies de la moderna literatura de la guitarra. Totes elles estan impregnades de la més depurada distinció; y, en particular els *Preludis*, poden perfectament figurar al costat de les més belles obres que dintre d'aquest gènere ha produït la música contemporània.

Ont havia conquerit assenyadíssims triomfs era en les transcripcions. Aquestes bé's poden qualificar de veritables creacions, puix era admirable la manera com s'apropiava l'idea de l'autor, a l'extrem que la majoria de les composicions dels gran mestres feien exactament l'efecte d'haver sigut directament inspirades per la guitarra. Y aixó era, en part, degut al secret que ell sol posseïa, y que consistia en l'encertadíssima elecció de les obres. ¡Quina llàstima que'ls propis autors no hagin pogut veure palpablement el relleu, la llum, la nova vida, que aquelles prenien, majorment essent interpretades per aquella *màgica* exclusiva del gran Mestre!...

Era, aquest últim, un dels aspectes més característics de son Art meravellós. Y ara, pera posar fi a aquestes ratlles, haig d'afegir que en Tàrrega, com home, era senzillament angelical. Aixís, doncs, el seu record quedarà eternament gravat a l'ànima dels que, com jo, el veneraven com artista y l'adoraven com amic.

París, 20 de Gener 1910»¹²⁸

En el moment de la mort de Tàrrega, Pujol es trobava a Madrid. En els seus dietaris es pot llegir:

«Al sortir de casa del Mestre Agustín Campo [...] Rafael Gordon, em prevení de que m'havia de donar una mala notícia. Treu de la butxaca un telegrama i m'ho deixa llegir. Es de Enrique García comunicant-nos als dos la mort del nostre venerat Mestre. [...]

A la mort de Tàrrega, els seus amics i deixebles van dirigir cap a mi la seva simpatia i les seves esperances. A Barcelona van ser Pedrell, Manuel Burgués (pianista), Roberto Goberna (organista), Apel·les Mestre, Garcia Fortea, Miguel Llobet, Concha Martínez, Pau Amestor, Lleó Farré¹²⁹ i altres. A València quedaven Francisco Corell, Manuel Loscos, Daniel Fortea, José Roca, Rafael i Conchita Moran i altres amics.

Per la meua part vaig anar estenent el cercle de relacions amb músics, literats, pintors, escultors... Entre ells, Toldrà, Molle, Francesc Pujol, Narcís

¹²⁸ LLOBET, Miquel, *RMC*. núm. 73, Gener 1910, pàg. 9-10.

¹²⁹ Degut a la importància d'aquest desconegut personatge volem fer un incís en la seva vida: León Farré, guitarrista aficionat nascut el 7-6-1867 a Llordà (Lleida). Dedicat des de petit a fer de pastor, no tenia estudis i era analfabet quan va anar a treballar a una vaqueria de Barcelona. Motivat pel seu desig d'aprendre a tocar la guitarra es posà a estudiar. Fou alumne de Magí Alegre, i amic, benefactor, mecenes i protector dels guitarristes d'aquell moment, principalment de Tàrrega.

“León Farré que era un hombrón, sólido y macizo, pero de una sensibilidad como no he visto otra de igual, se echaba a llorar al oír a mi padre y muchas veces llegaba a desmayarse.” LLOPIS, Arturo, «La guitarra entre nosotros. Entrevista al fill de Tàrrega.» A *La Vanguardia Española*, any LXXXIX, núm. 30.155, Barcelona: 19-5-1963, pàg. 43.

AIEP.: “La Vaquería de León era el imperio de la guitarra donde la figura de León, teniendo una notoriedad indiscutible, se establecía la clasificación de cada artista. La importancia de la personalidad de León surge de su sencillez y de su criterio bien formado y acertado. [...] Al tocar dos Preludios y el minueto de Tàrrega, alguien sacó el retrato del Maestro y lo colocó encima de la mesa. León cayó desmayado”.



Il·lustració 8: Dibuix Francesc Tàrrega i León Farré.

En un escrit no datat trobat al MDMB Pujol parla sobre Tàrrega dient: “Ja que em de viure la vida sense el fet d’escoltar-lo i d’estrènyer la seva mà, resignem-nos a recordar-lo carinyosament per gaudir del plaer de sentir la seva ànima junt a la nostra.”¹³¹

Tàrrega havia impressionat amb el seu art tant a aficionats com a guitarristes professionals, però també instrumentistes d’altres especialitats varen veure en ell un artista:

«Per qué batia son cor d’artista per instrument tant ingrat? ¿Per qué tantes hores de paciència, tans jorns de labor pesada, tants anys de penes i angunies

¹³⁰ GUMET, *op. cit.*, pàg. 41.

Joan Riera també comenta que Pujol es trobava a Madrid aquell 15 de desembre de 1909 quan rebé la notícia de la defunció de Tàrrega. Veure: RIERA, *op. cit.*, pàg. 34.

¹³¹ FEPMM.

i privacions i desenganys i soledat espiritual –la cruel soledat de l'artista envoltat d'amics i allunyat del públic? foren malversats en ídol tan poc agraït?

¿Que hauria sigut Tàrrega, pianista, violinista? Un incomparable com era en la guitarra, però plé de glòria i de compensacions. ¡Quants mils haurien gaudit de son art virtuosístic que ara sols coneixen el nom del que fon eximi guitarrista, per haver-lo sentit ponderar!... (Entenguis per “virtuosisme” la més alta perfecció i domini d'un instrument: no com molts creuen superficialitat i malabarisme)...

La tercera i darrera vegada que Tàrrega fou a Barcelona en sa casa, quan devia jo tenir vint-i-dos anys: Una empresa d'edició musical m'havia encomanda el projecte d'una obra pedagògica per a guitarra, amb sa col·laboració.

Parlarem , parlarem, i al fi, de tot menys del projecte que allà me condihia. Ses paraules vessaven desil·lusió, venciment, amargura, desconhort invencible. Me deixa ohir un arreglo seu de Schumann, i que explicà una seva nova manera de pulsar que requería encara més estudi, mes sacrifici, nou esforços... il·lusions enmig de tant desil·lusió... Idealisme enmig de tan crues realitats.. Ya no'l veigi mes.»¹³²

«Tàrrega es va enamorar d'una cosa petita en aparença. Però, com ha escrit Lluís Millet, les coses petites quan són bones, semblen concebre un poder més penetrant que les grans: una gota de essència fa rica la fragància d'una habitació tancada... la guitarra, petita i humil, te una gràcia molt seva i més delicadament penetrant que els instruments majors en categoria dins de la història de l'art.»¹³³

¹³² MANEN, Joan, «Tàrrega». A *Arte y Letras*. Castellón: V, núm. 19, 1915, pàg. 15.

¹³³ Escrit de Vicente Maria de Gibert trobat al FEPMM. Vicente María de Gibert Serra (1879/1939). Compositor, organista i crític barceloní, fundador de la *Revista Musical Catalana*.

2. PROYECCIÓN DE LA CARRERA (1910-1919)

2.1. Pablo Antonio Béjar: mecenas

L'any 1909 Emili es traslladà a Madrid on va estudiar guitarra amb el professor Agustín Campo¹³⁴ que havia estat el deixeble predilecte de Dionisio Aguado¹³⁵. A diferència del que es publicà en la biografia de Riera¹³⁶, Pujol no estudià amb ell al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sino de manera privada¹³⁷. Tanmateix, en aquella època Pujol també estudiava composició amb Vicente María de Gibert¹³⁸.

A la capital feu amistat amb personalitats del món cultural i artístic. Destacar el violoncel·lista cordovès José de Pablos, amb qui sovint compartia pensió; conegué a Ricard Viñes durant una reunió a casa del poeta lleidatà Magí [...]

¹³⁴ "Agustín Campo. Siglo XIX Guitarrista español de mediados del siglo pasado, establecido en Madrid, donde sus padres tenían un negocio de música. Fue el discípulo predilecto de Dionisio Aguado, a quién éste transmitió toda su sabiduría y dedicó varias de sus obras, tales como "Variaciones brillantes" y "El Fandango con Variaciones", que compuso expresamente para él. [...]"

HERRERA, *Enciclopeida de la guitarra*. pàg. 408.

¹³⁵ Dionisio Aguado (1784 Madrid/ 20-12-1849 Madrid). Agustín Campo heretà la guitarra Lacote de 1808 que tenia Aguado.

Veure: HERRERA, *Enciclopeida de la guitarra*. pàg. 19. AGUADO.

¹³⁶ "A finals de 1909, Emili Pujol, instal·lat a Madrid, projectava completar els estudis d'harmonia i composició al Reial Conservatori amb el professor Agustín Campo [...]" RIERA, *op. cit.*, pàg. 34.

¹³⁷ Així ho confirmen els documents autobiogràfics de Pujol, entre els quals es troben els seus diaris personals i també una carta de dirigida a José López-Calo (5-7-1974). D'aquesta manera Pujol confirma "No estudié oficialmente en el conservatorio, sino en privado con el profesor Agustín Campo".

¹³⁸ "Con posterioridad Emilio Pujol es pensionado por la Diputación de Lérida, recibiendo lecciones de Agustín Campo y se impone en el difícil arte de la composición dirigido por el maestro Vicente María de Gibert." SANUY, Ignacio, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». A *l'Herda*. núm. XIV. Lleida: IEI. Diputación de Lérida, 1950, pàg. 8.

Morera¹³⁹. També es vinculà amb els cercles guitarrístics madrilenys: la família Ramírez, Quintín Esquembre, Daniel Fortea; i li fou presentat Andrés Segovia, del qui es parlarà extensament més endavant.



Il·lustració 9: Segovia, Llobet, Fortea i Pujol.

«Vivia allotjat en una pensió de la Plaça del Progrés (avui Tirso de Molina) nº 9 si no recordo malament, 3r. pis. Entre els diversos hostes gallecs andalusos i canaris, un de Còrdova que estudiava el violoncel amb el professor Mireki al Conservatori i també particularment. Es deia José de Pablos. Era simpatiquíssim i ens vam fer molt amics. Quan ens vam conèixer a la pensió ell estudiava només quan li venia de gust, però després, veient que jo estudiava totes les hores lliures que tenia, es va contagiar i estudiava més que jo. En acabar el curs anava a Còrdova a reunir-se amb la seva família i jo a Lleida o Barcelona amb la meva.

Quan torna-vam a Madrid procuràvem allotjar-nos sempre en la mateixa pensió, ja fos la de la Plaça del Progrés o una altra, i recordo que una vegada em va dir que havia conegut a la seva ciutat a un noi andalús, però no cordovès, que tocava a la guitarra obres del mateix repertori que el meu,

¹³⁹ Ricard Vinyes Roda (*1875; †1943). Pianista lleidatà.

Magí Morera i Galícia (*1853; †1927). Escriptor i polític català.

incloent obres de Tàrraga i arranjaments d'altres autors, però que no estava ben ambientat socialment, en perjudici de les seves moltes facultats.»¹⁴⁰

El contacte més important en la seva projecció artística, però, fou el pintor de la cort Pablo Antonio Béjar¹⁴¹, que es convertí en el seu protector:

«Béjar es distingia per la seva personalitat honesta, senzilla i d'ideal permanent per la seva tasca sincera i de calor humà. Aquestes qualitats de Béjar com a artista i com a home estretament unides eren de tal naturalesa que no podien deixar de reflectir-se en la concepció i realització dels seus pensament, els seus actes i les seves obres.»¹⁴²

Joan Riera deixà constància de les circumstàncies en que Pujol coneix a Béjar:

«Una carta de presentació per al pintor de la Cort, Pablo Antonio Béjar, les aplanà i el situà d'improvís en el camí de la celebritat. La nota enviada per la mare de l'Emili amb la signatura d'Irene Calvé, germana política del pintor, arribà en el moment oportú. Béjar, summament interessat en saber que era del deixeble de Tàrraga, organitzà una *soirée* artística al seu estudi del carrer *Velázquez*, a la qual assistiren representants de la premsa i els seus amics de l'alta societat i del món artístic de la capital. L'endemà, els diaris publicaven fotografies del novell guitarrista amb cròniques elogioses...»¹⁴³

Un dels concerts més importants que Pujol oferí a Madrid fou precisament organitzat gràcies al pintor, que a part també orquestraria la presentació del guitarrista davant la família reial.

«El 1911, puc dir amb orgull, vaig realitzar el meu primer concert professional, ni menys que al Palau de la Infanta, amb assistència dels Reis d'Espanya i la seva família, gràcies als bons oficis del meu protector i mecenes, el pintor

¹⁴⁰ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 123.

¹⁴¹ Pablo Antonio Béjar Novella (*1869, Barcelona; †1920, Londres). Pintor, il·lustrador i dibuixant espanyol, es formà en l'Escola de Belles Arts de Barcelona i a la de San Fernando de Madrid, ampliant la seva formació a Roma, on fou alumne de Luis de Madrazo i de José Gutiérrez de la Vega. Es convertí en especialista en el gènere del retrato a pastel, cultivà també la pintura decorativa.

¹⁴² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 46.

¹⁴³ RIERA, *op. cit.*, pàg. 34.

El 19 d'octubre de 1910 la Diputació de Lleida atorgà a Pujol una borsa d'estudi que li fou reiterada dos anys després¹⁴⁵. En la ressenya d'un recital que el jove guitarrista oferí el mes de febrer de 1912 a la Societat Wagneriana de Barcelona es fa ressò d'aquesta ajuda.

«Anoche oímos al guitarrista don Emilio Pujol en el Ángelus Hall. Ejecutó un programa por demás selecto, compuesto de obras de Schumann, Bach, Mozart, Albéniz, Mendelssohn y Tárrega. Aunque desde el sitio en que nos hallábamos era difícil hacernos cargo de las cualidades del concertista, nos pareció que poseía un dominio completo del instrumento. Así lo decían también los que lo oyeron más de cerca, añadiendo que en los pianísimos estuvo muy inspirado, sacando a su guitarra sonidos de una delicadeza extraordinaria. Según tenemos entendido, el señor Pujol abandonó los estudios de la carrera de ingeniero para dedicarse en absoluto a la guitarra. Ha sido pensionado por la Diputación de Lérida y tuvo por maestro al inolvidable Tárrega, de quien eran todas las transcripciones que figuraban el programa. R. A.»¹⁴⁶

L'aportació de la beca i l'ajuda econòmica del seu pare van servir per comprar un instrument de més qualitat. Escolliren una guitarra construïda a Sevilla l'any 1863 pel guitarrer Antonio de Torres, que havia estat propietat d'Antonio Cano, mestre de guitarra de l'escola de Cecs de Madrid¹⁴⁷. Aquell instrument

¹⁴⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 50.

¹⁴⁵ “Una beca instituïda per la Diputació de Lleida per al perfeccionament d'estudis musicals, beca concedida, amb altres de la mateixa quantia, als artistes lleidatans Julià Carbonell, pianista; al pintor Miquel Viladrich, l'antic condeixeble de l'escola primària de la Granadella, i al pintor Francesc Borrás. En vista dels mèrits que li foren apreciats en el concurs oposició per optar a la pensió creada per l'organisme provincial, en concepte d'ajuda al perfeccionament dels seus estudis, la beca li fou reiterada el 1912.” RIERA, *op. cit.*, pàg. 37.

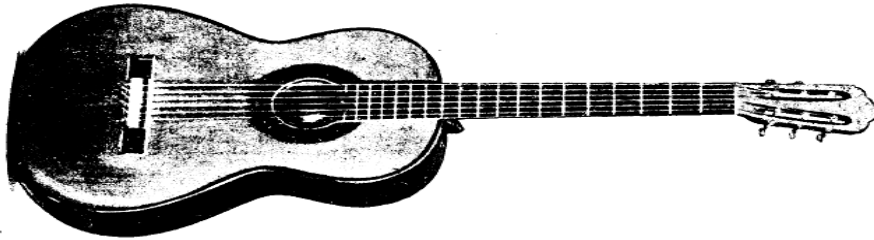
¹⁴⁶ *La Vanguardia*. 10-02-1912, pàg. 11.

¹⁴⁷ Es tractava d'una guitarra de taula de pi-avet, fons i riscle de xicranda, mànec de cedrela, batedor de banús, i *tornavoz*.

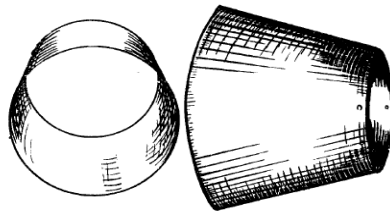
Definició de *tornavoz*: “Tornavoz. Tubo de metal que adherido a la tapa armónica se prolonga hacia el interior de la caja de resonancia.” PUJOL, *ERG*. Vol. I. pàg. 98.

l'acompanyaria al llarg de la seva vida; actualment és propietat de la diputació de Lleida conjuntament amb els altres instruments que Pujol els llegà¹⁴⁸.

«Aquella segona ajuda concedida per la Corporació Provincial arribà en un moment providencial. La guitarra García que havia utilitzat en els primers contactes amb el públic li havia estat sostreta a Barcelona.»¹⁴⁹



Il·lustració 10: Imatge de la guitarra construïda per Antonio de Torres. Sevilla 1863. (*ERG. Vol. I* pàg. 21.)



Il·lustració 11: Imatge d'un *tornavoz* (*ERG. Vol. I* pàg. 23.)

“Con objeto de reforzar los sonidos graves, algunos constructores fijan alrededor de dicha tarraja, [boca de l'instrument] un tubo de metal llamado tornavoz que se prolonga hacia el interior de la caja de resonancia.” PUJOL, *op. cit.*, pàg. 21.

¹⁴⁸ S'amplia la informació quan es parla sobre el Llegat de Pujol. Veure: Capítol 7.5.

¹⁴⁹ RIERA, *op. cit.*, pàg. 37.

Tanmateix, a part del relat de Riera entorn el robatori de la guitarra d'Emili, no s'han trobat dades que ens expliquin com va succeir exactament; i per altra banda, en les memòries personals de Pujol no han aparegut comentaris al respecte d'aquest succés.

2.2. Primeres composicions

«Tárrega fue en la guitarra lo que Chopin al piano: uno y otro se identificaron en el concepto musical con las cualidades orgánicas de su instrumento; les caracteriza un mismo estilo personal inconfundible y un acento de profunda y exquisita sensibilidad. Incluso en su temperamento de concertista se acusaba esa afinidad que les unía en espíritu y arte. Fue característica de ambos esa extrema timidez que se apodera del artista cuando pesa sobre su ánimo la recogida atención de un público numeroso y animoso. [...]»¹⁵⁰

La reflexió de Pujol que podem llegir entorn el símil d'aquests dos artistes, no és exclusiva, sinó que al llarg del temps han estat molts els que els han comparat. També s'havia fet ja anteriorment amb Sor, caracteritzant-lo com el *Beethoven de la guitarra*¹⁵¹. D'entrada, aquests símls determinen una comprensió de la guitarra en base a l'estatus cultural propi del piano. És com si hi hagués una manca de criteri en relació al valor de tot el que rodeja la guitarra, per la qual cosa calgués buscar referents externs amb un valor ben definit. A la vegada, però, els símls també situen l'instrument en una època, en relació a un paradigma musical. Amb Sor la guitarra va viure el primer Romanticisme; Tárrega introduiria el treball idiomàtic necessari per dur-la a finals d'aquest període.

Parlant en termes musicals, el Romanticisme es pot definir, de manera general, com el moment en que la tonalitat va adquirir tot el seu esplendor. Aquesta aventura agafà embranzida a principis del segle XIX amb la necessitat d'ampliar les fronteres tonals, fet que atorgà a la dissonància un paper primordial. L'ús de les anomenades “notes estranyes” i la recerca de tota mena de sonoritats i de recursos constructius que ajudessin a obrir l'àmbit de la tonalitat s'aniria sofisticant al llarg de tot el segle. L'explotació de la tonalitat, doncs, es convertí en un dels eixos centrals de la música d'aquell període. A finals del segle XIX, però, s'esgotaren els recursos de l'anomenada harmonia tonal, obrint la música

¹⁵⁰ Apunts de Pujol pel “Vè llibre”.

¹⁵¹ En diversos estudis i escrits es parla de Sor com el Beethoven de la guitarra, així també ho fa Pujol en el material d'història que integra la reconstrucció del “Vè llibre”.

a un altre paradigma harmònic que definiria el Postromanticisme i l'Impressionisme.

En el Romanticisme, la progressiva expansió de l'harmonia tonal a partir de l'alliberació de les seves normatives en l'ús de la dissonància, fou possible gràcies a un avanç en la organologia que es resoliria en l'establiment definitiu del temperament. És així com els instruments de major potència sonora i, sobretot, d'un temperament més acurat tindrien una preferència d'ús en l'època. En aquest sentit, sembla ser que la guitarra, en enaltiment del piano, hagués de quedar lleugerament (o inclús definitivament) abandonada, ja que les seves capacitats per a desenvolupar la música que exigia el moment, tant en potència com en temperament, no podien ser comparades a les del piano.

Tanmateix, el fort arrelament de l'instrument a diverses regions europees, entre les més notòries la península ibèrica, feu que sorgissin guitarristes capaços de reconduir-lo cap a les noves necessitats musicals. Per altra banda, aquest arrelament, el qual es pot traduir en el seu lligam ininterromput amb la música i sonoritats populars, també fou decisiu per a què en el declivi, a finals del segle XIX, de l'harmonia tonal i successiu renaixement de l'harmonia modal, l'instrument despertés el seu interès al món musical d'avantguarda.

Observem, ara, alguns exemples de com es defineix el caràcter romàntic en la música dels guitarristes del segle XIX. Per començar, distingirem una de les sonoritats característiques que obriria el període: el pedal de tònica o dominant, buscant la dissonància, amb la consegüent resolució sobre l'acord base per desfer-la. Els exemples que s'ofereixen al respecte són extrets de la música d'un dels guitarristes artífexs en la projecció de l'instrument a principis d'aquell segle: Ferran Sor.

MES ENNUIS (bagatella n°1 op.43) (F. Sor)

Andantino

I I° I IV/I I II/I V/I I

I° I IV/I I Vs/I V VIIs Vs III

Il·lustració 12: Fragment de *Mes Ennuis*.

En aquesta *Bagatella* de Sor, els acords es van encavalcant sobre un pedal de tònica buscant la dissonància a partir d'acords de dominants secundàries i de sèptimes secundàries. La tensió creada es resoldrà finalment sobre el III grau (Mi menor) de la tonalitat.

LES ADIEUX (op.21) (F. Sor)

V VIIs/V V VIIs/V V VIIs/V V

V IV/V III/V VIIs/V III/V II/V I/V V I

Il·lustració 13: Fragment de *Les Adieux*.

En aquest segon exemple s'hi mostra un fragment de la fantasia en Mi menor de Sor, *Les Adieux*. En el passatge escollit, el compositor desplega a partir del pedal de Re (la sèptima menor de la tonalitat principal), un procés per modular a

la tonalitat major. Es a dir, el VII grau, gràcies al pedal de la seva tònica (Re) i als múltiples acords que tensionen la sonoritat, adquireix l'estatus de dominant. Es modula així a Sol Major.

Amb aquest últim exemple s'hi pot observar un recurs molt usat pels músics romàntics en la seva creuada per expandir l'àmbit de la tonalitat: la modulació. Ara bé, així com la música per a piano, cambra o orquestral, podia ser escrita en totes les tonalitats, i les modulacions que hi sorgien podien ampliar-se a les regions més llunyanes de la tonalitat principal, en la música per a guitarra, tenint present les capacitats organològiques de l'instrument, les tonalitat es trobaven limitades per la seva afinació. En aquest sentit, pel que fa a les modulacions, el més resolutiu, i per tant habitual, fou el canvi de modalitat i el pas a tonalitats veïnes, com pot ser el IV grau o els seus relatius corresponents. Per exemple en la segona *Bagatella* de Sor, construïda a partir de la forma de *rondó*, el tema principal (la *tornada*) està en Do Major, la primera *copla* en La menor, i la segona en Fa Major.

L'època de Francesc Tàrraga, a la segona meitat del segle XIX, comptà amb la nova construcció de la guitarra del lutier Antonio de Torres. Aquest fet va potenciar el camí musical engendrat per Sor i els seus contemporanis. La nova guitarra tenia una major potència sonora, estava més equilibrada i el seu so era més clar; permeté, així, incrementar tota una sèrie de tècniques com els lligats, *tremolos*, l'ús dels harmònics, *glissandos*. A partir de la guitarra de Torres, doncs, el treball harmònic i, especialment, el cant de la melodia es va poder desenvolupar de manera més acurada i amb més atreviment.

En aquest sentit, es poden trobar nombroses obres on es presenta el tema en els dos modes (menor i major) com si es tractés d'una variació del mateix. Les qualitats de la nova guitarra permeteren destacar la presència de la melodia. I el fet de poder enaltir el cant, ajudà a emfatitzar un dels gestos provinents de la retòrica de la tradició clàssica i que en el romanticisme tindria tant de pes: el contrast generat entre el caràcter joiós del to major front el caràcter trist i sever del to menor. Observem en les següents obres de Tàrraga i de Pujol aquest procedir.

CAPRICHIO ÁRABE tema en Re menor (F. Tàrrega)



CAPRICHIO ÁRABE tema en Re major (F. Tàrrega)



Il·lustració 14: Fragment del *Capricho árabe*.

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA tema en La menor (F. Tàrrega)



RECUERDOS DE LA ALHAMBRA tema en La major (F. Tàrrega)



Il·lustració 15: Fragment de *Recuerdos de la Alhambra*.

CANCIÓN AMATORIA tema en Mi mayor (E. Pujol)



CANCIÓN AMATORIA tema en Mi menor (E. Pujol)



Il·lustració 16: Fragment de *Canción Amatoria*. (1a edició 1951.)

BARCAROLLE tema en Re major (E. Pujol)

Un peu lent



BARCAROLLE tema en Re menor (E. Pujol)



Il·lustració 17: Fragment de *Barcarolle*. (Editada el 1962)

A la música de Tàrrega ja hi trobem, amb una expressió madura, tots els accents propis del període romàntic. El nou instrument de Torres amb què pogué treballar li va permetre transcriure per a guitarra la música dels grans compositors romàntics com Beethoven, Chopín, Schumann, entre altres, així com diverses obres del seu contemporani i amic Isaac Albéniz¹⁵². Seguint

¹⁵² BEETHOVEN: Adagio de la Sonata Patètica, op. 13. ed. Orfeo Tracio. Madrid.

-Andante de la *Séptima Sinfonia*. ed. Ediciones Musicales Madrid/ ed. Ildefonso Alier.

-Andante de la *Sonata Pastoral*. ed. Ediciones Musicales Madrid.

aquest camí la guitarra va descobrir la manera d'articular aquella música.

No allunyant-nos encara del tema de la modulació, s'observa en dos preludis del guitarrista de Vila-real, concretament en el segon (dedicat a Llobet) i en el setè, el seu treball més exhaustiu per desplegar la capacitat de modular de la guitarra. En els dos hi trobarem llargues seqüències modulants a partir d'acords de dominants secundàries, cromatismes i enharmonies. Com a exemple aquí es mostra l'anàlisi harmònica del *Preludi núm.7*.

-*Marcha fúnebre* a la muerte de un héroe (Sonata 12 op. 26) ed. Ildefonso Alier. Madrid.

-*Septimino* (variación del tema del minueto) ed. Ildefonso Alier/Biblioteca Fortea.

CHOPÍN: *Preludios: núms.: 4, 6, 7, 11, 15, 20.* ed. Ildefonso Alier/Ediciones Musicales Madrid.

-*Mazurca op. 4 núm. 22, op. 64 núm. 4, op. 33 núm. 4.* ed. Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona/ Ildefonso Alier/Biblioteca Fortea.

SCHUMAN: *Réviere.* ed. Ildefonso Alier. Madrid.

-*Au soir.* ed. Orfeo Tracio. Madrid.

-*Romanza* (fragment de la Novelette op. 51) ed. Ildefonso Alier. Madrid.

-*Scherzo op. 32.* ed. Musicales Madrid.

-*Fuga* (de l'Àlbum de Juventud). Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona.

ALBÉNIZ: *Pavana* (1893) ed. Ediciones Musicales Madrid.

Granada, Cádiz, Sevilla... Entre altres obres. Consultar catàlegs: PUJOL. *Tárrega, ensayo biográfico. op. cit.*, i MOSER, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. op. cit.*

PRELUDI N°7 en La major (F. Tàrraga)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. Above the first staff, the following chord diagrams are indicated: I, IV/I, III/I, V/I, I, IV, I, VI. Above the second staff: I, VI, III, Vs, V, I, VI, II, V. Above the third staff: I, I-, VI, IIb7, VI7, I. Above the fourth staff: RE major, DO# major, I, IIb7, I7, I. Above the fifth staff: RE major, DO# menor, LA major, I, V, I7, I, VII, V, II, I, Vs. Above the sixth staff: Vs, V, I.

Il·lustració 18: Fragment del *Preludi núm.7.*

Es poden trobar altres aspectes que caracteritzen la inclinació per la dissonància. Entre aquests s'hi distingeixen les relacions d'intercanvi modal, utilitzant els acords o sonoritat de la regió del mode menor aplicats al mode major. Entre les múltiples obres en que es pot trobar aquesta relació d'intercanvi modal, es cita com a exemple la *Canción Amatoria* de Pujol, escrita en Mi Major (de la qual s'han exposat anteriorment els primers compassos)¹⁵³. En el quart compàs de l'obra, Pujol utilitza el segon grau del mode menor en lloc del segon grau que li seria propi, es a dir, en lloc d'haver-hi un F#m, o en la seva inversió un A6, hi ha un F#m b5, o el que és el mateix en la seva inversió, un Am6.

Com una característica de la música Romàntica també s'ha de ressaltar la continuïtat, respecte l'època clàssica, de la utilització de l'acord de sexta napolitana en les cadències; fins i tot exposat en primera inversió, perdent així la seva condició de sexta. En aquests dos fragments d'obres exemplars de Tàrraga s'observa la utilització d'aquest acord tant característic; en el segon, l'acord es trobarà en primera inversió.

GAVOTA - MARIA cadència (F. Tàrraga)

Il·lustració 19: Fragment de *Gavota-Maria*.

¹⁵³ La *Canción Amatoria* fou editada el 1951 a Buenos Aires amb ed. Julio Korn. El 1977 es va reeditar amb Ricordi.

CAPRICHIO ÀRABE tema cadencial (F. Tàrrega)



Il·lustració 20: Fragment del *Capricho árabe*.

En la musica dels romàntics també hi descobrim una major inclinació per l'acord de sèptima disminuïda en detriment de la dominant, o de la dominant secundària. Segurament aquest ús respon a la intervàlica de l'acord, en la qual hi trobem dos intervals de tritó (entre la fonamental i la quinta, i entre la tercera i la sèptima), dotant-lo d'una sonoritat molt inestable i expressiva. En el primer dels fragments exposats (*Gavota-Maria* de Tàrrega) la dominant es va tensionant a partir del desplegament de la sèptima disminuïda. En el segon compàs hi ha l'acord de E7, però en la resta es van desplegant les diferents inversions del VII grau, l'acord de G#°7, sobre el pedal de mi.

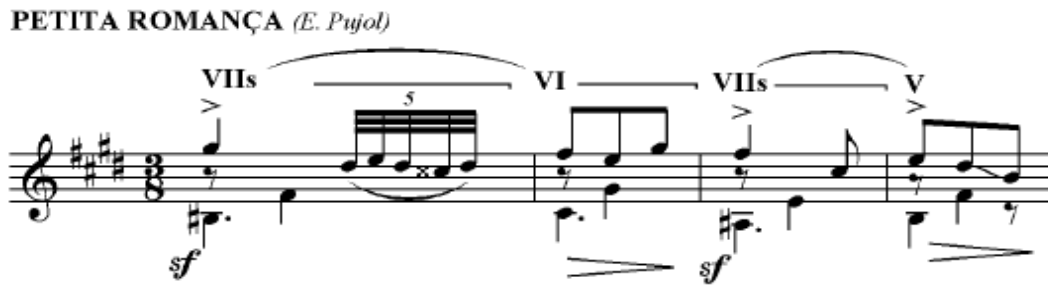
GAVOTA - MARIA (F. Tàrrega)



Il·lustració 21: Fragment 2 de *Gavota-Maria*.

En el proper exemple, un fragment de l'inici de la segona secció de la *Petita romança* d'Emili Pujol, les frases de la melodia consten de dos compassos i es generen a partir de l'acord del VII grau disminuït que es va resolent sobre l'acord

corresponent¹⁵⁴.



Il·lustració 22: Fragment de la *Petita romança*.

En el següent fragment de l'*Impromptu* de Pujol¹⁵⁵, es busca la tensió a partir de les dissonàncies que generen el primer i el cinquè grau disminuïts, resolent sobre ells mateixos.

Musical score for 'Impromptu' by E. Pujol. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 12/8 time signature. It is marked 'Animé' and 'mp' (mezzo-piano). The score consists of two staves. Above the first staff, guitar chords are indicated: I, I°7, I, V°7, V. Above the second staff, guitar chords are indicated: V°7, V, V°7, V, I°7, I. Dynamics include 'mp', 'dim.' (diminuendo), and 'lég. rit.' (leggero ritardando). The piece is in a minor mode.

Il·lustració 23: Fragment de l'*Impromptu*.

Les característiques de la música dels guitarristes del segle XIX fins aquí descrites, són les que Pujol va assumir en els seus inicis com a compositor a

¹⁵⁴ *Petita romança* o *Pequeña romanza*. 1931, París, ed. M. E.

¹⁵⁵ *Impromptu*. 1929, París, ed. M. E.

principis del segle XX. De forma natural, l'evolució del seu llenguatge musical experimentaria canvis amb el transcurs dels anys. Tanmateix, sempre conservaria un fort caràcter romàntic arrelat a un exhaustiu treball idiomàtic de l'instrument que heretà de la tradició del seu mestre.

En la seva primera obra, la *Cançó de bressol* o *Canción de cuna*, publicada el 1913¹⁵⁶, s'hi perfila una influència directa de Llobet. El guitarrista barceloní acabava de publicar alguns arranjaments de cançons catalanes. S'observa en La *Cançó de bressol* de Pujol un aire estilístic que recorda a l'adaptació que feu Llobet de la cançó *El noi de la mare*, especialment en el ritme sincopat, imitant el balanceig del llit per fer adormir al nadó, i en la finalitat ambiental amb l'ús dels harmònics, que aquí es converteixen en delicats efectes de campanetes.



Il·lustració 24: Fragment de la *Canción de cuna*.

Si Tàrrrega havia dotat la guitarra dels recursos compositius i expressius de la música romàntica, amb Llobet l'instrument s'acoloreix, entrant de ple dret a l'Impressionisme.

«En el ambiente de Ricard Viñes, Debussy, Ravel y Manuel de Falla, sus facultades de excelente músico modelaron su sentido estético; y en sus composiciones y armonizaciones fue el primero en introducir la tonalidad pentatónica del impresionismo, que abrió un nuevo panorama a la entonces moderna concepción de la música.

Fue oyendo a Llobet, que Debussy calificó la guitarra de "clavecin expresif" y gracias a su mismo arte, que Manuel de Falla compuso su magistral "Homenaje

¹⁵⁶ La primera publicació de *La Canción de cuna* o *Cançó de bressol* fou a Madrid amb la *Biblioteca Fortea*. El 1931 s'edità amb M. E.

a Debussy" fuente de la moderna fase en la historia de la guitarra.»¹⁵⁷

«Obeint al sentit colorista impressionista més acord a la seva naturalesa i amb l'evolució del gust musical, Llobet inicià un estil que podríem anomenar modern, cercant les dissonàncies i utilitzant harmonies alterades i acolorin amb efectes sonors inhòspits infinitat d'obres. Entre les seves obres exquisides, d'hàbil factura i de virtuositat, figuren una col·lecció de melodies populars catalanes, primorosament harmonitzades. Aquestes composicions marcaren el nou pas que incorporà la guitarra, dúctil com cap altre instrument, al sentit artística del nostre temps.»¹⁵⁸

Com s'ha anat veient a través dels diversos exemples exposats, el Romanticisme va dur la tonalitat a tals extrems que la va esgotar. L'augment de les combinacions d'acords a la recerca d'una major expressivitat, va portar la dissonància a ser utilitzada d'una forma més lliure, sense la seva preparació ni resolució. Naixia un nou paradigma, naixia l'Impressionisme, on els acords, tenyits de tensions, quedaven alliberats de la seva funcionalitat tonal. S'obrien les portes a un nou sistema harmònic: el sistema modal.

En els tres propers fragments, dos de música de Llobet i l'últim d'una obra de maduresa de Pujol, exemplifiquen la incapacitat de l'harmonia tradicional per explicar les dissonàncies que hi apareixen. En el primer, el *Preludi*, del guitarrista barceloní, els conjunts sonors responen més a un interès colorístic que a un línia melòdico-harmònica ben resolta. El tema d'aquest primer fragment s'inicia en el I grau per anar a parar al V grau al final del segon compàs, però tot el que passa pel mig no es pot explicar amb claredat des del paradigma de la harmonia tradicional.

¹⁵⁷ Apunts de Pujol pel "Vè llibre".

¹⁵⁸ AIEP.

PRELUDI en Mi major (M. Llobet)



Il·lustració 25: Fragment del *Preludi en Mi major*.

En l'harmonització que fa Llobet de la cançó popular catalana *El Mestre*, hi ha un clar ús d'acords amb tensions afegides que des d'un punt de vista tradicional apareixen d'una manera difícil de clarificar. En el segon compàs del fragment s'hi troba el IV grau (re menor) amb la sisena afegida sense haver estat prèviament conduïda. Per altra banda, l'acord menor sisena serà una sonoritat pròpia del mode dòric, un dels més utilitzats en la música que a partir del segle XX començarà a estar en boga: el jazz. Aquesta harmonització d'*El mestre*, conté ja en els primers compassos una sèrie d'elements harmònics més propers al sistema modal que a la tonalitat. A part de l'acord menor sisena descrit, en el següent compàs hi trobem el IV grau dominantitzat, és a dir, amb la setèima menor (D7), proper a la sonoritat del *blues*. Aquest resoldrà al V grau (E).

EL MESTRE pop. catalana (M. Llobet)



Il·lustració 26: Fragment d'*El mestre*.

El fragment que es presenta a continuació pertanyent a *La Veneciana* de Pujol, editada al 1959¹⁵⁹, conté un desplegament harmònic complex en el que hi destaca en el segon compàs de la segona línia, una harmonització amb acords paral·lels sorgits de l'harmonia cromàtica.

VENECIANA (E. Pujol)

Seqüència amb acord paral·lels

Il·lustració 27: Fragment de la *Veneciana*.

Però més enllà dels aspectes estrictes del llenguatge musical, l'Impressionisme invertí esforços en l'acoloriment de la música, en el timbre dels instruments i en els ambients musicals. En aquest sentit, en el món de la guitarra Llobet fou un pioner. En la seva música tractà a manera d'efectes expressius les tècniques pròpies de la guitarra, com lligats, pizzicatos o harmònics. Això, juntament amb una harmonia alliberada dels dictàmens de la tonalitat, donà peu a peces d'un ambient i virtuosisme fins aleshores mai vist a la guitarra. Al 1908 va compondre *Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15*, on una variació del tema està escrita per a ser tocada exclusivament amb la mà esquerra, utilitzant els lligats, un recurs mai utilitzat en tal extrem fins aleshores. Anys després, Pujol aprofità

¹⁵⁹ París, ed. M. E.

aquesta idea innovadora en els *Estudio L*¹⁶⁰ i *Estudio LXVII (Variación 14ª)*¹⁶¹.

De fet, en moltes obres de Pujol s'hi trobarà tant la influència de Llobet com l'esperit en general de l'Impressionisme. S'exposa, a tall d'exemple d'aquest treball d'acoloriment musical, un extens fragment de l'obra de Pujol, *Sevilla*, editada el 1929¹⁶². En el primer en que cal fixar-se és que no està escrita en un sistema tonal, sinó modal, concretament en la modalitat La frigia, en la seva variant espanyola (la, sib, do/do#, re, mi, fa, sol). L'obra, segons els deixebles de Pujol, descriu una nit a la capital andalusa. El fragment escollit recull un seguit de recursos tècnics i expressius de l'instrument, que serveixen per descriure diversos quadres de la nit sevillana. Amb els acords rasguejats es representa el pas d'una estudiantina pels carrers tranquils i foscos de la ciutat. També s'hi pot descobrir el cantar melismàtic d'un transeünt ebri en els compassos lents i d'una sola veu. Els sorolls de la nit com el pas d'un gat, són musicats a partir de pizzicatos, una textura buida harmònicament i dissonàncies disperses. També s'escolten les campanes tocant les tres de la matinada, a partir d'acords placats amb un gran contingut dissonant, a la manera d'un clúster. Finalment, en els últims compassos del fragment, a partir dels harmònics de la guitarra, es crea el despertar de la llum del dia.

¹⁶⁰ *ERG*. vol. IV, pàg. 204.

¹⁶¹ *ERG*. vol. IV, pàg. 221.

¹⁶² Hi ha registres de l'obra des del 1925 en programes de concerts. Es va editar a París el 1929 a ed. M. E.

SEVILLA (Evocación) (E. Pujol)

Lent

Animé et rythmique **Lent mais très peu**

p *mf*

Rasgueando -----

Animé et rythmique

p

Rasgueando -----

Lent **Animé**

mf *p*

perdendosi **Lent**

Tambora *nat. et très sonore*

Animé et rythmique *peu retenu et lointain a tempo*

pp *pizz.* ----- *près du chevalet* *pizz.* ----- *mf sombre*

Animez

mf *harm.* *peu cresc.*

Il·lustració 28: Fragment de Sevilla.

A manera de resum, el que mostraran tant les primeres composicions de Pujol, com la resta de la música que escriurà al llarg de la seva vida, és una assumptió de l'esperit romàntic i impressionista sota un fort impuls de treball idiomàtic. És per aquest motiu que les seves obres ancorades encara en un sistema tonal, tot i que algunes com s'ha vist amb *Sevilla*, es despleguen en l'harmonia modal, continguin una dificultat implícita en la seva execució. Pujol seria un dels últims guitarristes romàntics, un dels últims adeptes a la tonalitat que va treballar per expandir-la al màxim possible sense sortir d'ella. Aquest esforç recau sobre la música i com a tal, es fa palès en l'execució de la mateixa. Les seves obres transmeten una sonoritat agradable, gens difícil a l'oïda, però malgrat aquesta senzillesa, la recerca de la dissonància per generar una tensió pròpia de l'estètica romàntica, provoca en la seva escriptura una dificultat per l'executant.

2.3. A la conquesta del públic

El 4 d'abril de 1912 Pujol va oferir un concert a la sala d'audicions de l'Acadèmia Granados de Barcelona i al desembre del mateix any, gràcies al mecenatge d'Antonio Béjar, oferí el seu primer concert internacional.

«Y lanzado ya a la conquista del público, en 1912 me atreví a dar sendos conciertos en Barcelona, en la Sala de Audiciones de la Academia Granados y en la Sociedad Wagneriana. Ese mismo año fue también el de mi primer concierto en el extranjero, nada menos que en el Bechstein Hall de Londres, en el que alterné con el pianista conde de Souza.»¹⁶³

Béjar volia presentar Pujol a les seves amistats de la capital britànica, ajudant-lo en la seva projecció internacional, a la vegada que ell es sentia orgullós mostrant un dels joves artistes de la seva terra a qui havia acollit com un fill.

«Pablo A. De Béjar posseïa un estudi a Kensington Gardens, Londres. S'endugué amb ell l'Emili i el presentà als cercles d'art de la capital britànica, al Palau Battenberg on, davant la princesa Beatriu, com a pròleg dels memorables recitats de Bechstein Hall —14 de desembre de 1912—, triomfà

¹⁶³ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 50.

en un ambient hostil a la guitarra i també ho féu al Steinway Gall.»¹⁶⁴

En aquest concert Pujol va interpretar un repertori d'arranjaments i obres de Tàrraga; ell mateix en parla amb orgull en les seves memòries:

«El recital de 1912 al Bechstein Ball, primer concert de guitarra celebrat a Londres després de l'època dels Regondi, Arcas i Tàrraga en la seva joventut, havia estat una autèntica revelació, com ho fou per al nou públic la inclusió d'autors clàssics i romàntics, en els programes —la *fuga* de la primera sonata per a violí sol, de J. S. Bach— i més tard, a Brighton, la seva actuació com a solista alternant amb l'orquestra.»¹⁶⁵

Com es veurà posteriorment foren diverses les ocasions en que Pujol va residir a Anglaterra sota la protecció de Béjar. A finals d'aquell any 1912, suposadament tornant del concert ofert a Anglaterra, el pare de Pujol va caure malalt durant una temporada i el jove va tornar a la casa pairal, reiniciant l'activitat internacional un cop recuperat el seu pare. En aquell període oferí un concert a la presó provincial de Lleida en motiu de les festes de Nadal. Durant el mes de març de 1913 també havia dut a terme diversos concerts a Lleida, entre ells consten els del dia 5 i 6 de març, al Cercle mercantil industrial de Lleida i al Casino Principal, on oferí un homenatge a l'escriptor Eugenio Noel¹⁶⁶. El 3 d'abril, a punt de complir els 27 anys, va actuar de nou al Cercle mercantil de Lleida; en aquesta ocasió estrenà una de les seves primeres composicions, la *Cançó de bressol*.

Pujol s'anava donant a conèixer com a intèrpret per diverses poblacions de Catalunya. A la primavera del 1913, va realitzar un recital íntim a la capital de l'Urgell, Tàrraga:

«Esta tarde ha visitado esta población el notable guitarrista don Emilio Pujol. En los salones de la familia Clúa se han reunido entre 6 y ocho, numerosos amigos y admiradores del señor Pujol y ha ejecutado éste, con la maestría que tiene acreditada, varias composiciones, entre ellas una romanza de Mendelssohn,

¹⁶⁴ RIERA, *op. cit.*, pàg. 35.

¹⁶⁵ RIERA, *op. cit.*, pàg. 42.

¹⁶⁶ Eugenio Noel (1885, Madrid/ 1936, Barcelona.) Pseudònim de l'escriptor i periodista Eugenio Muñoz Díaz.

serenata Albéniz, una fuga de Bach y unos motivos sobre la jota de Tárrega. Al finalizar cada una de ellas fue aplaudido y al terminar se apresuraron todos á estrechar las manos del eximio artista. Por la noche; entre diez y once, se le obsequió con un vino de honor en el local dé la *Lliga Catalanista*. A las once y media salió para Lérida.»¹⁶⁷

Al llarg del 1913, una sèrie de concerts per diverses ciutats espanyoles l'ajudaren a adquirir fama, a la vegada que eren també una valuosa font econòmica. Hi ha constància del concert que feu al Conservatori de València el 9 d'octubre d'aquell any, estància durant la qual —narra en les seves memòries— aprofità per visitar la família de Francesc Tàrrega:

«Em trobo entre els meus venerats Tàrrega. Tan afectuosos com sempre, no m'han consentit marxar. No puc dir l'estat de la meua vida aquests dies, una emoció intensa, dolça, feliç tristesa revivint l'adorat Don Paco. Hem estat avui a Vila-real davant la caseta on va néixer el Mestre. No puc sortir de València fins dimarts. Estaré a Saragossa a la 1.30 de la nit.»¹⁶⁸

El 4 de novembre de 1913, la Societat filharmònica de Terol l'invità a oferir un concert. Després d'aquest, retornà a València on el 21 del mateix mes tocà de nou a la Sala del Conservatori; concert del qual en conservà bon record:

«Tornant a 1913, de Londres vaig anar primer a Lleida, on vaig fer diversos recitals, al Casino Principal i al Cercle Mercantil, i a l'octubre vaig iniciar una gira per diverses ciutats espanyoles, entre elles València, on vaig tocar al Conservatori. Això va ser un 21 de Novembre, i ho recordo amb especial afecte perquè va ser el triomf més gran de la meua vida artística fins aquell moment. En un moment donat, a meitat de l'obra, el públic, arrabassat, ha explotat en aplaudiments i bravos sense deixar-me acabar. Mai havia tingut una ovació tan gran, estava contentíssim. I d'altra banda, un altre tipus d'èxit, el financer, va acompanyar a l'artístic.»¹⁶⁹

Emili Pujol retornà a Londres acompanyant a la família Béjar a principis del 1914; consagraria, així, la seva carrera internacional amb nous projectes

¹⁶⁷ *La Vanguardia*. 08-04-1913, pàg. 13.

¹⁶⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 42.

¹⁶⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 52.

musicals i nous públics.

«El 1914, el mestre Lluís Millet, al capdavant dels seus cantaires aplegats sota la gloriosa senyera de l'Orfeó Català, es traslladen a Londres per oferir al poble britànic el missatge de la cançó popular catalana i les obres del seu repertori tradicional. Formaven part de l'expedició el violinista Joan Manén, la cantant Maria Barrientos i el llorejat poeta lleidatà Magí Morera i Galícia, aquest últim en qualitat de convidat, per l'amistat que l'unia amb el mestre Millet.

En una de les sortides del poeta lleidatà per la perifèria del centre de la ciutat, mentre passejava, s'aturà a pensar en el seu conciudadà guitarrista, de qui sabia que era a Londres, però de qui n'ignorava el domicili. A mesura que concentrava en ell el seu pensament, experimentava amb més força el desig de veure'l i parlar-li. I quina fou la sorpresa quan, en un carrer secundari dels molts que serveixen de drecera i unió entre dues artèries principals, coincidí de sobte amb l'Emili, que circulava per la mateixa vorera en sentit oposat. Ens podem imaginar la sorpresa que aquest veié reflectida en el rostre del poeta lleidatà, però la sorpresa no fou menor quan, més tard, al final del dinar homenatge organitzat per Béjar en honor de l'Orfeó Català i els seus acompanyants, en un acte improvisat, Pujol els delectaria amb els sons de la seva guitarra.»¹⁷⁰

D'aquelles llargues temporades a Londres, Pujol deixà constància de diverses anècdotes:

«Allà, a Londres, vaig continuar per un temps, i conservo encara algunes notes de l'any 1913, que reproduïxo, millor que haver de narrar:

Des que van tornar els Béjar està tot animadíssim, tothom els vol . Són molt agradables i com que a més no necessiten a ningú ...

Ahir dia 6 al llevar-me em vaig posar a estudiar i mentre estava estudiant es van presentar a l'habitació els 4 fillets dels amics Torres, de qui ja us he parlat i em van lliurar dos paquetets embolicats en paper fi de plata i en una deia " record de Charley and Mary " i en l'altre ídem de Elita i Pepito i en el primer hi havia una bonica corbata i en l'altre un estoig de llumins de plata que, per ser el meu sant (jo no me'n recordava), em van regalar ells. Aquests nois són preciosos i molt afectuosos . Joestic encantat amb ells i clar els faig moltes carícies i ells estan bojós amb mi. Els seus pares són molt bons amics i

¹⁷⁰ RIERA, *op. cit.*, pàg. 35.

diverses vegades m'han fet demostracions de veritable amistat. Després d'arribar a casa dels Béjar i assabentats aquests que era el meu sant van voler que se celebrés i van improvisar un àpat esplèndid i van convidar en nom meu als millors amics de la colònia espanyola.

I quant vaig recordar de la meva família ! A la taula del menjador, que és gairebé tan gran com la del Mas encara que no caldrà dir que és més bonica (crec jo) adornada amb un joc de taula d'encaix anglès molt bonic i un peu per sostenir flors que la travessava al llarg

A la fi d'aquest any vaig deixar Londres, però per tornar a l'any següent, 1914, en què vaig donar un concert al Palau de Battenberg i al Steinway Hall, en presència de SAR La princesa Beatriz de Battenberg. Per aquestes dates l'Orfeó Català va visitar Londres i, en el seu honor, vam organitzar un recital en l'estudi del pintor Béjar.»¹⁷¹

El concert del que Pujol escriví, fou realitzat el 23 de maig de 1914 al Steinway Hall amb el patrocini de la princesa Beatriz de Battenberg. Existeix, també, una nota que parla d'aquest recital en un retall de premsa no identificat¹⁷².

Poc s'esperava Pujol que en el transcurs d'aquell temps en que s'estava començant a fer un lloc en els escenaris destacats, la situació política europea que desembocà en la Gran guerra, el fes cancel·lar temporalment l'activitat internacional.

«Era l'any 1914, quan els recents èxits a Madrid i Londres permetien confiar en nous èxits, Emili Pujol començà a rebre propostes per a una *tournee* pels països del centre d'Europa, però l'esclat de la Primera Guerra Mundial impedí de moment poder-les convertir en realitat. La cruenta conflagració havia

¹⁷¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 50.

¹⁷² “Considering how limited the guitar as an instrument really is as regard power of tone and depth of expression it was quite remarkable what striking effects in gradation of tone Emilio Pujol achieved at Steinway Hall on Saturday afternoon... It only shows what valuable results an accomplished artist like Señor Pujol can attain even from the most unlikely material. Whatever he played, and it was chiefly Spanish or Italian music —such as Sor’s *Menuet*, Malats’ *Serenade Espagnole*, and Albeniz’s *Sevilla*—he played with the utmost delicacy and charm, the soft, plaintive notes, reduced at will to the merest whisper, the rippling runs, and firm chord-structure all spoke eloquently of the executant’s control”.

(Premsa no identificada. Material personal.)

paralitzat les activitats culturals i artístiques dels països en pugna. El factor humà, com els recursos de tot ordre, havien estat mobilitzats, mentre que intel·lectuals i artistes, envoltats en el remolí destructor, abandonaven la raó de la seva existència volant als fronts de combat en defensa de la seva pàtria.

Desanimat per la magnitud del desastre que suposava l'anul·lació de tota activitat artística, tornà a Espanya i inicià una gira de concerts amb actuacions a Barcelona, Bilbao, València, Madrid, Granada i Lleida, entre altres capitals.»¹⁷³

Tot i això, Pujol continuà la seva carrera concertística en la mesura de les possibilitats. Com es demostra en la premsa i en els documents de l'època, durant aquells anys difícils es va anar movent per Espanya.

«En el Círculo de Bellas Artes dio un recital íntimo de guitarra el discípulo del malogrado Tárrega, don Emilio Pujol. En cada composición obtuvo calurosos aplausos. El Círculo de Bellas Artes ha conseguido organizar una audición pública de guitarra en la Sala Mozart, con el fin de que ese artista catalán pueda ser conocido por el público barcelonés.»¹⁷⁴

Actuà a la sala Mozart¹⁷⁵, que en aquell moment era una sala de concerts molt preuada pels guitarristes, doncs les dimensions i l'estructura la feien particularment bona per la sonoritat de la guitarra. Allí es programaven tots els guitarristes destacats de l'època, tant si residien a la ciutat com si hi eren de pas.

«[...] El concierto dado por Emilio Pujol en la Sala Mozart fue un éxito indiscutible. Aplaudimos al Círculo de Bellas Artes por haber patrocinado la presentación de Pujol. A éste le sobran méritos para justificar semejante distinción, y así la sancionó el público con sus aplausos. Que fueron estrepitosos, entusiastas, insistentes. Sobre todo en las páginas de Tárrega y Albéniz, donde el concertista hizo prodigios de dicción. De Tárrega tocó dos Mazurcas, un Estudio, Capricho árabe y Recuerdos de la Alhambra. De Albéniz, Granada y Sevilla. Se le hicieron verdaderas ovaciones, y Pujol tuvo

¹⁷³ RIERA, *op. cit.*, pàg. 42.

¹⁷⁴ *La Vanguardia*. 10-05-1915, pàg. 5.

¹⁷⁵ Situada entre el carrer Bertrallans número 2 i Canuda 31 de Barcelona.

que alargar el concierto con obras fuera de programa. En un Minuetto, de Mozart, nos pareció insuperable. Imposible seguir la frase musical con más delicadeza ni mejor matiz Nos encantó también interpretando Allegretto, de Sor, Bourrée, de Bach, Berceuse y Aire popular, de Schumann, Canzonetta, de Mendelsohn, y Testament d'Amelia y La Filadora, de Llobet. El público llenaba casi la Sala Mozart y salió entusiasmado de la velada.»¹⁷⁶

La Vanguardia anunciava l'agost de 1915, un dels propers concerts de Pujol de la següent forma:

«Probablemente el próximo martes por la noche se celebrará un concierto, en el local de la Exposición de la Academia de Bellas Artes, a cargo del joven y reputado concertista de guitarra don Emilio Pujol.»¹⁷⁷

El 24 de desembre de 1915 Pujol tornà a tocar a Lleida però en aquesta ocasió realitzà un concert actuant conjuntament amb el violoncel·lista Ricart Matas i la pianista Carme Matas de Ricart¹⁷⁸. Possiblement, fou el primer concert d'aquesta formació, tenint lloc la seva presentació al Saló Catalunya; al llarg dels propers mesos actuarien junts de nou. La premsa comentà al respecte del primer recital de la formació:

«El concierto dado en el Salón Cataluña por Emilio Pujol (guitarra), Ricart (violoncelo), y la señora Matas (piano), atrajo numerosa y distinguida concurrencia que aplaudió las composiciones del selecto programa. En vista del éxito obtenido, mañana, en el propio local darán el segundo y último concierto.»¹⁷⁹

2.4. Segovia versus Pujol

Retrocedint uns anys, en l'època que Pujol es trobava a Madrid per motius d'estudis, li presentaren un guitarrista que es volia introduir en els cercles de la

¹⁷⁶ *La Vanguardia*. 12-06-1915, pàg. 6.

¹⁷⁷ *La Vanguardia*. 21-08-1915, pàg. 11.

¹⁷⁸ *La Vanguardia*. 24-12-1915, pàg. 15.

¹⁷⁹ *La Vanguardia*. 27-12-1915, pàg. 5.

guitarra clàssica¹⁸⁰. Es tractava d'Andrés Segovia¹⁸¹. Pujol l'ajudà a endinsar-se en l'ambient guitarrístic de la capital, organitzant-li les primeres reunions i presentacions. Al poc temps, gràcies en part a aquest suport, Segovia va poder oferir un primer concert a l'Ateneu de Madrid que vindria seguit d'una sèrie d'èxits.

«L'any 1913, havent passat alguns mesos a Londres on havia donat diversos concerts, vaig tornar a Madrid i vaig anar a residir a la pensió on estava el meu amic José de Pablos, i un matí em va venir a saludar a la meva habitació acompanyat d'aquell noi que havia conegut a Còrdova i que es deia Andrés Segovia.

Vam estar una bona estona parlant i després va tocar part del seu repertori en la meua guitarra. Li vaig admirar molt i li vaig felicitar francament, malgrat les seves imperfeccions en algunes obres, en gràcia a les seves qualitats naturals de músic, guitarrista i artista. Em va dir que havia vingut a Madrid per donar-se a conèixer com a concertista i que desitjava el suport de l'element guitarrístic que hi hagués a la capital. Llavors li vaig oferir convidar els més significats perquè vinguessin a la meua pensió i li sentissin com jo li acabava de sentir.

Ens vam posar d'acord per al dia i l'hora, i vaig convidant un per un els més significats guitarristes que jo coneixia. Recordo entre ells el constructor Manuel Ramírez, l'aficionat Marcel·lí, a Balamero Creu i potser algun altre.

Manuel Ramírez va voler demostrar la seva admiració construint una guitarra per a ell, i jo li vaig oferir la música del meu arxiu que pogués interessar. La

¹⁸⁰ Segovia s'havia iniciat en el món de la guitarra flamenca. Veure: RIOJA, Eusebio, «Andrés Segovia y la guitarra flamenca». A *La Caña, revista de flamenco*, nº 4. Madrid: 1993, pàgs. 29-39.

¹⁸¹ RIERA, *op. cit.*, pàg. 38. “Un dia, José de Pablos arribà acompanyat d'un jove guitarrista de Jaén que, amb els estudis recentment acabats al Conservatori de Granada, acabava d'obtenir el seu primer triomf amb un concert celebrat al Cercle Artístic d'aquella ciutat. Arribava a la capital del regne carregat d'il·lusions i amb un bon bagatge musical, però, com havia succeït amb l'Emili tres anys abans, envoltat d'incertesa. Emili Pujol l'acollí amb la simpatia i generositat habituals en ell, el presentà a les seves amistats i, en l'ambient senzill d'aquella hostatgeria madrilenya, Andrés Segovia, l'actual i més famós portador de les veus de la guitarra per totes les latituds del nostre planeta, féu el seu primer recital a la vila de *El Oso y el Madroño*.”

irradiació d'aquesta primera presentació va donar lloc al seu primer concert públic a l'Ateneu de Madrid i l'expansió de les seves relacions amb elements significats en l'ambient intel·lectual i artístic que administrat hàbilment per l'Agència Daniel, no va trigar a fructificar profitosament.»

També per mediació de Pujol, l'any 1915 Segovia anà a conèixer Miquel Llobet, que en aquell moment es trobava a València. Durant la tardor d'aquell mateix any, Segovia, juntament amb el seu amic i també guitarrista Juan Parras del Moral, aprofitant que es trobaven a Barcelona, visitaren a Llobet diverses vegades¹⁸². També es té constància d'altres contactes entre Segovia i Llobet. El 18 de desembre de 1915 s'exhumà del cementiri de Barcelona el sarcòfag de Francesc Tàrraga, el cos es traslladaria a Castelló, on el dia 20 tornaria a ser enterrat amb un acte solemne. En l'exhumació hi varen ser presents, entre altres, Miquel Llobet, Enrique García i també Andrés Segovia¹⁸³.



Il·lustració 29: Fotografia de l'exhumació del cos de Tàrraga.

¹⁸² "PARRAS del MORAL Juan. (1890 en Jaén - m.1973 en Barcelona) Concertista, profesor y compositor guitarrista español, de formación autodidáctica. En su juventud sostuvo estrecha amistad con Andrés Segovia, estudiando ambos juntos el instrumento e iniciando paralelamente sus respectivas carreras." HERRERA, *op. cit.*, pàg. 1940.

Parras l'any 1913 oferí un concert a la ciutat de Còrdova, que era precisament la ciutat on Andrés Segovia vivia aleshores, possiblement la seva amistat inicià aquí. Parras esdevingué professor al conservatori de música de Barcelona.

¹⁸³ El 15 de desembre de 1915 es publicà a la revista *Arte y Letras*, un número especialment dedicat a Tàrraga.

La carrera de Segovia acabà d'impulsar-se durant el 1916, any en el que l'activitat guitarrística a Barcelona fou molt fervent. Segovia, aprofitant aquesta sinergia, es presentava al públic de la ciutat comtal tantes ocasions com li era possible, consolidant la seva fama i la seva vàlua. Va oferir un recital el 28 de gener a Les Galerías Layetanes, el 17 de febrer a la Sala Mozart, el 20 de febrer a la Sala Granados, el 12 de març al Palau de la Música, i de nou, a la Sala Mozart el 12 de novembre¹⁸⁴. De tots aquests, però, el més transcendent fou, naturalment, el del Palau de la Música Catalana. Així l'anunciaren els diaris més importants: "Diumenge 12, dos quarts de deu de la nit. Concert extraordinari pel famós guitarrista Andrés Segovia"¹⁸⁵. També gràcies al *Diario de Barcelona* descobrim quin fou el programa que presentà al Palau:

«He aquí el programa del concierto extraordinario de despedida que dará hoy por la noche en el "Palau de la Musica Catalana" el guitarrista Andrés Segovia:

Primera parte: "Capricho árabe" y "Scherzo-gavota" de Tárrega; "Minueto" de Sor; "Estudio" en si bemol, de Sor; "Allegro en la Corte" [Allegro de Coste]; "El mestre", cancion popular catalana, transcripcion de M. Llobet.

Segunda parte: "Gavota", Bach; "Minueto", Haydn; "Romanza y canzoneta", Mendelssohn; "Mazurka y Nocturno", de Chopin.

Tercera parte: "Granada y Sevilla", Albeniz; "La maja de Goya" y "Las danzas españolas", de Granados; "Mazurka", de Tschaikonski [sic].»¹⁸⁶

Després del concert, l'organització va invitar al guitarrista a un sopar amb l'assistència de molts altres guitarristes de la ciutat¹⁸⁷.

Durant els primers mesos del 1916, mentre Segovia donava els nombrats recitals, Pujol havia estat tocant per Andalusia (Córdoba, Sevilla, Cadis i

¹⁸⁴ RMC. Març 1916, núm. 147, pàg. 94, 98, 100.

¹⁸⁵ *Diario de Gracia*. núm. 874, 07-03-1916, pàg. 2.

La Vanguardia. núm. 15552, 07-03-1916, pàg. 7.

¹⁸⁶ *Diario de Barcelona*. núm. 72, 12-03-1916, pàg. 3349.

¹⁸⁷ Feia només cinc dies que havia mort Josep Ferrer; morí a Barcelona el dia 7 de març de 1916.

Granada). Tres dies després de la presentació de Segovia al Palau, Emili Pujol realitzà un concert a Lleida, juntament amb Carme i Josep Ricart, del qual es fa ressò en la *Revista Musical Catalana*:

«Lleida: Tres selectes sessions musicals han tingut lloc aquesta temporada en la nostre ciutat, les quals podem dir que ens recabalaren bon xic de les crisis musicals que sofrim de tant en tant, car foren, pot ben dir-se, veritables aconteixements artístics que deixaren, com poques vegades, entusiasmat al públic, que en gran nombre assistí als tres concerts que anem a ressenyar.

Anaven als dos primers a càrrec dels notables artistes Sra. Na Carme Matas de Ricart, (pianista), En Josep Ricart (violoncel·lista) i N'Enric [sic. EMILI] Pujol (guitarrista), els quals rivalitzaren en l'execució de les composicions que integraven els selectes programes. Cada un dintre llur tasca es portà admirablement, aconseguint fer penetrar en el públic tota la unció i emoció de ses formoses interpretacions [...].

Per la seva part, el nostre Pujol, el mestre i gran artista del popular instrument, ens donà, com poques vegades s'ofereix l'ocasió, unes delicioses execucions de petites joies musicals de Mozart, Schubert, Albèniz, Tàrrega, etc., que, sots els seus dits, adquiriren tota llur magnificència. El públic l'aplaudí ben merescudament, demanant-li la repetició d'algunes peces [...]. T.»¹⁸⁸

La relació de Pujol amb Segovia, com s'anirà descobrint progressivament al llarg del text, està plena de controvèrsies. Els fets i les diverses fonts mostren nombrosos escrits on respectivament l'un parla sobre l'altre¹⁸⁹. Tanmateix, és un fet curiós que al llarg de la vida d'aquests artistes el destí els fes coincidir diversos concerts en les mateixes dates i en la mateixa ciutat. Com si es tractés d'una competició, es feien ombra mútua¹⁹⁰. Possiblement, el primer simultani en

¹⁸⁸ *RMC*. XIII núm. 147. Març 1916, pàgs. 102-103.

¹⁸⁹ En escrits personals, Pujol critica durament els modes d'actuació i els fets de Segovia, li serveixen per desfogar-se, però no existeixen crítiques públiques a la premsa o en entrevistes. Tanmateix, Segovia en moltes ocasions criticà públicament no sols a Pujol, sinó que obertament feia ús d'adjectius despectius per parlar de la resta de guitarristes de la història. (S'amplia la informació a: 4.6. La mort de Miquel Llobet).

¹⁹⁰ El fet que a dia d'avui dos guitarristes coincideixin en els recitals en els mateixos dies en una ciutat pot semblar normal, doncs és un fet habitual que l'activitat cultural en les capitals sigui molt

la mateixa ciutat fou el del 12 de novembre del 1916, dia en que Pujol tocà a l'Orfeó de Gràcia mentre Segovia era a la Sala Mozart¹⁹¹.

«Orfeó Gracienc. Recital de Guitarra. -En el local social del mateix orfeó, a Gracia, el jove guitarrista Emili Pujol ens proporcionà, el diumenge dia 12, una vetlla delitosa, perquè després d'en Llobet, ell és, sens dubte, el que guarda més pura l'escola [equissenciada] del gran mestre Tàrrega. El recital que dedicà als socis del referit orfeó, es compongué d'obres originals molt ben triades dintre el repertori de Sors i de Tàrrega, i algunes transcripcions, fetes per aquest autor darrer, de Bach, Mozart, Schumann i Mendelssohn. 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 sap 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 captiva a l'oient que, embadalit, escolta amb l'ànim sospès fins el terme de la composició. No obstant la gentada que omplia la grandiosa sala de l'Orfeó Gracienc, el silenci durant l'execució de les peces fou complet, no perdent-se cap de les filigranes que en Pujol anava teixint en la guitarra. Alguns dels números del programa, com el Minuet de Mozart, la Cançoneta de Mendelssohn, el Scherzo-gavota de Tàrrega, etc., foren repetits entre sorollosos aplaudiments, i encara en Pujol en va haver d'afegir de nous fora de programa. L'èxit aconseguit pel reputat guitarrista català fou, per tant, dels més complets, i així mateix, dels més justificats, ja que rares vegades el mèrit d'un concertista és exposat amb tant d'art i mestria com la referida nit ens fou donat admirar. S.»¹⁹²

2.5. El repertori de guitarra

A principis del segle XX els guitarristes havien de reformular la composició del seu repertori. Sent la guitarra de concert, gràcies a les seves capacitats

àmplia. Tanmateix, a principis de segle XX la guitarra de concert no era tant usual, i sorprenia trobar programats dos concerts de guitarra al mateix dia en la mateixa ciutat. En el capítol 3. *Consolidació de l'artista* s'amplia la informació sobre aquest solapament de concerts.

¹⁹¹ RMC. núm. 155. Novembre 1916, pàgs. 347-348.

¹⁹² RMC. núm. 155. Novembre 1916, pàgs. 349-350.

polifòniques, un instrument bàsicament solista, el seu repertori era escàs i redundant comparat amb el de piano. Així és com la reelaboració de composicions ja conegudes s'entén com una forma subordinada de la creació musical.

Escarbant en els orígens de l'instrument, es reconeix l'art de la transcripció en la seva evolució. Les transcripcions per a guitarra són tant antigues com les composicions escrites per a l'instrument. A diferència d'un arranjament o d'una evocació, la transcripció ha de captar tots els detalls de l'obra original, ha de ser un treball acurat on el requisit primordial sigui la reproducció rigorosa i fidel dins de les possibilitats de l'instrument. Mostrar al públic la singularitat i la paleta cromàtica de la guitarra ha estat un fet essencial en el per què de la transcripció, més que no pas una aspiració a l'ampliació del repertori.

Al 1554, Miguel de Fuenllana¹⁹³ publicava el llibre *Orphenica Lyra*¹⁹⁴ amb transcripcions per a viola de mà d'obres vocals d'estils diversos. No es pot oblidar l'edició del 1674 del mètode "Instrucción de música sobre la guitarra española" de Gaspar Sanz que presentava una col·lecció de danses, aires cortesans i música militar transcrit per a guitarra de cinc ordres. Més tard, Ferran Sor¹⁹⁵ va potenciar les possibilitats musicals de la guitarra, amb transcripcions de fragments d'òperes conegudes, tot posant en evidència la complexitat de l'instrument. Aquest afany de potenciar la guitarra dugué els autors del segle XIX a produir transcripcions de les grans obres de piano o fins i tot d'orquestra. Francesc Tàrrrega va transcriure nombroses obres cèlebres¹⁹⁶, transmetent als

¹⁹³ PUJOL, *Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades*. Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques. 2006.

¹⁹⁴ *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554).

¹⁹⁵ Ferran Sor (13-02-1778 Barcelona/ 10-07-1839 París.)

Veure: MOSER, *Fernando Sor. The Unwritten Autobiography. Including his Reflexions on the Guitar*. València: ed. Piles, 2014. (Primera edició en Alemany: *Ich, Fernando Sor – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften. Neuauglage, erweitert und völling überarbeitet*. 2005.)

¹⁹⁶ En el catàleg d'obres de Tàrrrega fet per Pujol, es poden contrastar 139 transcripcions, contra

seus deixebles aquesta tradició¹⁹⁷; no és d'estranyar, doncs, que Pujol cultivés plenament aquest art al llarg de tota la seva vida, com es veu en el seu catàleg. Les primeres transcripcions conegudes de Tàrrega daten del 1877, moment en el qual havia deixat els estudis al conservatori de Madrid però seguia establert a la ciutat, intercalant viatges de concerts principalment cap a Barcelona i Alacant¹⁹⁸.

Les crítiques i ressenyes de concerts orienten sobre l'elecció dels programes i repertoris que cada instrumentista ofería, permetent perfilar una línia en els criteris dels guitarristes. En motiu de l'àmplia activitat guitarrística en que es veu immersa la ciutat comtal, el 1917 a la *Revista Musical Catalana* apareix un article molt adient entorn les predileccions del repertori:

«A propòsit dels darrers recitals de guitarra. Per als guitarristes: Plau-me, ho confesso, la dolçor senyorívola de les sonoritats de la guitarra. L'instrument que ens ocupa m'apar ben a propòsit per a donar vida, des d'una llar amiga, a totes aquelles músiques, sabeu?, tant dignes d'ésser gustades (com tot lo delicat!) lluny de la gent, del soroll, i entre ben rars gourmets. El confident per excel·lència dels mestres Sor, Tàrrega, Llobet, Segovia, Pujol, etc., m'apareix, en veritat, ple de secrets i boniqueses. Com tot lo humà, porta, però, en son si —cal no oblidar-ho— ses naturals imperfeccions... Hom veu, per tant, al modern guitarrista, lluitant, ardit, a fi d'obtenir, en ses transcripcions, tot ço (ben sovintet inimitable) que ell sent glatir, que ell sent cantar en les

les 78 composicions originals. Veure: PUJOL, *Tàrrega, Ensayo biogràfico*. 1960, pàgs. 259-266.

¹⁹⁷ "Tàrrega —al menos de entrada— exige a la guitarra un repertorio en la España de su época asignado en exclusiva al piano y la orquesta. Quien además resume los juicios y críticas sobre las actuaciones de los últimos años tendrá por fuerza que situar al guitarrista a la misma altura que los grandes intérpretes de esas otras disciplinas." MOSER, *Francisco Tàrrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. 2a edició, Castelló: Ayuntamiento de Castellón, 2007, pàg. 131.

¹⁹⁸ "Recordo haver escrit en altra ocasió que'l dia que l'Albèniz, va sentir-li executar la seva famosa `Serenata', arranjada per a guitarra pel propi Tàrrega, va quedar tan emocionat, tan corprès, que no pogué menys d'exclamar: Això és lo que jo havia concebut! Juro no tocar mai més aquesta peça al piano, perquè'm faria fàstic a mi mateix!" [L'obra de que parla. La "Serenata" correspon a la peça també coneguda com *Granada*.] MESTRES, Apeles, *Volves musicals: anècdotes y records*. Barcelona: ed. Salvador Bonavia, 1926, pàgs. 65-66.

produccions per ell transcrites. Repeteix, doncs, avui, a propòsit, per exemple, de Schumann, de Mendelssohn, de Beethoven o de Chopin, ço que ja feien, segles enrere, a propòsit de les creacions polifòniques, els antics llaütistes! De l'esforç remembrat van sorgint, més d'un cop, si no sempre tots els efectes que l'artista es proposava, noves conquestes tècniques, noves troballes! Tot això ens evoca, inevitablement, tot guitarrista que ens interessi. Ens fa, però, pensar, a més, en lo següent: Que així com existiren, per exemple, instruments predecessors de l'actual piano, existiren, així mateix, instruments anteriors a l'actual guitarra. Ara bé: així com existiren, com queda dit, instruments anteriors a l'actual guitarra i a l'actual piano, existí, anàlogament (sembla, talment, que els guitarristes ho tinguin ja oblidat!), tot un art, tota una música, predecessors, així mateix, de la moderna literatura per a piano... o per guitarra. I jo pregunto: ¿Així com el modern pianista executa avui (adonant-se novament de sa innegable bonesa) la música dels virginalistes, dels clavicordistes i dels clavicembalistes, per què els moderns guitarristes no han de tornar també a fixar-se en la bonesa (també innegable) de les obres, mil voltes jolives, mil voltes belles, dels llaütistes i vihuelistes?* Com fóra bell —deixeu-m'ho dir— que tota aquella vida que dorm avui, diria's, en mants llibres de xifra, sorgís novament a l'entorn nostre!... Com fóra grat d'oír un dia, al costat d'un Nocturn de Chopin (i fins sense el Nocturn de Chopin), un bon Tañer de gala, per exemple, del genial Milan, o qualsevol dança, en fi, o fantasía o cançó dels antics llaütistes o vihuelistes!** Com aquell art bellíssim, senyorívol, l'evocador d'un sentir ja extingit, d'una vida ja desapareguda, d'un moment ja passat de la nostra vida, de la nostra tècnica, de la nostra historia —o de la vida, de la tècnica o de la historia d'altres pobles—; com aquell art, repetim, fóra avui, certament, amorosament escoltat! Per què, doncs, no prestar-li, decididament —¡que ja va essent hora!— vida nova? Assistim, fa alguns anys, a un ver renaixement de l'art antic. Música antiga, instruments antics; tot reprèn vida. Ara bé: ¿per què els guitarristes no es decideixen ja, conscientment, amorosament, a lluitar també, ardits, al costat d'altres músics, a favor de l'art antic, a favor de les dolçors de la bellesa, en un mot, creada i amada, un dia, pels vers artistes dels temps que foren? En tot això pensava, darrerament, mentre escoltava, encuriosit, en En Segovia i en En Pujol.

F. LLIURAT.

* N'Emili Pujol, donant-nos, en veritat, una prova del seu bon gust i de la seva erudició, tocà ja, val a dir-ho, en son darrer recital, un Minuet i una Bourrée d'un vihuelista del dissetè segle. Citem amb gust el bell exemple, per lo rar... Caldria, emperò, arribar-se fins el setzè segle. El segle, entre nosaltres, —i no citem sinó alguns noms— dels Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Narvaez,

Milan, etc.

** El vells romances i villancets que els vihuelistas acompanyaven (i tan bellament) es podrien també cantar avui acompanyats per la guitarra".»¹⁹⁹

Aquest article de Lliurat mostra una realitat del moment: els guitarristes, amb la voluntat d'ampliar el repertori de l'instrument, dediquen un enorme esforç a transcriure i readaptar obres. Tanmateix, tot i que el resultat és positiu —donen una nova visió d'aquestes obres al temps que fan descobrir tota la potencialitat de colors de la guitarra— potser també seria adient retornar a les obres dels seus antecessors natural, és a dir, dels violistes de mà i llaütistes. La idea de Lliurat no fou exclusiva, ja feia uns anys que Felip Pedrell transmetria la necessitat als seus amics guitarristes²⁰⁰.

Per part de molts músics hi havia un canvi i presa de consciència de la vàlua de l'obra dels mestres del passat. Tàrrega havia estat dels primers en dur l'obra de Bach a la guitarra, però ara calia rescatar aquella música del passat que només a la guitarra li era pròpia. En aquest sentit, Pujol fou un pioner al presentar en els seus concerts obres dels violistes de mà i llaütistes com Mudarra, Luys de Milán i Robert de Visée. Juntament amb Pujol, Regino Sainz de la Maza també mostrava en primícia obres d'aquest repertori²⁰¹. De mica en mica, semblava que en els programes de concert s'hi tingués que anar incorporant obres del repertori propi de la música antiga²⁰². Analitzant el repertori dels recitals que Pujol oferí a la Sala Mozart els dies 12 i 17 de gener de 1917, hi destaquen un parell de transcripcions de música de Robert de Visée, també hi apareixen

¹⁹⁹ *RMC*. Any XIV n. 157, Gener 1917, pàgs. 7-8.

²⁰⁰ Seguidament s'ampliarà la informació sobre les relacions de Pedrell amb els guitarristes.

²⁰¹ La família dels guitarristes Eduardo i Regino Sainz de la Maza s'havien establert a Barcelona l'any 1916. Veure: Herrera. *op. cit.*, pàg. 2330: SÁINZ de la MAZA, Eduardo (1903 Burgos/ 1982 Barcelona); i pàg. 2332: SÁINZ de la MAZA, Regino (1897 Burgos/ 1981 Madrid).

Aquest actuà el 20 d'abril a la Sala Mozart, recital en el qual va incorporar obres de Mudarra i Milan, possiblement en resposta al comentat article escrit a la Revista Musical Catalana per en Lliurat.

²⁰² Aquest canvi es va anar donant de forma paulatina.

transcripcions i obres dels grans guitarristes, entre dues obres seves: la *Cançó de Bressol* i *Capvespre*²⁰³.

«Barcelona, Sala Mozart: recitals Emili Pujol: Els dies 12 i 17 de gener, al vespre, el distingit concertista de guitarra N'Emili Pujol celebrà dos recitals a la Sala Mozart, que es poden classificar entre les més selectes manifestacions d'art de la present temporada. El primer de dits recitals estava dedicat exclusivament a obres d'En Tàrrega, figurant-hi en el programa les següents: Dos preludis en mi, Minuet, Mazurka, Gavota- Scherzo, Estudi, Dos preludis en la, Mazurka, Alborada, Allegro brillant, Capritxo aràbic, Preludi en re, Oremus (op. pòstuma), Plany, Mazurka, Records de l'Alhambra, Dansa moresca. El segon recital nomenat «històric», s'ajustà-al programa següent: Minuets en sol i en re, Andante, Allegretto i final, Sors; Minuet i Bourrée, Robert de Viseé (vihuelista del segle XVII); Cançó de bressol i Cap-vespre (bocet), E. Pujol; El testament d'Amèlia i El Mestre (populars), Llobet; Gavota, J. S. Bach-Tàrrega; Granada, Albéniz-Tàrrega; Somni, Tàrrega; Estudi, Vieuxtemps-Tàrrega. La sola enumeració d'aquestes obres demostra ja l'interès especial d'ambdós recitals; més que un comentari d'elles, sortit poc hàbilment de nostra ploma, ens plau reproduir a continuació la formosa síntesi que davant del programa del primer concert va escriure ben amorosament el mestre Lluís Millet: "Les coses petites quan són bones, semblen guardar un poder més penetrant que les grans: una gota d'essència fa rica de fragància una habitació tancada; una criatura petita i eixerida omple d'alegria una reunió de persones grans i assabentades. La guitarra, petita i humil, té una gràcia tota seva i més delicadament penetrant que els instruments majors en categoria en la història de l'art.

És clar que al dir això no pensem en la guitarra de les tavernes ni en ço que esgarrapa les nostres orelles acompanyant jotes i cançons carrinclones; pensem en la guitarra dignificada per En Sors i idealitzada modernament per En Tàrrega i sos deixebles. Aquesta és la guitarra, digna pubilla de la vihuela i llaüt, en els quals prenia naixença, en certa manera, la monodia, per virtut de les especials transcripcions dels madrigals, cançons i villanescas polifòniques. En Sors empelta en la guitarra el classicisme del segle XVIII; En Tàrrega, el romanticisme del segle XX. Segurament que En Tàrrega, com a compositor, no té el valor d'En Sors; però la influència del primer en la guitarra és més característica i seductora. El tocar d'En Tàrrega tenia tota una modalitat nova, i les seves composicions i transcripcions per a l'instrument guarden i mostren

²⁰³ *Capvespre* es publicà aquell any a la BF. Veure: Catàleg RIERA.

aquella nova llei d'exquisida idealitat. La guitarra d'En Tàrrega canta sempre records llunyans, les carícies plaents que foren i que l'ànima de l'artista enyorívol evoca amb les sis cordes màgiques, cada una amb el seu só suau i propi que els dits polsen amatents i àgils, vibrant i ressonant, fent florir harmònics com campanetes de misteri, fent ressonar el bordó com ombra harmoniosa sota la melodia que senglota virginalment en les cordes primes femenines. Tota aquesta música, proveu-la de tocar en un altre instrument i agafarà un altre sentit, potser més intens, però ens semblarà que la flor original de lo delicat i exquisit s'ha esvaït, que l'encís del somni s'ha trencat. Fóra una llàstima que aquest art tan íntim es perdés, que no perdurés entre nosaltres. El primer tractat de guitarra fou fet per un català, En Joan Carles Amat; En Sors, català era; i En Tàrrega, fill de terra germana nostra, visqué llarg temps en la nostre terra. Es pot dir que a Catalunya es deu la dignificació de la guitarra. Per ventura joves catalans, deixebles dignes del mestre, sostenen hermosament l'escola d'aquest art, tan bell i exquisit, de la música humil i quieta, tota plena d'íntima idealitat.”

Realment, pel que toca a N'Emili Pujol, saludem en ell un digne continuador de l'escola d'En Tàrrega, i ens plau refermar-nos en el judici emès ja en aquesta mateixa REVISTA; i ens hi refermem amb major coneixement de causa, tant en lo referent a la perfecció del mecanisme com a la serietat exemplar de sa interpretació. Que amb honradesa artística, sense valdre's de mitjans de gust dubtós, bé pot l'artista executant fer-se seu el públic, ne són prova palesa els dos recitals que ens ocupen. La Sala Mozart, poc hospitalaria en temps de fred, es vegé, no obstant, curulla de gent en una i altra sessió. I el públic vibrà com poques vegades s'èst vist; les ovacions foren tantes com les obres executades moltes d'aquestes es varen haver de repetir i d'altres es varen afegir a continuació del programa. ¡l miracle el feien un músic modest i sense pose i un instrument ben feble!

A. »²⁰⁴

A l'abril, uns dies abans de complir els 31 anys, Pujol tornà a actuar a la Sala Mozart, amb un extens programa de tres parts. Aquest cop, però, no hi trobem cap obra dels mestres del passat, fet que acompanya la idea de que l'autèntica confirmació d'aquest repertori antic tardaria uns anys a imposar-se. Finalment, en els repertoris de la guitarra de concert aquestes obres no hi han trobat el seu

²⁰⁴ RMC. Gener 1917, any XIV n. 157, pàg. 43-45.

Iloc. L'autèntic ressorgir d'aquella música s'ha confirmat amb la recuperació dels instruments dels quals havia nascut²⁰⁵.

«Barcelona. Sala Mozart. Recital Pujol: El notable guitarrista Emili Pujol, a qui hem elogiat sovint pels seus interessants recitals de guitarra, va donar-ne un altre, a instancies dels seus nombrosos admiradors, el diumenge primer d'abril, a la tarda, veient-se la sala extraordinàriament concorreguda. En Pujol executà un programa ple d'atractiu, puix dedicà la primera part als romàntics Mendelssohn, Schumann, Chopin i Tàrrega; la segona, als clàssics Sor, Beethoven i Bach; i la tercera, als moderns Llobet, Malats, Granados i Albèniz, tots ells catalans. Les peces originals eren únicament les dels guitarristes Sor (Minuet en la), Tàrrega (Records de l'Alhambra) i Llobet (El Mestre); més, tan en aquestes composicions, plenes de sonoritats exquisides, com en les restants peces transcrites pels mestres Tàrrega i Llobet, en Pujol sobresortí, com sempre, pel bon gust i la netedat que dóna a les seves interpretacions, en les quals hi vibra, a més, la personalitat ben determinada de l'artista. L'auditori l'aplaudí, doncs, amb entusiasme convençut, i, a més de fer-li repetir bon nombre de peces, n'hi demanà altres fora de programa, accedint-hi En Pujol amb sa proverbial galanteria. Vulgui reconèixer també en aquesta breu notícia, el simpàtic guitarrista, la sincera admiració que per son art sentim — S.»²⁰⁶

Els mesos d'estiu de l'any 1917 Pujol els passà de gira per Espanya. Al setembre retornà a Lleida, on el dia 23 i 27 va oferir concerts al Casino Independent. El 6 de novembre actuà per La Societat de Concerts de Figueres, i seguidament retornà a les seves gires, trobant-se a Bilbao el 18 de desembre d'aquell any que es tancava ple d'èxits. Durant l'octubre i novembre Segovia havia retornat a la Sala Mozart de Barcelona, Regino Sainz de la Maza hi actuà de nou al mes de desembre.

L'any següent, el 1918, l'activitat guitarrística de Barcelona continuava a ple

²⁰⁵ A partir del moment en el qual Pujol descobrí el primer exemplar de viola de mà, s'inicià un nou interès per aquest tipus de música. Vist des de la perspectiva actual, el repertori antic realment mai ha estat plenament present en els concerts de guitarra, sinó que fou a partir de la creació de rèpliques d'instruments històrics, a partir dels quals la música de viola de mà i llaüt obtingué la seva gran projecció. (capítol 4.4. Primer exemplar de viola de mà).

²⁰⁶ *RMC*. Abril 1917, any XIV n. 160, pàg.112.

rendiment. Es varen realitzar molts concerts importants, destacant el d'Alfredo Romea a la sala Mozart el 3 de març, i uns dies més tard, a la mateixa sala, el de Regino Sainz de la Maza²⁰⁷. Al llarg dels mesos de març i abril de 1918 Pujol va seguir realitzant concerts per Espanya. Actuà al Reial Conservatori de Madrid en un concert patrocinat per la *Sociedad Coral de Conciertos*, en el qual hi assistí com a públic la guitarrista Matilde Cuervas, amb qui en aquell moment no es conegueren, però que al cap d'uns anys es convertiria en la seva esposa²⁰⁸. Adolfo Salazar narrà un concert que Pujol feu el 15 d'abril en una residència d'estudiants de la mateixa ciutat²⁰⁹. El 8 de maig Pujol es trobava de nou a Barcelona, on actuaria a l'Orfeó Gracienc.

Fruit de la pròpia naturalesa de l'instrument, que llueix més en espais reduïts, l'activitat musical en petit format era la preferida de la majoria dels guitarristes d'aquell moment. Pujol deixà constància dels punts de reunió més importants que es freqüentaven:

«Hasta la segunda década de este siglo, los aficionados a la guitarra de cada ciudad tenían su centro de reunión como si fuese una secta de comunión artística, en casa de alguno de los aficionados o en algún taller de artesanía donde se construían guitarras o instrumentos del mismo género.

En Barcelona solían reunirse los aficionados en la Vaquería de León Farré en el Paseo de San Juan chafan a la Calle de Aragón. Todos los guitarristas de la ciudad y aun forasteros pasaron por allí. De vez en cuando Tárrega y Llobet, incluso Segovia y Sainz de la Maza alternaron en intimidad con ellos.

En Sabadell, Juan Villatodà reunía en su taller de fotógrafo todos los guitarristas que pasaban o vivían en Barcelona.

En Valencia, las reuniones eran en casa de Manuel Loscos, Plaza del Príncipe nº 4. Era un estanco. Las reuniones se hacían después de cenar. A las 10 se cerraba la puerta y el estanco quedaba convertido en sala de

²⁰⁷ RMC. Març-Abril 1918, núm. 171/72, pàg. 104.

²⁰⁸ S'ampliarà la informació a: Capítol 3.3. Influència de Matilde Cuervas.

²⁰⁹ PERSIA, Jorge de, «El entorno guitarrístico de Manuel de Falla.» en *VII jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. (ROJAS, Eusebio, coord.). Córdoba: Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, pàg. 67.

conciertos. Tárraga, Llobet, Corell, Pepita Roca, Daniel Fortea, Josefina robledo &.

Las sesiones duraban hasta media noche o la una y más, de la madrugada. Siempre se reunían 10 o 15 personas. Solo se oía hablar cuando la guitarra pasaba de unas manos a otras. Cuanto fervor, cuanta emoción, cuanto entusiasmo.

En Madrid, mientras vivió Manuel Ramírez las reuniones eran en su taller de la calle de Apodacas por la mañana de los domingos. Al fallecer este luthier famoso, las reuniones se trasladaron al taller de su mejor discípulo Santos Hernández, en la calle Aduana 27 y allí eran diarias de 7 a 9 de la tarde.

En Sevilla, se reunían los aficionados en casa de Juan Antonio Rodríguez y a veces en casa de los padres de Pepita Gallardo.

En París el lugar escogido era el almacén de música del editor Holandés José Rowies en el número 9 de la Rue Pigalle. Allí acudían todos los sábados por la tarde los guitarristas de todo el mundo que pasaban por París cualquier que fuese su categoría y su estilo.»²¹⁰



Il·lustració 30: Llobet al taller del fotògraf de Sabadell, Juan Villatodà.

Aquestes tertúlies propiciaven el companyerisme entre els guitarristes;

²¹⁰ AIEP.

presentaven les noves peces i avenços que feien. L'estil d'obres de saló, breus però riques, sorgeix d'aquests moments d'improvitzar i preludiar.

2.6. En nom de Tàrrega: l'activitat dels seus deixebles

Els deixebles de Tàrrega foren els principals responsables de la difusió de l'obra i la figura del seu mestre. El principal i el primer guitarrista encarregat de dur el nom de Tàrrega arreu del món fou Miquel Llobet, fent recitals per tot Europa i per bona part d'Amèrica. El 10 de novembre de 1913 Llobet actuà a Munich —essent aquest el primer concert que un deixeble de Tàrrega feia a Alemanya— on interpretà obres de Ferran Sor, Tàrrega, i possiblement alguna de les seves obres o transcripcions de cançons catalanes.

Josefina Robledo va ser, dels deixebles valencians de Tàrrega, la que més activitat internacional tingué. Nascuda el 1892, realitzà els seus primers concerts per Amèrica entorn el 1913 proclamant les ensenyances del qui fou el seu primer mestre.

L'any 1915, Pepita Roca debutà a la seva ciutat natal, València, tenia aleshores 18 anys. El 29 de març es presentà en concert a Barcelona. Com una constant en els concerts dels deixebles de Tàrrega, el programa integrava majoritàriament obres del mestre.

Daniel Fortea es proclamà com a deixeble de Tàrrega en diverses ciutats²¹¹. Pujol i Fortea es conegueren a Madrid i traçaren una amistat que duraria tota la vida²¹². Fortea ha passat a la història de la guitarra per ser el fundador de

²¹¹ Daniel Fortea i Guimerà (28-04-1878 Bell-lloc del Pla/ 5-03-1953 Castelló de la Plana). Daniel Fortea conegué a Tàrrega a Castelló l'any 1901. Al cap dels anys també es traurà una forta amistat entre Pujol i Fortea.

²¹² Com a curiositat, Daniel fou el primer guitarrista en organitzar concerts amb una venda pública d'entrades a la ciutat de Madrid. A la capital, també va ser el primer mestre de Regino Saniz de la Maza, que aleshores tenia 17 anys. El teatre Arriaga de Bilbao acollí el 1914 la primera actuació oficial de Regino; Quintin Esquembre, amic comú —en el mateix moment que Fortea i Pujol es trobaven a Madrid— oferí també concerts en memòria de Tàrrega a l'Ateneu de Madrid.

l'editorial que duia el seu nom: la Biblioteca Musical Fortea. L'editorial creada l'any 1911 a Madrid publicà principalment obres del repertori guitarrístic²¹³. Fortea no s'ha recordat com un dels grans intèrprets deixebles de Tàrrega, però la seva tasca fou un gran avenç en el món editorial, essent una de les principals editores dedicades a la música pel seu instrument, i donant cabuda a autors i obres que possiblement, si no hagués estat per ell no s'haurien arribat a publicar. Part de l'obra de Tàrrega es publicà pòstumament a partir de l'editorial.

La Biblioteca de Fortea, l'any 1913, va publicar la primera obra de Pujol: *Canción de cuna*, la qual s'havia estrenat com a *Cançó de bressol* en un concert a Lleida. El següent any hi publicà la *Romanza (hoja de árbol nº 1)* i un parell d'arranjaments de cançons irlandeses: *The Vicar of Bray* i *Hornepipe*. Seguidament, el 1915 publicà l'arranjament de *Berceuse: Dors, Mon Enfant*, de Richard Wagner.

En el concert que Pujol havia fet a la Sala Mozart el gener de 1917, hi estrenà *Capvespre*, peça que fou publicada el mateix any com a *Crepúsculo* (Hoja de álbum nº 3). Altres obres que Pujol publicà amb la Biblioteca Fortea són: *Vals íntim* (Hoja de álbum nº 2) i *Gavota de los carneros* de Diovanni Luilli²¹⁴.

2.7. Migracions guitarrístiques: Amèrica

Les migracions dels guitarristes a la conquesta de nous públics eren, ja des de finals del XIX, notòries. Aquest fet és de gran importància per a comprendre l'expansió i l'increment del gust per l'instrument al llarg del segle XX.

Als vols del 1910, mentre el jove Emili Pujol es feia un lloc entre els artistes de

²¹³ Al 1935 es publicà el primer número de la revista de la BF "Boletín Biblioteca Fortea" que pretenia divulgar tot allò relacionat amb la guitarra. Una petita revista engendrada després de la celebració del XXV centenari de la mort de Tàrrega. El *Boletín* BF es publicà fins als anys cinquanta.

Veure: OROZCO, Jorge, «Los discípulos de Tárrega». A *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

²¹⁴ Veure: Catàleg. RIERA, *op. cit.*

Madrid, eren molts els que viatjaven més enllà de les fronteres espanyoles i del continent. Pascual Roch emigrà a Cuba, vivint des d'aleshores a La Habana²¹⁵; Domingo Prat organitzà per a Miquel Llobet la que fou la seva primera gira de concerts per l'Argentina i Xile l'any 1910. Abans de retornar cap a París, Llobet es presentà també en concert a Brasil, als Estats Units i al centre d'Amèrica²¹⁶. A principis del 1916 actuà al Princess Theatre de Nova York juntament amb Paquita Madriguera²¹⁷.

El 25 d'abril de 1916 Llobet feu un concert, alternant-se amb la soprano Marian Clark, al Steinert Hall de Boston, entre altres. Al mes de març de 1917 Llobet viatjà de nou a Nova York²¹⁸.

Antonio Manjón, que s'havia establert definitivament a Amèrica, seguia amb les

²¹⁵ "Poco después de la muerte de Tárrega se traslada a la isla de Cuba, estableciéndose en La Habana donde se dedicaría a la construcción de guitarras y a difundir la escuela del Maestro hasta el final de sus días. Llegó a actuar en el Carnegie Hall de New York con gran éxito. Publicó en la casa editora G. Schirmer su Método Moderno para Guitarra, Escuela Tárrega dividido en tres volúmenes con un total de 395 páginas con texto en español, francés e inglés.": OROZCO, Jorge, «Los discípulos de Tárrega». A *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba: Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

²¹⁶ Llobet havia embarcat cap a les Amèriques en el mateix vaixell que Enric Granados i la seva esposa. S'ha parlat d'aquest viatge com un moment important pels dos músics i pel repertori de la guitarra. En el transcurs del trasllat, Llobet va mostrar a Granados els arranjaments per a guitarra d'algunes de les seves obres. Carles Trepà ha presentat un programa de concert de guitarra dedicat a la relació Llobet-Granados.

²¹⁷ Paquita Madriguera, pianista catalana que fou la segona esposa de Segovia.

²¹⁸ L'activitat de Llobet fou molt important, per primera vegada es dugué la guitarra de concert en les sales més importants del món.

Veure: MANGADO, Josep Maria, «Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.» A *Miguel Llobet del romanticismo a la modernidad*. Córdoba: Nombres propios de la guitarra, núm. 14. Javier Riva (coord.), ed. La Posada, Festival de la guitarra de Córdoba, 2016. pàg. 13-138.

En aquest mateix article es pot arribar a entendre el com Segovia va intentar amagar tota aquesta activitat que primer havia fet Llobet, dient que ell fou el primer i que el guitarrista català mai va sortir de concerts de petit format i per la zona.

seves gires internacionals, oferint concerts a França i Itàlia durant el 1912. Domingo Prat reprenqué la seva activitat musical a Argentina. Al mes de desembre del 1914, Maria Luisa Anido, amb 7 anys, inicià classes de guitarra amb Prat²¹⁹.

Amèrica del sud s'estava convertint en un centre molt important per la guitarra. El fill de Tàrrega, Francesc Tàrrega Rizo, també va viatjar a Argentina; un cop allà publicà obres originals i transcripcions del seu pare amb l'editorial Ortelli Hermanos de Buenos Aires. En aquesta ciutat, a primers d'abril del 1914, es va fundar l'Acadèmia de guitarra Tàrrega sota la direcció de Hilarión Leloup i Antonio Sinópoli²²⁰.

Al 1916, Maria Luisa Anido es presentava en públic com a nena prodigi de la guitarra. Durant l'estada de Llobet a casa seva va rebre classes del mestre català, amb qui tocaren a duo en concerts²²¹.

Aquells anys havien estat molt importants per Llobet: havia actuat a Amèrica i viatjava constantment de París cap a altres indrets d'Europa. En el transcurs d'aquell període també l'havien vist de nou actuar a la seva ciutat natal. El 2 d'abril de 1918 Llobet s'alternà en concert al Palau de la Música de Barcelona

²¹⁹ "ANIDO Maria Luisa. (1907 Moron, Buenos Aires/ 1996, Tarragona) Su nombre encarna hoy a la figura cumbre entre las mujeres que cultivan la guitarra, tanto en el plano concertístico como en el didáctico. La pasión por este instrumento despierta en ella con apenas siete años, cuando ya disponía de una guitarrista más pequeña de lo común que le había regalado su padre. [Juan Carlos Anido]". HERRERA. *op. cit.*, pàg. 100.

²²⁰ "Hilarión LELOUP (1876, Bilbao/ 1939, Buenos Aires): Concertista, compositor y profesor de guitarra, establecido en la Argentina desde 1912. [...]" HERRERA. *op. cit.*, pàg. 1418.

"Antonio Sinópoli (14-10-1878, San Isidro/ 1964, Buenos Aires)." HERRERA. *op. cit.*, pàg. 2499.

Veure: PRAT, *op. cit.* (Sinópoli/ Leloup).

²²¹ La casa de la família Anido era sempre plena de guitarristes i aficionats a l'instrument. El senyor Juan Carlos era promotor cultural, i s'encarregava de programar les gires de concerts per en Llobet i Prat; també edità, de forma intermitent, una revista sobre l'instrument on els seus amics guitarristes hi publicaven articles i partitures.

Veure: ANIDO, Juan Carlos, *La guitarra, su historia fomento y cultura*. Buenos Aires: publicada de manera intermitent del juliol de 1923 fins el 1926.

amb el baríton Armand Crabbé²²². El guitarrista estava absent dels escenaris de la ciutat des de feia uns anys; residia fora i quan hi retornava poques vegades tocava pel públic en general²²³.

El focus de grip que s'havia estès a ran de la situació de guerra era alarmant. Tot i que Pujol, en el moment en que va decidir embarcar cap a la seva primera gira de concert per Amèrica, es trobava bé, narra en les seves memòries com finalment es contagià a bord:

«El meu primer viatge a l'Argentina

La primera vegada que vaig anar a Buenos Aires va ser a l'octubre de 1918 (any de la grip i terme de la Primera Guerra). Vaig estar amb grip a bord i em van deixar a San Fernando (prop de Cadis), en una finca del Marquès de Comillas improvisada com sanatori , on vam ser perfectament atesos diversos passatgers del mateix transatlàntic "Reina Isabel" , fins a poder continuar viatge 15 dies després, al "Victoria Eugenia". Vaig arribar a Buenos Aires a últims de novembre. Al gener vaig rebre allà la trista notícia de la mort de la meva estimada mare.

A principis de segle (cap a 1906 o 1907) va ser a Buenos Aires Domingo Prat, avantatjat deixeble de Llobet. Era jove (20 o 21 anys) i portava en el seu bagatge la guitarra i els seus instruments de perruquer. En aquell temps l'ambient guitarrístic de la ciutat era molt més ampli que el de Barcelona, però de qualitat primària. Prat va ser una revelació per la seva "escola de Tàrrega " a través de Llobet (el seu mestre). Per a més difusió va aconseguir que es proposés a Llobet (que llavors vivia a Paris) una gira de concerts per Argentina i Xile. L'èxit de Llobet va ser clamorós i va sanejar l'ambient estètic de la guitarra.

D. Juan Carlos Anido, aficionat i en possessió d'amplis mitjans materials, va posar la seva filla M^a Luisa (molt nena encara) en mans de Prat i va contractar a Llobet per a una segona gira de concerts. Això va crear una rivalitat entre els guitarristes d'allà. I els contraris a Prat em van contractar perquè la meva actuació donés la nota de "escola verídica de Tàrrega".

²²² RMC. Març-Abril 1918, núm. 171/72, pàg. 99-100.

²²³ DD. AA., *Miguel Llobet del romanticismo a la modernidad*. Córdoba: Nombres propios de la guitarra, núm. 14. Javier Riva (coord.), ed. La Posada, Festival de la guitarra de Córdoba, 2016.

Per desgràcia la grip es va interposar i a la meua arribada a Buenos Aires els empresaris meus van rescindir el contracte pel retard en la meua arribada i només vaig trobar bona acollida en els braços de Prat i Anido, que van acudir al moll a rebre'm. I com era ja principis d'estiu, vaig haver d'esperar a fer els concerts pel meu compte a l'abril de 1919.

Notes del viatge a l'Argentina

Reproduïxo les meves anotacions d'aquell viatge, per cert bastant detallades, potser per l'avorriment del viatge i el temps disponible per escriure-les.

Escric dimecres a les tres de la tarda del 16 d'octubre. Estem gairebé arribant a Màlaga. La travessia fins ara bé. Alguns es van marejar ahir en passar el golf de Sant Jordi, entre València i Màlaga . Jo no m'he marejat.

Hi ha alguns iniciant la maleïda malaltia. Hauran de quedar-se a Màlaga. Se'ls retornarà els diners del passatge, segons em diuen. Hem tingut un temps esplèndid, el vapor no es mou res, la costa va quedant enrere, enrere... i van desapareixent les taquetes blanques destacant sobre el fons de les muntanyes sinuoses de tons greus... i són els poblets de pescadors i ciutats.

Ja ens coneixem tots. No ve ningú que sigui de gran significació, almenys en el departament de primera. En la de luxe no sé, ja que estem completament separats .

Puerto Real (Cadis) 23 octubre 1918

L'home proposa i la grip disposa, en aquesta època fatídica.

La mateixa nit que el vaixell va sortir de Barcelona i el dia l'havia passat esplèndidament a coberta encantat del viatge, si bé menjant poc per tenir poca gana i per no agradar-me molt la cuina d'aquest vapor, a les onze més o menys em vaig ficar al llit, i a la matinada, de cop i volta, uns calfreds persistents i un estrany mal de cap em van despertar. Em vaig veure perdut... la grip. Efectivament, al matí devia tenir una febre enorme. Vaig trucar privadament a Carolina qui em va donar una presa de magnèsia i em va recomanar que no digués res perquè hi havien ordres severíssimes. Vaig aguantar tot el dia com vaig poder però algú que estaria vigilant, endevinant el meu malestar, em va denunciar i va comparèixer el metge al meu camarot i em va obligar a passar a la infermeria la mateixa nit.

Va ser una nit horrible. La infermeria, a més de ser un lloc desagradable

perquè no és més que un magatzem de malalts amuntegats, contenia ja un nombre considerable de malalts de totes les categories. El metge no va aparèixer més i els ordenances eren d'allò més desatent que es pot imaginar, només ens van donar una ampolla d'aigua i un got de llet a cada un, i així vaM haver de passar la primera nit i el següent dia i la nit que va seguir. Un dels pobres malalts va morir aquella nit abandonat de tota cura com un ésser menyspreable.

Arribem a Cadis i la Junta de Sanitat va ordenar que els malalts no seguissin el viatge. Ens van notificar que havíem de quedar a Cadis. Vaig passar un disgust. Només vaig poder veure un moment a Carolina, li vaig donar els encàrrecs de la Sra. Campins, una carta per Escalante i ens acomiadem. A nosaltres ens van passar a uns quants a bord del Santa Isabel.

En un mateix cabina vam estar 24 hores 6 malalts. Ens van assistir facultatius i per fi ens van portar a una casa de camp del Marquès de Comillas, que és el Vedat de la Transatlàntica on vam estar 15 malalts i ja gairebé tots bé.

Jo em vaig aixecar ahir per primer dia i avui faig vida normal però he passat un fort ensurt amb unes temperatures i una tos que no sé d'on sortien. Ara estic perfectament i ens tracten bé.

Buenos Aires

És el dia de Nadal. El dia que per suggestió de tradició s'aviven els sentiments d'afecte familiar, i escrivint als meus éssers estimats estic en esperit al seu costat. Mentre a la Granadella estaran asseguts al voltant del foc de "Ca la Tona", combatent el fred, aquí ens ventallem i banyem de valent. Estic en samarreta i calçotets d'estiu. Fa una calor horrible, al gener i febrer serà abrusador. La temperatura que regeix aquí ve a ser semblant a la d'Andalusia. Afortunadament que jo puc passar-me el dia a casa i l'habitació que tenim amb Prat en planta baixa és força fresca.

Jo vaig viure a casa del Sr. Anido, independentment, en un pis a part encara que en la mateixa casa, amb Prat. Teníem un criat a la nostra ordre, ens servien el dinar a les 12 i a les 8 del vespre pujàvem a sopar cada nit amb el Sr. Anido i la seva família.

No vaig poder fer res, fins al mes de maig. Escalante va renunciar al contracte. Les tres mil pessetes d'anticipació les vaig considerar perdudes, i així crec que ho vaig fer, i el Sr Anido, que va ser empresari de Llobet d'una

manera altament filantròpica, es va oferir a ser-ho meu, amb auguris d'un benefici positiu per a mi. Així és que en tot aquest temps que vaig *haver d'esperar, com que no tenia diners de gastar tampoc, no vaig sortir enlloc i vaig estudiar tot el temps.*

La impressió que vaig tenir de Buenos Aires és de ciutat de futur. Em vaig plantejar fins i tot arrelar-hi i vaig pensar que potser allà ens veuríem feliços, en una terra lliure dels vicis amargs que tant em turmentaven a la meva terra estimada.»²²⁴

Per culpa de la grip va arribar tard a la ciutat americana, tanmateix, gràcies al senyor Anido i a en Domingo Prat, entre els mesos de maig i juliol va oferir concerts. L'activitat concertística d'Emili Pujol a Buenos Aires fou exponencial. Actuà en diverses ocasions al Salón La Argentina, l'Associació Wagneriana²²⁵, a l'Orfeó i al Casal Català de Buenos Aires²²⁶. Es conserva la factura del concert que feu el 19 de juliol de 1919 a Buenos aires²²⁷. El centre català li va entregar les dades detallades de les cadires i butaques que es varen vendre pel concert i els ingressos de les entrades.

²²⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 52.

²²⁵ Riera cità la crítica que la revista *La Wagneriana* publicava en motiu d'un concert de Pujol: “[...] Amb tota cortesia, que es fou transformant en entusiasme i finalitzà amb una sèrie d'ovacions.” RIERA, *op. cit.*, pàg. 44.

²²⁶ Hi ha constància dels concert que feu els dies 6, 9 i 13 de maig de 1919 a Buenos Aires: Salón La Argentina; el 2 de juny 1919 a la Asociación Wagneriana de BA; el 20 de juliol a l'Orfeó Català de BA; i el 22 de juliol al Casal Català de Buenos Aires.

²²⁷ Fp.

Centro Català
Extraordinario concierto de Guitarra por Emilio Pujol
para el día 19 de Julio de 1919

	Entregado	Devuelto	Vendido	Precio	Importe	Total
<i>Para Socios</i>						
Paleos Bajos	20	.	20	7	140.00	
" Altos	17	.	17	5	85.00	
Batacas	68	.	68	1	68.00	
Sillas	119	.	119	0.50	59.50	352.50
<i>Para Crutacion</i>						
Paleos Altos	3	.	3	10	30.00	
Batacas	26	.	26	2	52.00	
Sillas	72	.	72	1	72.00	154.00
						506.50

Gastor

Emilio Pujol
Buenos Aires 19 Julio 1919.

Il·lustració 31: Factura d'un concert de Pujol al Casal Català de Buenos Aires 19-07-1919.

El 27 de juliol de 1919, al Casal Català de Buenos Aires li van oferir un acte de comiat; Pujol retornava a casa, on hi trobaria en falta la seva mare²²⁸.

En aquell moment, Buenos Aires era la capital on la fama dels guitarristes i el gust per l'instrument estava en ple creixement. Barcelona, com ja s'ha dit, era la principal ciutat on la tradició guitarrística ja hi era, però hi havia començat una nova etapa. Així mateix ho recorda el professor Mangado en *La Guitarra en Cataluña*, tot citant un diari de finals de 1919: “[...] Los concertistas de guitarra que en estos últimos tiempos se han dado a conocer, renovando en el público el

²²⁸ Critina Vilarrubí, la mare d'Emili Pujol, morí el 17 de gener de 1919 a Barcelona a causa de la grip. El guitarrista Antoni Manjón havia mort el dia 3 del mateix mes a Buenos Aires.

interés artístico por la guitarra, hasta hace poco bastante obscurecida”²²⁹.

Domingo Prat marxà de Buenos Aires cap a Barcelona a finals del 1919 on es casà amb la seva alumna Carme Farré. Durant els 4 anys que va viure a Barcelona oferí diversos concerts a la Sala Mozart. El 1923 però, any de la mort el seu pare, retornà a l'Argentina.

Segovia seguia amb els seus concert i amb el propòsit d'expandir les seves gires: el 7 de gener de 1919 tocà de nou a la Sala Mozart, i al cap d'uns mesos es dirigí també cap a l'Argentina.

2.8. Influència de Felip Pedrell

Durant el 1916 Pujol va conèixer a Felip Pedrell. Tot i que en aquell moment Pujol no n'era conscient, Pedrell arribà a ser-li de gran ajuda i d'important influència en la tasca de recuperació musicològica que duria a terme anys després.

«[...] Dolíase de la pasividad con que los músicos nacionales dejábamos de interesarnos por el caudal de la música cifrada que yacía en el olvido, a pesar de su valiosísimo contenido, capaz de glorificar nuestro pasado artístico. Señalábanos a la vez la ruta más conveniente a seguir en la evolución de nuestra estética nacional y universal.»²³⁰

Pedrell s'interessava per l'activitat dels guitarristes de l'època; Tàrrega i Pedrell eren coneguts i bons amics. La revista *La Ilustración Musical Hispano Americana*, publicada a Barcelona i dirigida per Pedrell, l'any 1893 dedicà un article a Francesc Tàrrega, la seva il·lustració apareixia a la portada. També es conserva alguna correspondència entre ells, en concret hi ha una carta que fou escrita pel mestre Tàrrega el 8 de juny de l'any 1893²³¹, en la que el guitarrista li explicà que es trobava a París, però que l'endemà marxaria cap a Londres, des

²²⁹ *Diario de Barcelona*. 09-12-1919, núm. 509, pàg. 10625.

²³⁰ PUJOL, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra». A *Separata del Anuario Musical*. Vol. XXVII. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1973, pàg. 47.

²³¹ Una còpia de la carta es conserva al FMLL.

d'on li promet que l'escriurà de nou. La lletra queda sovint confusa, però es pot extreure idees claus. Tàrrega li agraeix a Pedrell la música que li ha fet descobrir, "una música que li feu veure últimament". S'entén que aquest descobrir era precisament de la música dels violistes, projecte en el que Pedrell treballava. Tàrrega també li envià en aquesta carta unes composicions per a que les tingués en compte, fent referència a que "son de mester un gran servicio a los aficionados".

En una carta del 21 de juny de 1912 Llobet explicà a Pedrell que l'endemà marxava de nou de París amb destinació Amèrica. L'informà de que tornaria d'aquella gira al mes de novembre. Precisament del novembre és la carta que Llobet envià des de París a Felip Pedrell, a partir de la qual es descobreixen els temes que els ocupaven les investigacions: Llobet cercava les desaparegudes publicacions de Sor.

«París, 22-11-1910.

Sr. D. Felipe Pedrell.

Muy Sr. mio y distinguido amigo, he tardado, en verdad, más de ocho días en contestarle (conforme le anunciaba en mi postal) pero ha sido con objeto de informarme respecto á los editores actuales de la música de Sor, ó por lo menos de la mayor parte de su música; pues hay obras que poseén ciertos particulares, pero que ya no están más en la venta pública puesto que las planchas no existen ya.

En la actualidad, pues, son dos los editores que tienen dicha música = "Heugel"(2 bis Rue Vivienne) y = "Lemoine et fils", 17 Rue Pigalle=

Los dos editores poseén casi las mismas obras, entre las cuales se hallan las más importantes. Eso sí, tanto el uno como el otro, tienen dicha música con muchos errores de imprenta, como también he podido observar esto en ediciones primitivas, algunas de ellas firmadas por la mano del mismo Sor = (Esta edición primitiva correspondería á la antigua casa Meissonnier, que no existe ya, pero que Heugel tomó la sucesión.

Muchas son las obras interesantes que escribió el famoso músico español, pero haciendo un resumen citaré como tal vez las más importantes = "Los Estudios" "Los Minuetos" y las "dos grandes Sonatas" en Do mayor y en Do menor, suficientes para colocar á un músico en primerísima fila entre los clásicos. Son, en fin la honra de la guitarra. Pasando á otra cosa, le diré que

tengo noticias del artículo sobre la "Celestina", y le felicito de todo corazón, aunque en realidad bien merecido lo tiene la obra. Aun me acuerdo de la profunda impresión que me produjo dicha obra interpretada... medianamente por su autor en Madrid (no se ofenda si como pianista no le coloco á la altura de Rubinstein...). Pero con Albert Carré es muy difícil (aunque no imposible) hacer algo, pues todo lo que no séa Massenet, Puccini, etc, etc, tiene que dormir durante años y años en los polvorientos rincones de su depósito.

Me alegro que haya regresado felizmente de la tierra de los hésos... y de las cuadras (pues allí para cosa hay más).

Muchos recuerdos de Anita y míos para su hija, y V. sabe puede mandar siempre á su affm. amigo que le q y admira.

M. Llobet

-28 Rue Demours.»²³²

Pedrell va escriure des de Barcelona el 3 d'octubre de 1919 una carta dirigida a Emili Pujol:

«Amigo Pujol:

Enhorabuena por los éxitos merecidos últimamente. Me permito presentarle a la señorita Eugenia Doménech. Ella con otra discípula mía van a fundar un Instituto de Música serio y valioso que yo inspeccionaré facultativamente con mi afán por la cultura musical de nuestra patria. Necesita de Vd. y de su cultura por encima de la de nuestros guitarristas. Denos pues su adhesión para que nos honremos teniéndole a nuestro lado. Y como no queremos interrumpir su vida de concertista, denos también el nombre de alguien que pueda reemplazarle en sus ausencias. Y aun denos el tema de alguna conferencia para que pueda Vd., alternando con nuestros conferenciantes, hacer también obra sana y verdadera cultura. ¿Le parecería bien este tema brillante para Vd. "La vihuela y la guitarra moderna"?

Creo que es un tema apropiadísimo para su ilustración. Suyo de veras y buen amigo. F. Pedrell. P.D. En todo caso, le ofrezco toda la documentación que yo poseo.»²³³

Al llarg del proper capítol s'entrarà en detall en la influència que tingué la figura Pedrell en el desenvolupament de Pujol com a músic.

²³² Carta 22-11-1910 de Llobet. Biblioteca de Catalunya. Secció Música, Pedrell.

²³³ PUJOL, "El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra". *op. cit.*, pàg. 47.

3. CONSOLIDACIÓ DE L'ARTISTA (1920-1929)

3.1. Barcelona a principis dels anys vint

«Al 1920 la situació a Barcelona era francament dolenta, la Rambla gairebé deserta, la vida difícil. Tot i això vaig realitzar un concert a l'Orfeó Gracienc, per 500 pessetes de l'època, i alguns altres tant a Barcelona, al Palau de la Música, com a Lleida, recitals que repeteixo l'any següent, així com una nova gira per diverses ciutats espanyoles.»²³⁴

Amb aquestes paraules, Pujol presenta la tercera dècada del segle XX a Barcelona. Tot i que el panorama era complexe, Pujol s'anava fent un nom com a guitarrista i com a compositor. La premsa dels primers mesos del 1920 informa dels últims concerts de guitarra a la ciutat²³⁵. El 28 de març d'aquell any Segovia havia tocat al Palau, recital que repetiria el gener i març de l'any següent²³⁶. Com s'ha comentat anteriorment, per les característiques de l'espai, la majoria dels concerts de guitarra de Barcelona tenien lloc a la Sala Mozart; Pujol hi tocà el 23 i 26 de febrer de 1920²³⁷:

«Quatre guitarristes s'han fet oir en aquesta sala en lo que va d'any: Emili Pujol, Domènec Prat, Andreu Segovia i Alfred Romea. D'en Pujol i d'en Segovia ens eren ja prou conegudes les excel·lències de llur estil i el domini extraordinari que han assolit en el mecanisme de la guitarra. En llurs darreres audicions els hem trobat encara superiors a lo que d'ells esperàvem. Els programes, no obstant, sofriren escasses innovacions. senyalem en primer lloc les magistrals creacions en la guitarra del mestres catalans Sors i Tàrrega, sempre noves i del major interès. Les cançons populars catalanes adaptades al mateix instrument per en Llobet també s'escoltaren amb gran encís. En quant a les transcripcions, n'hi havia, a més d'alguns mestres clàssics, dels nostres malaguanyats músics Albéniz, Granados i Malats. En

²³⁴ AIEP.

²³⁵ *La Vanguardia*. 24-02-1920, pàg. 7; 18 de març, pàgs. 16-17; 24 de març, pàg. 7. (entre altres).

²³⁶ *La Vanguardia*. 24-03-1920, pàg. 7. "Palau Música Catalana. El diumenge 28, a les 5 tarda. Extraordinari recital de guitarra per Andreu Segovia." [Citem el nom de Segovia tal com la premsa ho feia, traduït al català.]

²³⁷ *La Vanguardia*. 24-02-1920, pàg. 7.

Prat donà la preferència a les obres originals de Tàrrega, figurant com a més novetat en el mateix programa unes Seguidilles de Mitjana, un Zapateado de Ros i unes Variacions sobre la Jota del propi concertista. El programa dispost per en Romea era mereixedor de tota alabança; apart les obres dels ja indispensables mestres Sors i Tàrrega, figuraven en el mateix inspirades composicions de Roberto de Viseo, Aguado, Romea (Imitant una capseta de música), Viñes i Coste; transcripcions de Haydn i Granados (Masurca donada en primera audició), i, com a final, la brillant producció de Mas, Málaga. En Prat i En Romea trobaren per igual en el distingit auditori de la Sala Mozart l'acolliment més entusiasta.»²³⁸

El 10 de març del mateix any, Pujol va marxar a Lleida a fer un recital a la seu de Joventuts Republicanes de la ciutat; un parell de dies després actuà al Casino Independent de la mateixa ciutat. Tot seguit faria una petita gira per Espanya, abans però, al mes d'abril, retornà a Barcelona per tocar a l'Orfeó de Gràcia. En el repertori presentat als concerts hi anava incloent composicions pròpies, estrenant alguns estudis i *Impromptu*²³⁹. Un document curiós datat del juliol de 1920 és una partitura que varen escriure conjuntament Pujol, Llobet i Gracià Tarragó a Barcelona²⁴⁰. Els tres guitarristes es coneixien bé, tot i les diferències que els distanciaven en estils i opinions mantenien una relació d'amistat cordial. La broma consisteix en que quan es reuniren, Pujol i Llobet havien d'esperar a Tarragó que sempre feia tard, i aprofitant el temps van escriure un fragment musical²⁴¹.

²³⁸ RMC. Gener-març 1920, núm. 193-197, pàg. 64.

²³⁹ En els dos concerts que feu a l'*Hotel María Cristina* de Sant Sebastià (un el 9 de maig i l'altre el 2 de setembre de 1920) consta en els programes de mà l'estrena d'obres.

²⁴⁰ Gracià Tarragó (1892 Salamanca/ 1973 Barcelona). HERRERA. *op. cit.*, pàg. 2628.

²⁴¹ MANGADO ARTIGAS, Josep María, *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres: Tecla Editions, 1998. Edició corregida de l'autor 2004, pàg.154.



Il·lustració 32: Partitura de Lobet, Pujol i Tarragó.

Els germans Sainz de la Maza, Eduardo i Regino, residint a Barcelona, van rebre esporàdicament consell de Miquel Llobet durant aquesta dècada. El 27 de maig de 1920 Regino actuà a Granada, concert a ran del qual Federico García Lorca publicà un article al diari *La Gaceta del Sur*. El 1921 Lorca va dedicar a Regino el cicle de poemes *Seis Caprichos*²⁴². Eduardo estudià composició amb Enric Morera i, tot i que s'havia iniciat com a violoncel·lista, va anar suplint aquell instrument per la dedicació a la guitarra i a la composició²⁴³.

El lutier Enrique García morí a Barcelona el 31 d'octubre de 1921, fou el mestre de Simplicio²⁴⁴. Aquest últim, en l'exposició Internacional de Barcelona de 1929, presentà algunes de les seves guitarres i guanyà una medalla d'or²⁴⁵. Ja l'any 1924, Miquel Llobet havia enviat una carta a Simplicio reconeixent els seu mèrit

²⁴² Tres dels poemes varen aparèixer a Nova York el 1930. El 1931 va sortir a Madrid l'obra completa.

²⁴³ En Regino Sainz l'any 1925 es casà amb la pianista italiana Elda Giacomelli. Fixaren la seva residència a Barcelona.

²⁴⁴ Enrique GARCÍA (1868 Madrid/ 1922 Barcelona).

Francisco SIMPLICIO (1874 Barcelona/ 1932 Barcelona).

²⁴⁵ Un altre dels lutiers Barcelonins que no podem deixar d'esmentar per la seva vàlua és Ignacio Fleta. El seu fill Gabriel, que nasqué el 1929, seguiria la tradició del seu taller.

com a lutier, tot afirmant que les seves guitarres són dignes d'estar en un museu. Curiosament, tant aquesta carta com també algunes guitarres de Simplicio es troben avui en dia custodiades pel MDMB:

«Barcelona 23-6-24

Amigo Simplicio, Puede V. sentirse orgullos de la magna obra que viene realizando con sus ya famosos instrumentos. Ellos son, en verdad, maravillosos bajo todos conceptos, no sabiendo que admirar más, si su sonoridad bella y soberana, que permite al artista la exteriorización de la mas rica y variada gama de matices, o bien la magnificencia de su construcción, por lo que podría clasificarse como dignos ejemplares de Museo.

Me place también el comprobar que la hermosa tradición que le legó su tan admirado maestro Enrique García, la haya V. recogido para darle el mayor brillo y esplendor.

M. Llobet.»²⁴⁶

3.2. L'ideal París

El pare d'Emili Pujol morí el 12 d'agost de 1921. Abans del succés, al llarg d'aquell any Pujol havia realitzat concerts a Lleida, Tarragona, Barcelona, Sabadell, Girona, i també feu la seva primera gira per Europa²⁴⁷. Després de la mort del seu pare —com explica en les seves pròpies memòries— decideix viatjar cap a París on creu que la situació li serà més favorable. En aquell moment tenia 35 anys.

«Vist el panorama, vaig decidir provar sort i fortuna a París, on molts altres abans que jo ja s'havien instal·lat. [...]

En aquesta època la necessitat obligava a buscar activitats que em permetessin guanyar alguns diners, si em descuidava cap a l'estiu em veia amb dificultats. Així que, a més de continuar preparant concerts, vaig

²⁴⁶ Aquesta carta es troba al FMLL.

²⁴⁷ Cinema Viñes de Lleida (12-01-1921), Tarragona (3-03-1921), Associació Íntima de Concerts de Barcelona: Orfeo Gracienc (10-04-1921), Teatre Principal de Sabadell (18-04-1921), Saló Gran Vía de Girona (9-04-1921).

començar a fer classes particulars.

També per aquelles dates vaig iniciar la meva primera gira de concerts pels països de l'Europa Central: Bèlgica, Holanda, Alemanya, Àustria, Txecoslovàquia i Gran Bretanya.»²⁴⁸

La cultura de saló de la capital francesa atreia als joves que es volien fer un nom en el món de l'art. Pujol ansiava poder participar en vetllades artístiques, intercanviar idees amb altres músics, pintors, poetes i dramaturgs. L'activitat artística parisenca era envejable arreu del món.

«Allà va ser on vaig conèixer la que seria la meva dona, Matilde, a casa Rowie, on se celebraven reunions setmanals dels músics, principalment guitarristes de tot el món que residien o passaven per París i altres artistes que coincidien en aquesta capital. De fet era el magatzem de música de l'editor holandès Jose Rowie, al número 9 de la rue de Pigalle.

Jo vaig ser molt ben acollit per aquests amics, especialment per Ricard Viñes, gran pianista també lleidatà, qui em va presentar a la baronessa de Matos Vieira, comtessa de Kergolay, i a altres personalitats.

Al palauet de la rue Alberic Magnard, nº 4, es donaven els concerts d'avantguarda organitzats per la " Revue Musicale " dirigida per Henri Prunières. Va ser en aquesta sala on vaig fer la meva primera audició. La intensa vida d'aquell centre d'art em va facilitar relacions amb figures d'allò més representatives de la vida intel·lectual d'aquell període de postguerra: Manuel de Falla, Joaquin Turina, Joaquín Rodrigo, Alfonso Broqua, Carlos Pedrell, Raoul Maparra, Zadre Donostia, Hector Villalobos²⁴⁹. Però una personalitat en especial mereix la meva profunda admiració, afecte i gratitud, D. Antonio Larragoiti, a qui més tard vaig dedicar el meu assaig biogràfic sobre Tàrrega, editat a Lisboa el 1960.

²⁴⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 55.

²⁴⁹ Algunes dades d'aquests artistes: Joaquin Turina (9-12-1882 Sevilla/ 14-01-1949 Madrid).

Joaquin Rodrigo (22-11-1901 Sagunt / 6-07-1999 Madrid).

Alfonso Broqua (11-09-1876 Montevideo, Uruguai/ 24 -11-1946 París).

Carlos Pedrell (16-10-1878 Montrouge, Uruguai /9-03-1941 França).

Heitor Villa-Lobos (5-03-1887 Rio de Janeiro, Brasil/ 17-12-1959 Rio de Janeiro).

Al desembre anava a tota màquina. Ja havia donat dos "soirées" aristocràtiques i diverses vegades els aficionats s'havien quedat aturats amb el so sense uncles. Per descomptat entre l'element guitarrístic m'havia costat poc imposar-me, m'havien sentit un parell de vegades a casa de Mr Rowies (editor de música) i ja m'havien sorgit un parell de lliçons, molt modestes, així que encara costava una mica anivellar l'economia. Tanmateix a finals d'any recordo que encara disposava de 1000 francs intactes.

Aviat vaig tenir dos deixebles i a poc a poc s'anava enterrant aquesta influència italiana de virtuosos *macaroni* que tenia intoxicada a l'afició parisencs.»²⁵⁰

Com defineix Alex Ross²⁵¹, la capital francesa en aquella dècada feia ostensible una contradicció. París abraçava totes les modes dels anys vint, però, per sota de la superfície ultramoderna, persistia una estructura de recolzament a l'activitat artística, la qual es produïa a una distància considerable de la vida real de la ciutat. Convivien les diverses tendències amb el jazz, la cultura de l'esport i l'oci, les màquines i la tecnologia, el gramòfon i la radio, el cubisme, el futurisme, el dadaisme i el surrealisme. Moltes persones viatjaven a París a la recerca d'un somni i es trobaven que havien de sobreviure en la postguerra, com sobreviuen al declivi, els salons i l'aristocràcia europea en la recerca de la moneda industrial.

Els primers dies de Pujol a la ciutat foren dedicats a descobrir la vida artística, per endinsar-se en els cercles cultes i fer-hi contactes. Poc a poc, però, la vida real se li anava fent visible entre tanta novetat; tot i així, mantenia la il·lusió.

«Instal·lat i amb la vida ordenada, que no era poca cosa en aquests moments en aquest París, vivia en un hotelet d'aquests que no tenen pensió, prop de l'Arc de l'Etoile.

Per menjar anava buscant restaurants que fossin el més assequibles possibles i així poder rebaixar una mica les despeses. Vaig comprar un fognon, cafè amb llet i sucre i em feia el cafè del matí. També algun dia

²⁵⁰ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 55.

²⁵¹ ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducció al castellà: Luis Gago. Barcelona: ed. Seix Barral, 2009, pàg.134.

comprava pa, vi, foie gras i salmó... em posava davant del mirall per no veure tan sol i... mossegada que et va criar. La vida era cara però equivalent als preus d'Espanya i el que tenia de bo París, com totes les ciutats grans, és que s'adapten a totes les fortunes.

Els amics Viñes es van portar amabilíssimament. El germà gran de Ricardo, lo Pepe, em va buscar ell mateix habitacions que m'oferien i em va recomanar les que per convenir-me el preu podien ser del meu interès. A més em va orientar en moltes coses i em va presentar a gent molt important.

Una nit de desembre vam anar junts a sentir un concert de violí i cant i em van convidar a una festa molt curiosa. Era una mena d'assalt: Vet aquí que un dia determinat se li ocorre a un dels teus coneguts donar-te un ensurt, avisa a tots els teus amics i amigues i els diu que tal dia a tal hora aniran a casa teva per a una festa, i llavors t'avisen a tu amb un dia d'anticipació perquè tinguis temps de treure les fundes dels mobles o llevar la pols, i a l'hora que han dit se't presenten cinquanta o seixanta persones, cadascú amb el seu paquetet de dolços o entrepans, perquè està acordat que les senyores paguin el menjar i els senyors la beguda. Et presenten un pianista (suposant que tinguis piano a casa) i un criat perquè serveixi als convidats el que ells mateixos han portat i... apa , ja comença la festa. Doncs bé, una festa com aquesta és la que feien aquella nit organitzada pels Viñes i a la qual em van convidar molt amables, i que em va costar uns vint o més francs per l'ampolla de vi que em va tocar portar com "monsieur", i per la propina que vaig haver de donar al cambrer improvisat. Casos com aquests i altres fan una vida única en aquest país.

A finals d'any encara no havia pogut veure res. Un dia vaig voler passar per la Rue du Colisée, en la qual feia temps no havia estat. Tot estava igual, va semblar que fos el dia següent d'haver-nos marxat. L'hotel Robin existia exactament en el mateix lloc. I que majestuós, grandios i seductor era i és aquest París... Aquesta Avinguda dels Champs Elisées, aquesta plaça de la Concorde amb el Palau del Congrès al fons, les Tulleries, la Rue Royale, a la nit, amb una il·luminació fantàstica (pobre plaça de Catalunya de Barcelona!) I els bulevards, plens en aquelles dates de "xiringuitos" nadalencs plens de coses d'allò més original i capritxós que un pugui imaginar.»²⁵²

²⁵² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 56.



Il·lustració 33: Pujol a París amb la família Vinyes i amics. A l'esquerra de la imatge Pujol amb la guitarra.

Pujol, tot i trobar-se instal·lat a París, sovint visitava la seva terra natal per realitzar-hi concerts. El 28 de març de 1922 es presentà al Palau de la Música Catalana amb un concert que fou molt ben rebut. La premsa deia que feia temps que el de la Granadella no es deixava sentir per Barcelona:

«El desè concert tingué lloc el dia 28 de març prop-passat, essent confiat al ben conegut concertista de guitarra N'Emili Pujol. El programa era el següent: I. Minuet, Andante cantabile, Allegretto, Sors; Minuet, Mozart; Bourrée, Bach; II. Estudi, Massurka, Allegretto, Caprici alarb, A l'Alhambra, Tàrrega; III. Guajira gitana, E. Pujol; Homenatge a Debussy, Falla; El mestre, La filla del marxant, Llobet; Variacions sobre un tema de Corelli, Sors-Llobet. Fora de programa: Dança de "El Amor brujo", Falla. El programa era triat aposta per a palesar els diversos aspectes de la guitarra, des de'l gènere clàssic, en el qual l'instrument tingué un mestre de primer ordre, el català Sors, fins al gènere popular i al gènere modern i al gènere que podríem anomenar d'execució transcendent: tal l'última composició del programa; passant pel renovador de la guitarra, el mestre del concertista, En Tàrrega, les composicions del qual són com no n'hi ha d'altres, adequades a l'instrument. Encara que alguna d'aquestes no sigui d'or de llei, recordem de passada que entre les menys conegudes —Preludis, Estudis— hi ha veritables gemmes. El triomf d'En Pujol fou absolut. Del temps que no s'havia fet sentir en públic a Barcelona, hom vegé totseguit que havia donat un pas definitiu en sa carrera. A sa musicalitat

exquisida, a sa fina sensibilitat de sempre, hi afegeix ara el més gran domini de la tècnica; té una seguratat, un equilibri que no li coneixíem i què és fruit de maduresa. I son bell estil és realçat per la puresa del sò, puresa i robustesa a la vegada; qualitats obtingudes per sa manera especial de tocar la corda, amb l'extremitat carnososa del dit, no amb l'ungla, nova escola d'execució adoptada per En Tàrrega en sos últims temps en l'estudi i perfeccionament de la qual el sorprengué la mort. El mestre treballà fins a la darrera hora, conscient de que Labor ímprobis omni vincit; el deieble segueix ses petxades —G».²⁵³

Tenim constància de que en aquella visita a Catalunya, també feu un recital benèfic per l'Associació Amparo de Santa Lucía; fou el 5 d'abril, dos dies abans que el guitarrista complís els 36 anys. Era patrocinat per la Caixa de Pensions. Seguidament va retornar a França, i no es té cap dada de la seva activitat fins a l'estiu. Pujol va poder gaudir d'un mes d'agost vacacional; afortunadament sempre hi havia amics adinerats que exercien de mecenes i feien que les estades resultessin tot un regal.

«Durant l'estiu de l'any 1922, vaig passar gairebé tot el mes agost a l'*Abbaye aux Bois*, propietat de la baronessa de Mattos Vieira i el mes de Setembre al Castell de Courtempierre, de la família Whettvall, esplèndidament. Vam fer moltes excursions en cotxe, partits de tennis, pesca, caça, ball, etc. Ho vaig passar admirablement. A primers d'octubre tornava a començar la vida de treball a París.»²⁵⁴

Aquestes bones estones servien per oblidar la tristesa que de tant en tant sentia per la seva gent i la seva terra. Es conserva una fragment de carta on Pujol escriu al seu germà: “Tinc moltes ganes de deixar París. Vull veure si puc viure amb la meva feina aprop de vosaltres. [...]”²⁵⁵

«Aquest any vaig estar molt ocupat, tenia lliçons i compromisos de tocar i altres d'amistat que em prenién molt de temps. Vaig passar una època molt dolenta econòmicament, els primers mesos de l'any, però al final ja estava bé, no devia res a ningú i tenia tot el que necessitava.

²⁵³ RMC. Abril-Juny 1922, núm. 220-222, pàg. 120.

²⁵⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 57.

²⁵⁵ AIEP.

A part d'això, em trobava molt sol. Amb Cisquet ens vèiem gairebé cada dia i era molt bon noi, em feia de germà gran, em donava consells i desenvolupava l'enteniment que donava gust. Teníem un nucli d'amics "charmant" que ens feia passar hores molt agradables.»²⁵⁶

La distància i les dificultats a París afectaven la sensibilitat de Pujol. Fruit de les influències musicals que va rebre a França, entre la seva creació es troben obres com *Caprice verié sur un theme d'Aguado*, *Deux Préludes*, *Au Jardin de L'Abbaye*, *Barcarolle*, entre altres.

Maria Rita Brondi actuà a París l'any 1922, possiblement allí es trobaren amb Pujol, amb qui ja s'havien vist a Barcelona. Ella també havia rebut esporàdicament classes del mestre Tàrrega²⁵⁷.

La Salle de Concerts du Conservatoire va acollir al mes de desembre de 1922 un doble concert. Sovint, en aquella època, en els concerts s'oferien recitals de diversos artistes, acostumant a alternar dues parts diferenciades donant així una varietat instrumental al públic. En aquest cas, la primera part fou a mans de la pianista Annette Vaucaire, i la segona, de guitarra, a càrrec de Pujol.

«El dia 2 de desembre d'aquell any [1922] vaig donar un concert a la Sala del Conservatori. Era, sens dubte, el concert més important que havia donat fins aquell moment. La sala del Conservatori estava considerada com un temple d'art, i és on s'han donat les simfonies de Beethoven per primera vegada i on s'han consagrat les millors obres i els millors artistes. Va costar 2.000 francs de despeses que naturalment no vaig ser jo qui els va exposar, sinó amics entusiastes d'allà. Després vaig anar a prendre el te a casa de Mr. Raymond Duncan, germà de la famosa Isadora Duncan.»²⁵⁸

Emili Pujol i la cantant Alice Derlange van actuar el 29 de maig de 1923 a la Comédie des Champs Elysées de París. Sovint, com es llegeix en les seves memòries, els artistes havien de fer front a despeses impossibles d'assolir per

²⁵⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 58.

²⁵⁷ A mode de recordatori: Maria Rita Brondi (5-07-1889 Rimini, Itàlia/1941 Roma) havia visitat Barcelona per primer cop el 1907.

²⁵⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 57.

tal de llogar una sala, fet que actualment segueix succeint en l'àmbit artístic. En aquella època, però, eren molts els melòmans aficionats a la música que exercien de mecenes. Pujol en aquest sentit va tenir contactes poderosos que li serviren per obrir-se pas en sales destacades del panorama musical, no sols parisenc i europeu, sinó mundial.

3.3. Influència de Matilde Cuervas

Matilde Cuervas va néixer, com consta en la partida de naixement, el dia 1 d'abril de l'any 1879 a Sevilla. La biografia d'Emili Pujol escrita per Joan Riera situa erròniament aquest fet durant l'abril del 1888²⁵⁹. Progressivament s'ha anat donant per bo l'error creient que Matilde era més jove que Emili. Filla del matrimoni format per Adelaida Rodriguez de la Hera —procedent de Badajoz— i José Cuervas y Zarco, que era professor natural de Sevilla, estudià guitarra amb El Jabonero, Paco el Corvas, El Habichuela i altres cèlebres guitarristes flamencs. Fabián de Castro componia falsetes que ni tan sols ell podia tocar com ella, per això l'anomenava “la fera”.



Il·lustració 34: Matilde Cuervas.

²⁵⁹ RIERA, *op. cit.*, pàg. 120.

Als vols del 1920 Matilde es trobava a París i es reuní amb músics i amics guitarristes al número 9 de la rue de Pigalle. Matilde i Pujol es varen conèixer en una d'aquestes reunions a la casa de l'editor holandès Jose Rowie. Aproximadament, quan van iniciar la seva relació ella deuria tenir uns quaranta-quatre anys i Pujol trenta-set.

«Pensava... no tindria jo que casar-me? Feia una vida de monjo, tot i estar a París. I la pobra Matilde era tan bona noia... Era una espina que tenia al cor que no deixava el meu cap tranquil.

Vaig pensar alguna vegada que la meva vida està destinada a continuar a París per bastant temps. I si la meva estada havia de durar, ja que la meva naturalesa no estava ni està preparada per viure sol ni sense afectes de veritat, necessitava per sobre de la fortuna, gent que em compregués i que em volgués. No hi ha res que pugui comparar-se a la satisfacció de voler noblement, ni hi ha res que redueixi tant les ingrituds i els mals sentiments dels altres com els sentiments d'amor i noblesa.

Finalment arriba 1923, i poso fi a la meva inquietud i em caso amb Matilde.»²⁶⁰

Matilde parlà del seu primer concert en l'entrevista que li feu Irene de Falcón l'any 1929 després d'un recital a Londres:

«-¿Era usted ya guitarrista antes de casarse?- pregunto a Matilde a la salida.

-Cuando tenía ocho años di mi primer concierto -contesta-. Por cierto que lloré en el escenario, de coraje. En mi casa tenían la costumbre de llamarme fea, feúcha, en broma, claro es. El día de mi primer concierto yo llevaba dos trencitas muy tiesas, y como era tan chica que tenía que llevar la guitarra arrastras, el público, al verme, se echó a reír. Yo creí que se reían de mí porque era fea, y llorando me fuí del escenario, con la guitarra detrás de mi. Luego me consolaron, y salí otra vez a tocar; pero miraba al público con una rabia...

Matilde sigue contándonos cómo en casa de su padre, donde frecuentaban muchos guitarristas, éstos la enseñaban a tocar flamenco. Ella apuntaba las notas, y luego tocaba leyendo los apuntes, dejando maravillados a los flamencos. “Pero como yo hacía puntes -sigue contando- me extrañaba

²⁶⁰ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 58.

mucho que los guitarristas nunca tocaban una pieza dos veces seguidas del mismo modo. Siempre resultaban diferentes, sin que ellos se dieran cuenta”.

Matilde fué purificando la música que oía, y ahora es la técnica de la música flamenca.»²⁶¹

Cuervas havia dut el seu art per escenaris d'Europa i Amèrica, impartint classes a personalitats com Amèlia de Portugal, la Infanta Maria Luïsa de Borbó, la comtessa Potowska, Graciela Patiño²⁶², entre altres. La guitarrista explicava en entrevistes l'anècdota que li passà en un dels seus concert, al final del qual li agafaren la guitarra per examinar i verificar l'interior de l'instrument, creient que hi havia algun tipus de dispositiu que produïa aquells efectes sonors tant especials. Lògicament, no hi trobaren res. Riera, en el seu llibre, també parla de Matilde amb gran aplexi i elogi cap al seu toc flamenc:

«Matilde Cuervas ha estat la primera guitarrista a aconseguir amb els seus mèrits personals, imposar el toc flamenc als públics més exigents d'Europa i l'Amèrica Llatina. El seu art, sense deixar de ser autèntic i sincer, era ponderació expressiva controlada per una musicalitat i un sentit estètic impecables, i rebé l'aplaudiment unànime del públic per les versions quintaessenciades dels ritmes de la seva terra. Aquests s'imposaven per la força de la veritat i per la seva simpatia. D'ella, el prestigiós crític musical de Castelló de la Plana, Josep Maria Castells, digué: “Matilde podia ser comparada amb la mateixa Giralda, ja que, com la famosa torre, sabé ser esvelta, alegre, senyora i única”.»²⁶³

Cuervas i Pujol els varen presentar per primer cop a París. Tanmateix, Matilde explicà en una entrevista que ella ja l'havia anat a escoltar en un concert, però que ell ni tant sols la va mirar. Tot i que no ho especifica, això fou la primavera de 1918, quan la Sociedad Coral de Conciertos de Madrid va programar un concert de Pujol al Reial Conservatori²⁶⁴.

²⁶¹ FALCON, Irene de, «Inglaterra, Londres y la guitarra». A *La Voz*. Londres: 17-01-1929.

²⁶² “PATIÑO, Graciela: distingida dama peruana deixeble de Matilde Cuervas.” RIERA, *op. cit.*, pàg. 192.

²⁶³ RIERA, *op. cit.*, pàg. 46.

²⁶⁴ Recordar capítol: 2.5. El repertori de guitarra.

«En realidad lo conocí en España, en un concierto. Fui con mucho entusiasmo a oírle, porque me habían hablado mucho de él. Pero aunque estaba sentada en primera fila, y él, por su posición, no tenía más remedio que mirar en mi dirección, ni siquiera me vió, ni siquiera se dio cuenta del entusiasmo con que yo le escuchaba. Esto me molestó bastante, y le tomé cierta antipatía. Años después, en París, aunque yo sabía que Emilio estaba allí, no tenía ningún deso de conocerlo. Una tarde, sin embargo, lo encontré en casa de unos amigos, y... nada, nos casamos.

Emilio Puyol [Pujol] escuchaba muy orgulloso, lleno de satisfacción.»²⁶⁵

No tenim dates exactes del casament entre els dos guitarristes, únicament se sap que va tenir lloc al llarg del 1923. Es conserva un extracte del registre de matriculació a la Policia de París del dia 11 de febrer de 1924, on consta que Pujol va arribar a París el 18 d'octubre de 1923 per exercir la professió d'artista músic, i ho fa ubicant la seva residència a la rue Bouganville, sense especificar número de casa. Aquesta data de registre, però, no és de quan ell va arribar realment a la ciutat, sinó que havent-s'hi instal·lat ja l'any 1921 deuria fer oficials els seus documents al casar-se amb Matilde. Entre la correspondència de Pujol s'han trobat diverses direccions de residències a París, facilitant una organització i datació: Rue d'Armaillé núm. 20 (any 1921), Rue Sextus Michel (1922), Rue de Bougainville (1923), Avenue des termes, núm. 5 (1926), entre altres pensions on devien residir.

El duo Cuervas, acompanyats de pianista i *bailaora*, van fer un concert de música flamenca el 13 de desembre de 1923 a París; Matilde també tocava les castanyetes.

«Sus dedos tejían la música sobre las cuerdas como una araña su tela. A mi lado unos ingleses, que por lo visto tenían algunas nociones de la música de guitarra, observaban que resultaba muy gracioso y elegante ver tocar la guitarra a una mujer, a una mujer andaluza sobre todo.

Matilde Cuervas honra a la mujer española con su presencia en el Extranjero. Además de artista es muy culta, y se dedica colaborando con su marido, a adaptar a la guitarra piezas musicales antiguas, compuestas para

²⁶⁵ FALCON, *op. cit.*

instrumentos de cuerda de hace cientos de años.»²⁶⁶

Com diu Riera, Matilde era una “treballadora incansable”²⁶⁷. El motiu d'aquest elogi no sols és per la seva carrera com a guitarrista en solitari, sinó també per la implacable tasca com a companya de Pujol en els escenaris i treballs d'investigació musicològica. Matilde, durant els pelegrinatges pels arxius musicals (dels quals es parlarà més endavant) feia de copista del material que no podia ser extret de l'arxiu. Es conserven centenars de fulls vegetals que tenien la funció de les actuals fotocòpies. D'aquesta manera, copiaven els antics llibres de música, les tabulatures de viola de mà i llaüt, per després estudiar-los i fer les degudes transcripcions a la partitura de guitarra actual.

Pujol i la pianista Germaine Sanderson van alternar les seves actuacions en el concert de la Salle des Agriculteurs el 27 de gener de 1924. Allà hi estrenà una composició en la que havia treballat recentment i que dedicà a Matilde: *Tango*. L'estil tant particular de la guitarrista donà un caràcter especial a la música que Pujol escriuria a partir d'aleshores.

Pujol presentava en concert les seves obres, però aquestes sovint es programaven amb nom diferent al que finalment apareixia en l'edició de la partitura. *La Guajira*, una de les obres més conegudes del mestre, fou estrenada en concert a San Sebastián el maig de 1920. Aleshores duia el títol de *Fantasía libre sobre motivos cubanos*, posteriorment apareix en programes de concert sota el nom de *Guajiras Gitanas*, i finalment, va ser publicada com a *Guajira*²⁶⁸. Aquesta obra fou dedicada a Leon Farré, motiu pel qual es conserva una carta en resposta a aquesta dedicatòria que causà tanta alegria a Farré.

«Amic Pujol. Després de saludar-lo desitjaria que es trobes de bona salut com la meva per ara ADG. Emili quan vaig rebre les obres seves, em vaig quedar pàl·lid d'emoció més que si hagués tret el gordo de Navida, de tan emocionat em vaig posar malalt. Emili no s'hauria de morir mai perquè jo sempre vic

²⁶⁶ FALCON, *op. cit.*

²⁶⁷ RIERA, *op. cit.*, pàg. 46.

²⁶⁸ Inicialment apareix a l'editorial Rowies el 1926, més tard a París: ME.

pensant amb vostè. I el seu art. Emili fora de punyetes, feu-me arribar les obres indicades al catàleg en com més aviat possible, i adéu ... Emili m'alegro de veure't bo. Jo com sempre V ja sap la meva manera de parlar i que tantes punyetes, guitarra, i sempre guitarra i sempre Pujol al cap per això crec que tinc raó jo segueixo el refrany de estigues bé amb Déu i riu-te dels sants. En el mateix correu li envio l'obra de Moreno Torroba sobretot li recomano les obres del catàleg.»²⁶⁹

La Guajira juntament amb dues peces més conformen les *Trois Morceaux espagnols*. Aquestes dues obres són *Manola del Avapiés* (Tonadilla) i el citat *Tango*. L'obra de Pujol s'influencià del toc flamenc de Matilde, principalment en el període en que havia aparegut per primera vegada sorprenent-lo de bon grat amb el seu estil. La influència es concretà compositivament amb la utilització de la modalitat frígia i dels ritmes originaris dels pals flamencs. S'observa en aquesta direcció diverses peces: *La libelula*, *Estudio superior núm. VII*, *Seguidilla*, entre altres.

LALIBÉLULA Estudio (E. Pujol)



Il·lustració 35: Fragment frigi de *La libelula* de Pujol.

Les *Trois Morceaux espagnols* van ser publicades per l'editorial Rowies el 1926. Aquesta empresa però va passar a mans de Max Eschig a finals de la dècada

²⁶⁹ Carta de Farré a Pujol. Barcelona, 18-08-1926. (IEI i FMML.)

dels vint, això provocà que les publicacions que Pujol havia fet amb Rowies s'integressin al catàleg de Max Eschig.

3.4. La guitarra a l'enciclopèdia

Lionel de La Laurencie va encomanar a Emili la redacció de la història de la guitarra que s'integraria en l'*Encyclopédie de la Musique*²⁷⁰. Foren aquests els seus inicis en la investigació musicològica²⁷¹. Es desconeix la data exacta en que li fou encomanada aquesta tasca: ell comentà en la publicació de l'*Anuario musical* del 1973, que un cop instal·lat a París el 1921 li proposaren la feina, però no queda clar; en altres documents personals es parla de dates més tardanes²⁷². Realment, “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument”, va ser publicat l'any 1926 a la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Aquest text fou la primera publicació de la història on s'hi traçà el perfil històric de l'instrument des dels seus inicis fins l'actualitat.

«"Estudio histórico-artístico-didáctico sobre la guitarra" que se publica en el tomo veinticuatro de la "Enciclopedia de la Música y Diccionario del Conservatorio" obra fundada por Albert de Lavignac y que después de su muerte —1916— continuó Lionel de La Laurencie. Dicha obra que puede

²⁷⁰ Lionel de La Laurencie (1861; 1933). Fundador de la *Société Française de Musicologie*. S'encarrega de dirigir l'edició de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1920-1931) després de l'Albert Lavignac.

²⁷¹ PUJOL, Emili, «*La guitare. Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument*». A *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. 2. part, Vol. III. París: ed. Delagrave, (Dir.: LAVIGNAC, Albert.) 1926, pàgs. 1997-2035.

²⁷² “Instalado definitivamente en París en diciembre del año 1921, M. Lionel de la Laurencie, Director de la Encyclopédie de la Musique de París, tuvo a bien honrarme con el encargo de un trabajo de carácter histórico, biográfico, crítico y didáctico sobre la guitarra, facilitándome también para ello cuanta documentación estaba a su alcance en las bibliotecas nacional, del Conservatorio y de la Ópera, a las cuales pude añadir, por mis frecuentes viajes a Londres, la importantísima que descansa archivada en el British Museum de aquella ciudad.” PUJOL, “El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra”, *op. cit.*, pàg. 48.

considerarse auténtico monumento bibliográfico musical, fué costeada por el Estado francés y en ella figuran como colaboradores españoles nuestro ilustre paisano y el malogrado diplomático español Rafael Mitjana. Fué editada en París por Delagrave.»²⁷³

Pujol organitzà la publicació en dues parts, una corresponent a la història i l'altra a la tècnica de l'instrument. Ell mateix en digué el següent al respecte:

«La meva aportació en la *Enciclopedie de la Musique*, Diccionari del Conservatori de Paris, publicat el 1926, és una veritable tesi sobre la història de l'instrument des dels seus orígens fins avui. Seria injust considerar no solament el que representa com a investigació documentada i ordenada, sinó com a comentari crític, històric, analític i didàctic sense precedents ni posteriors en el seu gènere.»²⁷⁴

L'any 1927 Pujol va oferir un concert a la Sala Érard de París, on ja havia actuat anteriorment. Tanmateix el recital d'aquell desembre de 1927 seria especial: era la primera vegada que a França s'inclouien en el programa d'un concert de guitarra obres dels violistes espanyols del segle XVI. Aquest nou repertori que Emili presentava era fruit de les investigacions sobre la història de la guitarra. La redacció per l'enciclopèdia va fer donar un gir a la seva carrera; a partir d'ara compaginaria la investigació amb la interpretació, fet que li feu enriquir els seus coneixements i repertoris. La premsa musical de Catalunya estava al corrent dels mèrits dels artistes catalans i aquesta ocasió no fou menys tinguda. Joan Gibert-Camins signava la ressenya parlant del concert de Pujol:

«París. Els nostres artistes, el violoncel·lista Cassadó i el guitarrista Pujol, també han triomfat darrerament. [...], i Emili Pujol, a la sala Erard, amb un interessantíssim programa, que interpretà el nostre guitarrista amb aquell talent que tots li admirem.»²⁷⁵

Felip Pedrell, fill de Tortosa, morí a Barcelona amb 81 anys el 19 d'agost del 1922. Deixava una herència musical important tant a nivell nacional com

²⁷³ SANUY, Ignacio, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». *op. cit.*, pàgs. 11-12.

²⁷⁴ AIEP.

²⁷⁵ RMC. Febrer 1928, XXV, núm. 290, pàg. 64.

internacional. Notables artistes van tenir el plaer de ser deixebles seus, en destaquen alguns noms com Enric Granados, Manuel de Falla, Isaac Albènic, Lluís Millet, entre altres. També entre els guitarristes del moment havia sembrat la seva llavor. Com ja s'ha parlat en capítols anteriors, era amic de Francesc Tàrrega, Miquel Llobet i també del guitarrista de Les Garrigues. Pujol, tot i no haver pogut gaudir en profunditat de les ensenyances de Pedrell, en parlava amb orgull.

«La meva entrada al món de la musicologia la dec al Mestre Pedrell. L'any 1926 inicio, de fet, les meves investigacions musicològiques sobre la viola i els violistes, de la seva mà.

L'inoblidable Mestre Felip Pedrell a qui tant deu la música espanyola, amb el seu afany d'espanyolitzar les orientacions de l'espiritualitat nacional del seu temps, no va cessar d'induir als guitarristes contemporanis a incorporar al seu repertori les obres dels violistes, per tal que fossin conegudes en l'element més afí possible que, més que el piano, l'arpa o el clavicordi, li oferia la guitarra, i enaltir l'esperit hispànic que contenen els romanços, cançons, sonets, nades i altres formes líriques contingudes en l'obra monumental dels nostres guitarristes.

A mi, personalment, em va oferir tot el material utilitzable de la seva magnífica biblioteca i la seva valuosíssima i honrosa col·laboració. Però, subjecte als meus compromisos de concertista, vaig haver de declinar els meus bons desitjos, encara que sense abandonar els meus propòsits de continuar un dia els seus consells.

Arribà aquest dia quan l'any 1925 vaig rebre a París l'encàrrec d'escriure per a la gran Enciclopèdia del Conservatori d'aquella ciutat, un treball històric sobre la guitarra. Treball que vaig anar redactant i recopilant a través dels meus viatges per les capitals d'Europa, viatges que em permetien consultar els diferents llibres de música escampats en biblioteques i museus. En la Nacional de París i a la del Museu Britànic vaig poder trobar les obres germanes de les que un dia m'oferí el Mestre Pedrell i, obligat llavors pel meu compromís formal amb el Conservatori de París, vaig haver de treballar-hi.»²⁷⁶

²⁷⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 31.

Pedrell traçà lleugerament el perfil històric de la guitarra, feina que reclamava havien de fer els propis coneixedors de l'instrument. Pujol va ser dels primers que s'hi introduí de ple, donant una de les millors obres musicològiques en aquest sentit.

«El seu llibre *Musicalerías* conté un article titulat "La viola i els violistes"^[277] que comenta amb lleialtat i coneixement de causa —com diria Falla— el contingut de "Les lutier espagnols du XVIe. siècle", obra del Comte de Murphy prologada per François Gevaer, director de l'Òpera de París, i luxosament editada amb text francès i alemany per Breckkopf & Haertal, de Leipzig el 1902.

Pedrell exposa, en primer lloc, l'error d'anomenar "llaütistes" als intèrprets de viola, ja que es tracta en aquest cas d'instruments diferents. Per això, diu, els noms de "luthistas" com "Lantenmeister " estan mal aplicats.

Accepta teòricament l'origen àrab de la tabulatura transmesa als espanyols durant la seva connivència secular a la península i escampada després per Itàlia, França, Països Baixos, Anglaterra i Alemanya, però no admet l'homologació del llaüt amb la viola de mà, per ser diferents sota determinats conceptes.

Pel que fa al contingut musical d'aquesta antologia, diu Pedrell que no tot el que apareix en ella és el millor que contenen les obres dels genials violistes espanyols, i que es dóna gran importància a Luys Milan, desconeixent la d'un Narváez i un Fuenllana, alhora que la terminologia musical de la seva època.»²⁷⁸

3.6. Expansió del repertori de guitarra

En vigílies de diumenge de Rams, el 23 de març de 1918, els alemanys iniciaren a plena llum del dia, una campanya d'atac, aèria i terrestre, contra París. El soroll i el terror foren abassegadors. Claude Debussy morí el següent dilluns 25

²⁷⁷ PEDRELL, «La vihuela y los vihuelistas.» A *Musicalerías* (selección de artículos escogidos de crítica musical). València/Madrid: Cuatro Reales, Sempere y comp., 1906. [El document es data en relació al pròleg.] L'article està datat del 30-09-1902, pàgs. 51-54.

²⁷⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 31.

de març de 1918 en aquella ciutat²⁷⁹. L'any 1920, Henri Prunières, el director de *La Revue Musicale de París*, encarregà a diversos compositors la creació d'una obra en homenatge a aquest mestre que havia traspassat recentment. Entre aquests compositors s'hi trobaven Maurice Ravel, Erik Satie, Béla Bartók, Paul Dukas i Manuel de Falla, entre altres.

«Diez músicos, los más eminentes de la Europa de hoy, los pertaestandartes de la nueva belleza sonora, tejen en la *Revue Musicale* una rica guirnalda que posan en la tumba del maestro Debussy en relación con sus países respectivos.»²⁸⁰

Davant d'aquesta comesa, la qüestió per a aquests compositors deuria ser trobar la manera d'articular musicalment un homenatge a Debussy. L'any 1889 havia tingut lloc l'Exposició Universal de París, la qual, va importar sonoritats exòtiques d'arreu del món. Debussy descobrí així nous materials sonors que incorporaria en la seva música. Els gongs o el gamelan, eren com petits tresos que oferien al compositor francès una font de creativitat. La guitarra, de forma similar, representava també aquesta nova visió que meravellava l'imaginari de molts compositors.

«Fue en esa época cuando Llobet tocó en una velada musical en casa de Debussy. Alfonso Broqua relató cómo sucedió; parece ser que la impresión que se llevó Debussy fue tan grande que después de tocar Llobet dio la velada musical por finalizada sin querer escuchar a nadie más. El “guitarrista barcelonés rayano con lo maravilloso” estuvo en París en el momento justo para inspirar con su guitarra a algunos de los más exquisitos compositores de su tiempo... fascinante época de la creación de un lenguaje que ha caracterizado buena parte de la música española del siglo XX.»²⁸¹

Precisament Llobet havia insistit al seu amic Manuel de Falla per que composés una peça per a guitarra sola. Possiblement, Falla trobà en aquella petició de

²⁷⁹ Claude Debussy (22-08-1862 Saint Germain Laye, França.)

²⁸⁰ SALAZAR, Adolfo, «Cronicas musicales *Le tombeau de Debussy*». A *El Sol*. Madrid: 25-01-21.

²⁸¹ TREPAT, Carles, «El *Albaicín* de Isaac Albéniz y su transcripción para guitarra.» A *Roseta, revista de la Sociedad Española de guitarra*. núm. 1, octubre 2008.

Prunières el moment ideal per complir amb el desig del guitarrista català²⁸², articulant també així, una forma d'homenatjar al compositor francès, doncs en algunes de les obres de Debussy s'hi troben anotacions que fan referència a les sonoritats d'aquest instrument que tant l'havia inspirat²⁸³.

«Falla cita como prueba *Fantoches, Mandoline, Masques, la Danse profane* y el segundo tiempo del “*Cuarteto*” para cuerda, del que dice que incluso por su sonoridad podría pasar, en su casi totalidad, por una de las más bellas danzas andaluzas que se hayan escrito. Y, sin embargo, Debussy confesaba que no había tenido nunca tal intención. Espontáneamente y aun inconscientemente, añade Falla, Debussy creaba una música española capaz de provocar la envidia —él, que no conocía a España en realidad— ¡de otros que la conocían demasiado!»²⁸⁴

Falla, però, no homenatjaria al músic francès utilitzant els mateixos recursos que aquest, és a dir, no aniria a buscar la guitarra a partir de recursos harmònics i orquestrals, sinó que partiria de la guitarra per a la construcció de la peça, donant així un doble cop d'afecte: fer el seu homenatge i dur a les portes de l'avantguarda musical un instrument de la seva tradició popular.

L'*Hommage pour Le Tombeau de Debussy* fou escrit l'estiu de 1920; després de ser revisat per Ángel Barrios i Miquel Llobet es va publicar a la *Revue Musicale* el desembre d'aquell mateix any, juntament, amb un seguit d'obres d'estils diversos que s'unien sota el particular homenatge.

L'amistat entre Llobet i Falla fou clau en l'engendrament d'una peça que

²⁸² Veure: DD.AA., *Miguel Llobet, del romanticismo a la modernidad*. Colección: Nombres propios de la guitarra. (coord. Javier Riva). Córdoba: Ediciones La Posada, Festival de guitarra de Córdoba, 2016.

²⁸³ En el Preludi núm. 9 per a piano *La serenade interrompue* apareix la indicació de *quasi guitarra*. En altres obres de Debussy també s'hi evoquen sonoritats d'aquest instrument. *La Puerta del Vino, Soirée dans Grenade*, entre altres. Una particularitat que fa recordar a la guitarra és la tesitura que escull, reduïda a 3 octaves, com passa amb la guitarra. També els ritmes en *stacato* i les harmonies modals hi recorden.

²⁸⁴ SALAZAR, Adolfo, «Claudio Debussy y España (iberia)». A *El Sol*. Crónicas musicales. Madrid: 24-01-21.

representà l'inici d'una nova etapa pel que fa a la composició per a guitarra. *Le Tombeau de Debussy* ha estat la peça amb més transcendència històrica de les obres que es publicaren en aquell número especial de la *Revue Musicale*. La guitarra havia pres part del repertori musical de prestigi sota la firma d'un dels grans compositors del moment, era l'inici d'un moviment que al llarg del segle XX tindria la seva màxima efervescència.

L'estrena de l'obra fou en l'acte de presentació del núm. especial de la *Revue Musicale* el 24 de gener de 1921, a la Salle des Agriculteurs de París. Per l'ocasió no es trobà un guitarrista que ho pogués interpretar en el format original, degut al qual Marie-Louise Casadesus tocà la peça amb llaüt-arpa²⁸⁵.

Llobet estrenà l'homenatge a Burgos, el 13 de febrer de 1921, i a Palència, el 18 del mateix mes; el 8 de març va presentar la peça al Teatro de la Comedia de Madrid. En la gira de més de trenta concerts que dugué a Llobet per Alemanya i Austria durant la primavera de 1921, hi presentava el programa *En honor a Claude Debussy*.

Pujol fou el primer guitarrista que mostrà l'obra a París; la presentació tingué lloc al Conservatoire de Musique el dia 2 de desembre del 1922. Ja l'havia ofert anteriorment en altres sales, entre les quals l'Orfeó Gracienc de Barcelona l'abril de 1921.

«Els quatre darrers concerts corresponen als mesos d'abril i de maig, foren encomanats als notables artistes Emili Pujol, guitarrista [...]. L'exquisit guitarrista Pujol interpretà un programa molt ben triat en el qual ultra les composicions sempre admirables del clàssic mestre català Ferran Sors, i del no menys estimable Tàrrega, hi figuraren transcripcions de obres ben conegudes de Bach, Mendelssohn, Albéniz i Morera, amb algunes obres més, originals dels guitarristes Llobet i Pujol, i la Tomba de Debussy d'En Manuel de Falla. Aquesta darrera composició per la seva novetat i per son mèrit dintre la moderna tècnica, constituí la peça culminant del programa. En Pujol l'interpretà amb un amor gran, fent ressaltar la seva característica, que és un

²⁸⁵ SUÁREZ-PAJARES, Javier, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla.» A *Miguel Llobet del Romanticismo a la Modernidad. op. cit.*, pàg. 184.

Les aportacions de Llobet a *L'Hommage pour Le Tombeau de Debussy* han estat estudiades per especialistes i es poden contrastar entre l'original i les publicacions revisades posteriorment²⁸⁷. Suárez-Pajares argumenta canvis que Falla va realitzar convençut per Llobet, posant especial èmfasi en els portaments. Llobet advertí a Falla sobre l'efecte de *portamento*, *arraste* o *glissandi*, afirmant que si no els escrivia ell a la partitura els guitarristes els farien igualment, era un dels trets característics de la interpretació romàntica²⁸⁸.

Segovia, el 4 d'abril de 1922, realitzà un concert al Teatro de la Comedia de Madrid on hi oferí un programa amb tres peces especials: *L'Hommage pour Le Tombeau de Debussy*, *La Romanza* de José María Franco²⁸⁹, i la *Danza Castellana* de Federio Moreno Torroba²⁹⁰. Aquestes dues obres es consideren les primeres que foren escrites per a Segovia. *La Suite Castellana* de Torroba es va editar completa i digitada per Segovia el 1926.

També el compositor mexicà Manuel Maria Ponce²⁹¹ dedicà al guitarrista de Linares la seva primera composició per a guitarra l'estiu de 1923, la qual no es publicà fins el 1967 sota el títol de *Sonata mexicana*. Segovia havia actuat per primera vegada a Mèxic aquell mes de maig i possiblement haurien fet amistat. L'any 1925 Joaquín Turina²⁹² li dedicà el *Fandanguillo*, i Alexandre Tansman li va escriure la *Mazurca*²⁹³. Aquestes són només algunes obres de les que al llarg de

²⁸⁶ RMC. Abril-juny 1921, any XVIII, núm. 208-210, pàg. 107.

²⁸⁷ SUÁREZ-PAJARES, Javier, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla.» A *Miguel Llobet del Romanticismo a la Modernidad*. *op. cit.*, pàg. 191.

²⁸⁸ SUÁREZ-PAJARES, *op. cit.*, pàg. 191.

²⁸⁹ José María Franco (1894-1971).

²⁹⁰ Federio Moreno Torroba (1891-1982).

²⁹¹ Manuel Maria Ponce (1882-1948).

²⁹² Joaquín Turina (1882-1949).

²⁹³ Alexandre Tansman (1897-1986).

la seva vida li foren dedicades. L'obsessió de Segovia era aconseguir repertori per a guitarra sola o per a guitarra i orquestra, escrit per compositors de renom mundial. Cassadó també li va dedicar creacions. Torroba, Ponce, Villa-lobos entre altres, arribaren a dedicar-li un concert per a orquestra i guitarra. Pujol va escriure diverses referències sobre els músics del seu temps, sobre Segovia en tingué moltes opinions:

«Després de la mort de Tàrraga el 14 de Desembre de 1909 a Barcelona, van sorgir nous artistes a Espanya, entre els quals Andrés Segòvia; un dels nom més universalment celebrats en els nostres dies. La seva significació personal en l'expansió i encobriment actuals de la guitarra té una mica de providencial. Dotat de privilegiades qualitats artístiques i de les que el públic exigeix per identificar-se amb el seu esperit, Segòvia ha despertat en totes latituds terrestres la major admiració pel seu art i el més elevat prestigi per la guitarra. Atrets pel seu art personal gran quantitat de compositors han escrit per a la guitarra dedicant-hi pàgines admirables que avui figuren en gairebé tots els programes de guitarra i que han eixamplat vigorosament el seu repertori. La seva gran conquesta ha estat la d'induir a compositors com Manuel Ponce, Castellnuovo Tedesci i Hector Villalobos a compondre concerts per a guitarra i orquestra.

Li diuen el gran missioner de la guitarra per ser el que més incrèduls ha convertit i rendit al seu art. I és que, per sobre de totes les imperfeccions de tècnica d'interpretació i humana, s'uneixen en una mateixa impressió l'embruix de la guitarra amb el de la seva rara privilegiada seducció que irresistiblement atrau. Segòvia, sempre posseït de superioritat sobre els seus semblants [...]»²⁹⁴

Entre el 1928 i 1929 Pujol és nomenat director de la col·lecció *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare* de l'editorial Max Eschig, tasca que prolongà al llarg de tota la seva vida²⁹⁵. Les publicacions que s'hi editava eren obres d'autors de diversos períodes de la història, arranjades o ja originalment escrites per a guitarra sola, per a duo, quartet amb guitarra i altres formacions de cambra amb guitarra.

²⁹⁴ AIEP.

²⁹⁵ Pujol deixa constància d'aquest fet i ho situa entre 1928 i 29. AIEP.

«La citada casa Max Eschig le confia la direcció de la Biblioteca de música antiga i moderna per guitarra. Des d'aquest lloc comença la transcripció de gran nombre d'obres escrites en tablatura, entre elles són de gran consideració les Tres Pàvanes de Luis Milán, vihuelista de la Cort de Juan de Portugal; la "Petite Suite en re" de Robert de Visée, discipul de Lully i que fou mestre de guitarra del Delfí en la cort de Luis XIV. No menys importants són les transcripcions del aragonès Gaspar Sanz —nascut a Calanda—, les de Francisco Corbetta nascut a Pavía el any 1615 i altres autors francesos, espanyols i italians dels segles XVI i XVII.

No acaba aquí la meritíssima tasca d'Emilio Pujol. La seva col·lecció recull també música moderna per guitarra. O sea l'únic assegurar la continuïtat i pervivència d'un instrument. Per això la seva acció es desdobla i a més de revivir cuidadosament el passat gloriós de la guitarra interessa als compositors contemporanis perquè componguin per aquest instrument.»²⁹⁶

La bibliografia de la *Revista Musical Catalana* feia ressò de les publicacions dels autors catalans, entre els quals s'hi troba Pujol:

«Publicacions rebudes. Edicions Max Eschig, París.

Emilio Pujol: *Bibliothèque de Musique ancienne et moderne pour guitare*: Autors antics: Luis [sic] Milán, Pavana I, Pavana II, Pavana III; Gaspar Sanz, Gallardas, Pàvanes, Folias; R. de Visée, Petite Suite en re menor; Autors moderns: Raymond Petit, Nocturne per a guitarra.»²⁹⁷

«Publicacions rebudes. Edicions Max Eschig, París: Alfonso Broqua: Cantos de Paraná Guazú (Paraná Guazú, Bito-Bio, Tarde de verano), per cant i guitarra (Broqua-Pujol).»²⁹⁸

«Amb veritable satisfacció heig de moure la ploma —encara que un xic tard— en elogi d'unes obres ben notables que ha transcrit de la música xifrada en què foren fetes a l'anotació moderna, l'Emili Pujol, l'exquisit artista i amic, que tant s'afanya a l'estranger, singularment a París, on resideix, en enaltir la guitarra i la música, no escassa, que poseeix aquest poètic instrument. Per

²⁹⁶ SANUY, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». *op. cit.*, pàg. 12.

²⁹⁷ RMC. Gener 1929, any XXVI, núm. 301, pàg. 42.

²⁹⁸ RMC. Març 1929, any XXVI, núm. 303, pàg. 124.

els que, com jo, havem proclamat constantment, i des de fa alguns anys, amb la ploma, amb la paraula i amb concerts, les excel·lències de molta de la música de guitarra, la qual es creia que no existia o era mirada despectivament, ens omple de goig tot allò que signifiqui un pas per el camí de la reivindicació i popularització dels veritables valors amb què compta el referit instrument. L'Emili Pujol l'ha donat, i ben bo, amb la publicació d'unes obres excel·lents del patrimoni antic de la guitarra. Formen part, les peces a què ens referim, de la "Biblioteca de Música antiga i moderna per a guitarra", de les edicions Max Eschig, de París. Heus ací els títols de les obres transcrits per En Pujol de la música xifrada: Tres pavanas, de Lluís Milán, un dels més remarcables vihuelistes del segle setzè que va destacar-se al seu temps per la seva vena abundosa i els seus atreviments musicals, gaire bé revolucionaris en algunes de les seves produccions.

Gallardes, pavanas i folies, de Gaspar Sanz, guitarrista aragonès del dissetè segle, que deixà escrites un bon nombre de composicions inspiradíssimes, d'acurada factura, i exornades, a més, amb sentiments vivíssims de la terra.

I una Suite, de Robert de Visée, guitarrista de Lluís XIV, i que gaudí de gran prestigi en la Cort del "Rei Sol". Robert de Visée, o Viseo, que uns anys després de la seva mort restà poc menys que oblidat, el comença a vindicar, a mitjans del segle passat, Napoleó Coste, guitarrista i compositor notabilíssim, el qual, en l'edició que publicà del Mètode, de Ferran Sor, de qui fou deixeble, inclogué algunes peces de l'esmentat Robert de Visée, transcrits a la notació corrent, amb veritable maestria. Robert de Viseo, podem dir, és un dels més exquisits valors clàssics de la guitarra. La Sarabande que forma part de l'esmentada suite, es troba, també, en una obra de Haendel. Cal fer constar que no és un plagi de Viseo aquesta coincidència, puix aquest és d'època anterior a la de Haendel. Tampoc és de creure que Haendel s'aprofités de la inspiració de ningú. El més lògic de suposar, és que la Sarabanda que ens ofereixen els dos referits músics sigui popular, i diem això, perquè Robert de Viseo recollí, en els seus llibres de composicions per a guitarra, algunes de les danses populars més característiques del seu temps. La tasca realitzada per l'Emili Pujol en les edicions de les obres que acabem de referir, és, com havem dit al començament d'aquestes ratlles, digna del més entusiasta elogi. Les Edicions Max Echig, de París, juntament amb les obres abans esmentades, ens ofereixen encara un bonic Nocturne per a guitarra, de Raymond Petit, peça d'original factura que ha digitat l'Emili Pujol amb cura ben lloable —

En la dècada dels anys vint Pujol també va escriure els primers estudis per a guitarra, un dels quals fou *Ondinas*, datat del 1921 però que no es publicaria fins el 1930, subtitulat *Estudio n. 7*³⁰⁰. Aquesta obra fou dedicada al Dr. Romero Escacena, amb qui Pujol s'havia conegut en la seva primera estada a Argentina. Un altre dels estudis que es creu que fou escrit a París el 1923, és *Improvisación, Jardin de l'Abbaye*; no va ser publicat fins als anys seixanta modificat i titulat *Canto de Otoño*³⁰¹. L'estudi nº 3 (dedicat a la Maria Luisa Anido) i l'*Impromptu* (dedicat a la seva mare) foren publicats amb l'editorial Max Eschig el 1929³⁰². Aquesta última obra, *Impromptu*, com s'ha dit fou estrenada en concert el 1920:

«L'excel·lent guitarrista Emili Pujol en son recital de comiat es vegé de nou aclamat pels nombrosíssims admiradors que compta entre els seus conciutadans. Augmentava l'atractiu del recital algunes primeres audicions: Andante de Haydn, Minuet de Mozart, Estudi i Impromptu de Pujol i Variacions sobre un tema de Corelli de Sors-Llobet; rebudes totes elles amb franc aplaudiment.»³⁰³

Pujol va publica *Chants de l'Uruguay (El nido, Vidala i Tango)* d'Alfonso Broqua per a dues guitarres, veu i flauta, a la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare* l'any 1925

En els concerts que feu a Brussel·les l'any 1925, Pujol hi va estrenar *Sevilla (Evocation)*, la peça que descriu una nit d'estiu a la ciutat sevillana, d'on era filla

²⁹⁹ RMC. Octubre 1929, any XXVI, núm. 310, pàgs. 441-442.

³⁰⁰ Catàleg ed. RA.

³⁰¹ Catàleg ed. ME.

³⁰² Algunes obres de Pujol foren publicades paral·lelament en revistes de guitarra i en editorials. Les de revistes acostumen a no ser localitzables actualment.

“En Munich edita su "Estudio" en el "Gitarrefreund", la revista "Osterreichsche Gitarre Zeitschrift" de Viena edita su "Impromptu".” SANUY, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». *op. cit.* (pàg. 12).

³⁰³ RMC. Gener-maig 1920, any XVII, núm. 193-197, pàg. 67.

la seva esposa. Aquesta obra, analitzada i comentada anteriorment, es va publicar el 1929 amb l'editorial Max Eschig³⁰⁴.

Era un repertori considerat i ben rebut per la crítica; principalment les novetats i transcripcions que presentava, ja que eren distintives i una primícia del moment. Pujol era l'encarregat de difondre en concert la seva obra, però la resta dels guitarristes també acollien en llurs repertoris les novetats que editava. Així ho mostren la premsa i els programes de concerts³⁰⁵. Els amics i deixebles eren claus en aquesta difusió:

«La senyoreta Rosa Rodés, deixeble d'En Miquel Llobet, desgranà en el seu recital de guitarra, celebrat el dia 11 de novembre passat, un programa molt escollit. Sors, Tàrrega, Pujol i Llobet emplenaren gairebé tot el programa. De N'Emili Pujol oírem una Tonadilla i un Tango que ofereixen, dintre un ambient francament popular i castís, qualitats molt meritòries. [...]»³⁰⁶

Heitor Villa-lobos treballava simultàniament un estil compositiu molt diferent, amb ritmes i idees preses de la música popular afrobrasileira que es barrejaven amb una concepció rítmica moderna (exemplificada amb la música de Stravinsky) i amb un desenvolupament harmònic i melòdic de gust barroc. En boca d'alguns deixebles, es diu que a Pujol no li agradava aquell tipus de música, posicionament que pot sorprendre perquè en diversos recitals havia programat música del compositor brasiler. La raó es trobaria en el fet que les idees rítmiques repetitives a manera d'obstinats que sovint utilitza Villa-lobos, no les creia adequades per ser aplicades a la guitarra, opinava que no era la forma òptima i ideal de treballar l'instrument. Tanmateix, en els seus escrits sempre es desprèn un respecte i admiració per tota la música.

³⁰⁴ Veure capítol: 2.2. Primeres composicions.

³⁰⁵ "El recital de guitarra que donà Francesc Alfonso en la mateixa Sala Mozart el 7 de desembre [...] Executà composicions originals de Sors, Tàrrega, Llobet i Pujol i transcripcions d'obres ben conegudes de Bach, Schumann i Malats, totes elles aplaudides amb sincera admiració. S." *RMC*. Gener 1928, any XXV, núm. 289, pàg. 36.

³⁰⁶ *Ibidem*. pàgs. 34-35.

3.6. Mètodes de guitarra

A la dècada dels vint la necessitat d'un nou corpus metodològic per als guitarristes era latent. S'estaven incorporant noves obres compositives al repertori de l'instrument, les quals s'allunyaven de les tendències que s'ensenyaven en els mètodes utilitzats fins aleshores i incorporaven, com s'ha comentat, nous recursos tècnics. Calia renovar el material, però semblava que ningú es decidia definitivament a fer el pas tot i les temptatives de molts. Alfredo Romea reclamava en el següent article l'ideal d'aquest mètode de guitarra, els requisits que feia falta que tingués i les mancances que s'havien de cobrir. Tot plegat succeïa en el moment en que Pujol estava treballant en aquesta idea.

«CONSIDERACIONS SOBRE LA TÈCNICA DE LA GUITARRA

Molts i valuosos són els principis que sobre la teoria de l'art de tocar la guitarra es troben escampats per alguns mètodes.

Poc o res de nou, doncs, podria dir-se respecte a aquest assumpte si, en realitat, aquells principis, més que una exposició completa i metòdica d'una teoria, no resultessin un conjunt d'idees soltes, sense intenció exegètica, i el que és més dolorós encara, sense una demostració clara i precisa dels fonaments en què es basen, i sense altra autoritat que la que els presta la valor artística del que les manifesta.

En aquest punt, però, hi ha que separar dues idees que es presenten confoses i que entranen finalitats distintes.

L'artista i el mestre són termes que es prenen per sinònims, i en el terreny pràctic pot existir un veritable abisme entre ambdós.

Multitud d'exemples podrien citar-se d'eminents artistes que no sabrien esposar i desenrotllar les més senzilles teories de l'art que professen, i veritables i doctíssims mestres incapaços d'executar ço que ensenyen a d'altres a realitzar meravellosament. Perquè, en efecte, una cosa és crear i una altra, ben diferent, el reflexionar sobre ço que està creat.

El naturalista descobreix i estudia les lleis que precedien en a la formació de tots els fenòmens de la naturalesa, i, no obstant, amb tota la seva ciència és i serà sempre impotent per reproduir.

No vol dir això que no hi hagi hagut, hi hagi o hi pugui haver grans artistes que arribin a ésser notabilíssims mestres; però, dintre aquesta mateixa excepció, es troba, sens dubte, la prova de la regla general.

Efectivament, mentre els genis artístics con requereixen llurs grans reputacions, es dediquen a l'estudi profund i a l'assídua pràctica de llur professió, consagrant a ella no sols les energies del seu esperit, sinó tota la intel·ligència i activitat llurs, sempre insuficient per a vèncer i dominar les infinites dificultats que ofereix l'exteriorització de tot art, qualsevulla que sigui el mitjà material de què es valgui per la seva realització.

En aquest període de desenrotllament de les facultats de l'artista, aquest viu reconcentrat en si mateix, reclòs en les més profundes regions del sentiment i de la inspiració, les quals absorbissen per complet la seva existència, així com, també, es troba fora de tot comerç intel·lectual diferent, del que, per inclinació natural, en refugi, com a cosa estranya i contrària a l'ambient format per les puríssimes i brillants fulguracions de la glòria que cerca, apassionat, dintre els dilatats horitzons de l'art.

Guanya l'artista el cim de la seva reputació, l'exuberància i perfeccionament de les seves facultats arriben a la seva màxima limitació; el seu valer es deté en l'apogeu de la seva glòria; però, l'organisme material, quebrantat pel constant esforç, es debilita, i en virtut d'aquella llei inexorable de la naturalesa, sent els primers símptomes del decaïment físic, el qual es reflecteix en proporció ascendent sobre els orques de què es val per a l'exteriorització del seu art. En canvi, la vida intel·lectual adquireix majors energies; la reflexió, el raciocini i totes les altres facultats neològiques es vigoritzen i desenrotllant, guardant, en certa manera, relació immediata encara que inversa, amb el decreixement de les forces de la matèria.

En aquesta nova fase, de l'ésser artístic, i segons la vivesa amb què es verifica aquella metamorfosis, es dibuixa amb més intensitat el començament d'una segona naturalesa, amb la qual, al mateix temps que s'assenyala el proper defalliment de l'artista, s'anuncia els primers raigs del talent pensador i reflexiu del mestre. El caràcter distintiu d'aquestes dues naturaleses es palesa en què mentre l'artista es consagra a si mateix, el mestre és completament dels altres.

I això que acabem d'exposar com a cert en totes les arts, succeeix més accentuadament i en major extensió en la guitarra; la qual, malgrat estar tan generalitzada, d'ésser tan remota la seva antiguitat i vulgaríssim el seu

coneixement, per estrany fenomen roman encara avui per molta gent completament ignorada com a instrument de concert. Moltes i diverses són les causes que han motivat ço que afirmem, però sens dubte una de les més principals, per no dir l'única, ha estat la forma empírica amb què aquest instrument s'ha ensenyat, i que, desgraciadament, encara s'ensenyava en la majoria dels casos en l'actualitat, fins al punt, que per a propagar-la entre el més gran nombre de gent possible s'han ideat anotacions especials i capricioses, per tal d'evitar tota noció de coneixements musicals.

Entre els que així es formen és innegable que, en produir algun soroll més o menys agradable, conquereixen completament el seu fi, i d'aquí el cúmul d'extravagàncies i malifetes artístiques que es cometen i divulguen, molt més encara si es té en compte que la guitarra és l'instrument més complicat de tots els de corda i el que exigeix un mètode més rigorós i progressiu per arribar a conèixer mitjanament només el seu difícil mecanisme.

Havem dit rigorós, i en aquest punt precisament és on està la dificultat del mètode, i especialment del mestre. Cal emprar aquesta rigorositat sense empresonar el deixeble, no ofegant el seu propi temperament i, sobretot, evitant que un excés d'atenció del desenrotllament del mecanisme apaivagui ço que és fonamental en l'art: la sensibilitat, el sentiment, l'espontaneïtat.

Els rigorismes absoluts d'escola porten sempre aparellats l'amanerament.

Al nostre entendre cal assenyalar els perills al deixeble perquè no caigui en l'infinít camí que es proposa emprendre, aconsellant-lo en allò que calgui, però mai conduir-lo de la mà.

Concretant el nostre pensament, creiem que, tractant-se d'un instrument productor de sons musicals, per a arribar a conèixer-lo amb tots els seus detalls cal recordar les lleis físiques que regularitzen la producció dels sons, les relacions que guardin entre sí i l'aplicació de les conclusions resultants a l'instrument la teoria del qual es tracta de desenrotllar.

En tal sentit, creiem que en un bon mètode d'ensenyament de la guitarra ha de procurar-se: 1.^ª Breus nocions físiques sobre els sons musicals que tinguin relació amb la guitarra; 2.^ª Descripció d'aquest instrument; 3.^ª Formació, classificació en ell dels sons; 4.^ª Agrupació dels mateixos de conformitat amb la teoria musical; 5.^ª Formació en ell de les escales en relació amb llurs diferents tonalitats.

Coneguts els sons que és capaç de produir la guitarra, con vé, naturalment i tot seguit, l'estudi dels mitjans de produir-los.

Aquesta producció en l'instrument de què tractem es compon de dos elements diferents, encara que simultanis; la mà esquerra prepara els sons i la mà dreta els executa.

D'això se'n desprèn que les mans són les que serveixen per a la generació dels sons; per establir, doncs, els seus mitjans d'acció, havem d'observar que aquelles a la vegada són, també, instruments organitzats i disposats pels fins que els encomanà la naturalesa, i, per tant, és indispensable, abans de tot, conèixer la disposició dels seus elements i la fasió com executen els seus moviments.

En aquest concepte cal determinar: 1.^r Breu ressenya descriptiva de l'anatomia de la mà, del braç i de l'avantbraç; 2.ⁿ Estudi fisiològic dels diferents moviments de les diverses parts de la mà; 3.^r Relació i intervenció de les altres parts del cos humà en la producció d'aquells moviments.

Coneguda ja la guitarra com a font de sons i les mans com a orgues destinats a produir-les, sols ens manca relacionar la una amb les altres perquè es realitzi el fi que es proposa.

En tal sentit caldrà ço que segueixi: 1.^r Manera de produir els sons; 2.ⁿ Estudi sobre la mà esquerra, a la qual li és confiada la pulsació de les cordes; 3.^r Estudi sobre la manera de polsar; 4.^t Us de tots i cada un dels dits de la mà en el polsat; 5.^è Les ungles i els caps dels dits; 6.^è Posició de la guitarra; 7.^è Posició del cos; 8.^è Posició de les mans i dels braços i del avantbraços.

Determinada la posició de la guitarra i del guitarrista, procedeix estudiar-ne l'execució: 1.^r Afinació de la guitarra; 2.ⁿ Lloc on s'han de produir en ells els sons; 3.^r Elecció dels equissons; diferències substantives dels mateixos i aplicació que d'ells ha de fer-se en interpretar; 4.^t Condicions artístiques de la guitarra; 5.^è Estudi dels harmònics, i 6.^è Educació del mecanisme.

ALFRED ROMEA».³⁰⁷

Pujol era un dels que tenia previst la realització d'aquest mètode, però essent concebuda la idea l'any 1923, la complexitat i dedicació que comportava dur-lo a

³⁰⁷ RMC. Març 1923, núm. 3, pàgs. 110-113.

terme prolongà la seva finalització diversos anys més tard³⁰⁸.

«Concebí la obra en cinco libros en 1923. Propúseme condensar en ella, el resumen de lo mejor que aprendí de mis maestros, de eminentes artistas y de públicos exigentes, al que puedo añadir hoy, la experiencia de muchos cursos dados en España, Francia, Italia, Inglaterra y Portugal.»³⁰⁹

Josep Ferrer era amic de Fortea des dels anys en que aquest últim viatjava a Barcelona per rebre classes de Tàrrega. Domingo Prat, en el seu diccionari de guitarristes, publicarà sobre Ferrer: “Regresa de París con el principal objeto de concluir y editar su método para luego retirarse definitivamente de las actividades guitarrísticas”³¹⁰. Tot i la facilitat que Fortea li oferí per tal d'editar el projectat mètode, mai l'arribà a realitzar³¹¹.

L'any 1921 Pascual Roch publicà a Nova York el primer volum del Método Moderno para Guitarra, Escuela de Tárrega³¹². Malauradament l'autor morí aquell mateix any. Els dos volums restants es van publicar al 1924 amb l'editorial Schirmer de Boston³¹³. L'any 1921 Daniel Fortea publicà, en la seva pròpia editorial, el primer volum del seu mètode de guitarra. Leloup també publicà un mètode basat en els principis de l'escola de Tàrrega a Buenos Aires el 1922. El

³⁰⁸ Els volums de la *ERG* varen aparèixer el 1934, 1935, 1954 i 1971. El cinquè no es publicà tot i la seva projecció. (Al llarg dels propers capítols s'ampliarà la informació al respecte).

³⁰⁹ PUJOL, *ERG*. Vol. IV. RA. BA. 1971, pàg. 7.

³¹⁰ PRAT, *op. cit.*, pàg. 125-126. (Ferrer)

³¹¹ Si que publicà a la Biblioteca Fortea dues obres, *Inquietud* op. 57 i una *Mazurka* per a dues guitarres, datades del 1914 i 1925 respectivament, que dedicà a Fortea.

³¹² “Publicó en la casa editora G. Schirmer su Método Moderno para Guitarra, Escuela Tárrega dividido en tres volúmenes con un total de 395 páginas con texto en español, francés e inglés.” OROZCO, Jorge, «Los discípulos de Tárrega». A *Francisco Tárrega y su época*. Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. GONZÁLEZ, Carlos. (coord.). Córdoba: Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

³¹³ “Fue la primera obra didáctica inspirada en la técnica de Tárrega, pero que no podemos considerar, desde el punto de vista técnico, musical y artístico, como índice fiel de la verdadera escuela del Maestro.” PUJOL, *Tárrega, ensayo biográfico*, pàg. 118.

1926 Rita Brondi publicà un mètode titulat: *Il liuto e la chitarra a Turín*. Domingo Prat va publicar “La nueva técnica” l'any 1929.

3.7. Concerts per Europa a la dècada del anys vint

Durant els anys vint Llobet fou el guitarrista més popular, les seves gires mundials eren un èxit. El 1920 oferí més de trenta concerts per Alemanya en record al mestre Debussy. Entre les gires mundials, residia temporalment a Barcelona i a París, on també hi actuava. Oferí diversos recitals al Palau de la música Catalana: el 9 de gener de 1923, el 25 de novembre del mateix any i el 9 de desembre del 1924; la principal activitat de Llobet era, però, pels països europeus i per Amèrica³¹⁴.

Pujol feu la seva primera gira per Europa el 1921, actuant a Bèlgica, Holanda, Alemanya, Austria, Txecoslovàquia i finalment Anglaterra.

Anglaterra havia estat el primer país —fora de les seves fronteres— on Pujol s'havia presentat com a guitarrista. Com s'ha comentat anteriorment, Pablo Béjar, que tenia molts contactes degut al càrrec de pintor de la cort espanyola, l'ajudà en aquesta projecció internacional presentant-lo en els cercles destacats del país de manera progressiva.

L'any 1920, però, Béjar va morir a Londres. Pujol va sentir molt la pèrdua del que havia estat més que el seu mecenes. Béjar havia actuat com un pare per ell, acollint-lo amb generositat a casa seva sempre que ho necessitava. Tot i la pèrdua d'aquest amic, Pujol mantindria el contacte amb la seva família i amb les

³¹⁴ Segovia s'havia desplaçat per Europa juntament amb Llobet durant el 1924. El va voler acompanyar, essent una forma de fer contactes. Segovia feu així una primera gira per Viena, Berlín, Londres, i Múnic, durant la qual va conèixer entre altres personalitats, el lutier alemany Herman Hauser. Llobet actuà en una velada solista de la *Mittleren Konzerthaus-Saal* de la *Wiener Konzerthaus* el 29 d'octubre d'aquell 1924. Miquel Llobet tenia aleshores 46 anys i Segovia 31. Per primera vegada, Andrés actuà també a París el 1924. Amb el pas del temps però, sembla que Segovia va oblidar la grandiositat d'aquest artista i la generositat amb que Llobet el va ajudar a obrir-se camí arreu del món.

amistats que havia teixit a La Gran Bretanya. Londres sempre fou, al llarg de la seva vida, un punt artístic important on s'hi presentà en notables ocasions, tant en solitari com en duo. En un article publicat en motiu d'un concert del duo Cuervas Pujol, es parla de la realitat guitarrística a Anglaterra:

«A pesar de la constante oposición de los críticos de música ingleses, los guitarristas españoles han logrado ya cautivar al público londinense. La guitarra ha sido hasta ahora un instrumento musical desconocido en Inglaterra. Se tenían nociones de que la guitarra servía para acompañar a los bailadores y cantadores de España; pero como serio instrumento musical nadie lo conocía. Han empezado a venir los guitarristas famosos a tocar piezas clásicas y la gente se ha quedado sorprendida. Los críticos, en realidad, no tienen suficiente conocimiento de la guitarra para juzgar al guitarrista, y, por no decirlo francamente, hacen unas críticas muy poco halagüeñas. Lo interesante para nosotros y para los guitarristas es que cada vez que un artista de estos se aventura a llegar hasta Londres logra llenar la sala. Para nosotros esto es muy importante, porque el éxito les anima a regresar, y de este modo nos proporcionan el gran placer de escuchar la incomparable música de guitarra, que ninguno entre los millones de ingleses sabe tocar.

El último concierto lo dieron Matilde Cuervas y Emilio Puyol [Pujol], el famoso matrimonio. La música flamenca gusta mucho al público inglés, porque para comprender-la no se necesitan muchos conocimientos técnicos. Y Matilde Cuervas ha sabido refinar, pulir la música flamenca, quitándole un poco de su salvajismo, en el Wigmore Hall apareció sola primero, y después con su marido, tocando con una soltura y una gracia que dejaba a los ingleses admirados.»³¹⁵

Sovint, les gires de Pujol pels països europeus tenien un punt d'ancoratge en aquest país Bretó del que en guardava tants bons records. Fou el cas de la gira de 1921, essent aquella la primera vegada que Pujol retornà a Londres després de la mort de Béjar. Uns anys més tard, el 1927, la princesa Beatriu —un contacte important per Pujol— li organitzà diversos concerts a la capital britànica. Entre aquests li programà el del 5 de març amb la col·laboració de la cantant Victoria Erskine.

³¹⁵ FALCON, *op. cit.*

«A Londres, al març, em va anar molt bé... Vaig fer un concert contractat per la Societat *Anglohispana* de música de cambra, però va estar mal organitzat i hi va haver poca gent, i tampoc hi va haver premsa.»³¹⁶

Precisament a la *Anglo Spanish Society* de Londres, Cuervas i Pujol hi oferiren dos concerts l'any 1928. El 16 de març s'hi presentaren en duo, i tres mesos després, el 6 de juny, oferiren per primera vegada un concert-conferència sobre la història de la guitarra. Aquests dos actes els va patrocinar el Marquès de Merry del Val, l'ambaixador espanyol de Londres. Fou la primera de moltes conferències d'aquest estil que seguiria presentant arreu del món.

El desembre de 1928 el duo Cuervas Pujol es presentà al Wigmore Hall, on Pujol ja hi havia tocat en solitari durant les seves primeres estades al país el 1912.

«El 6 de juny vaig donar una conferència concert, a Londres, sobre la guitarra i la seva història, en la Societat anglo hispana, presentada pel Marquès Merry del Val. Em va acompanyar, en les il·lustracions musicals, Matilde, i el 3 de desembre, nou concert de Matilde i jo al Wigmore Hall. També a París vaig donar la mateixa conferència sobre la guitarra i la seva història, al novembre, a més d'un concert Cuervas-Pujol a la *Revue Interantionale de Musique et Danse*.»³¹⁷

Sobre el concert del duo al Wigmore Hall la premsa en digué:

«Son un matrimonio ideal. Eso lo ve, lo siente el público inglés y le agrada. Ellos destruyen la leyenda de que la mujer española es, como las mujeres de Oriente, muy linda, pero completamente inútil. Además los dos tocan muy bien la guitarra.

Sainz de la Maza, Segovia, el matrimonio Puyol [Pujol], todos estos guitarristas nos traen un poco de sol cuando vienen a Londres. Siempre que salgo de la sala, después de oír a uno de ellos, me froto los ojos para ver si es verdad, no para ver si es mentira lo que he sentido bajo el hechizo de la

³¹⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 65.

³¹⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 66.

guitarra.»³¹⁸

Sovint s'ha situat a Pujol en el Middlessex College de Uxbridge com a mestre de guitarra, però no s'han trobat dades exactes que ajudin a confirmar-ho. Possiblement varen ser feines temporals que realitzava durant les seves estades al país; classes oficials que combinaria amb els concerts i classes privades³¹⁹.

Tot i la intensa activitat que el matrimoni tingueren a Londres aquell 1928, no van residir al país tot l'any, doncs les gires de concerts els dugueren per diversos indrets d'Europa³²⁰.

Pujol oferí al mes d'abril de 1925 un concert a Holanda, del qual, en deixà testimoni en el seu dietari explicant-ne els detalls.

«A últims d'abril vaig fer un viatge a Holanda amb motiu d'un concert que havia de donar a Rotterdam. Aquest em va pagar el gust d'anar a conèixer els punts més interessants del país.

L'Haia i Amsterdam i després Anvers i Brussel·les. Vaig tenir força èxit i tota la premsa es va ocupar i va publicar fotografies als diaris. A la Haia vaig fer una visita a l'ambaixador d'Espanya, Sr. Mendez Vigo, recomanat per Quiñones de León...

L'ambaixador em va dir que en 7 anys que feia que estava a la Haia mai li havien recomanat a ningú, pel que suposava l'estima que em tenia l'ambaixador d'Espanya a França (que va ser qui em va recomanar, és clar). Vaig sopar amb ell, vam anar al concert d' Iturbi i després vaig tocar una estona a l'ambaixada, on s'havien reunit uns quants amics seus. Acabem una mica alegres pel xampany, cap a les 4 de la matinada. I vaig acordar un concert allà pel mes de novembre.

Vaig veure un munt de museus interessantíssims, especialment tots els

³¹⁸ FALCON, *op. cit.*

³¹⁹ "Pujol pone de moda en Londres la españolísima guitarra y realiza allí mucha labor dedicado a la enseñanza de dicho instrumento que enseguida encontró entusiasmos y numerosos adeptos." SANUY, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol» *op. cit.*, pàg. 9.

³²⁰ Regino Sainz de la Maza es presentà per primera vegada en concert a Londres aquell any 1928.

d'Amsterdam, on es troben les millors obres de Rembrandt i els d'Anvers, pàtria de Rubens, on són els seus millors quadres.

A Holanda vaig coincidir amb els dies en què les tulipes estan en flor i és d'un efecte fantàstic perquè són catifes immenses de colors d'allò més divers i és un paisatge d'una dolçor i d'una suavitat, a més de pla, molt, molt pla, encatit amb casetes alegres i senzilles entre les quals es veuen encara molins de vent que donen gràcia al paisatge. Ni una muntanya, ni una roca... pastures, algun arbre encara sense fulles (quin hivern més llarg!). I moltes vaques, moltes vaques i... moltes bicicletes.

Es menja opíparament i relativament barat. Els interiors de les cases d'un confort magnífic. S'assembla a Anglaterra i penso que encara més a Alemanya, però no té res de llatí.»³²¹

Amb 39 anys, Pujol tenia la seva carrera a ple rendiment: actuacions en solitari, en formacions de cambra i a duo amb Matilde. Segons explica ell mateix: “un estat de nervis terrible”.

«Al maig de 1925 vam donar un recital Matilde i jo, a la *Salle des Agriculteurs*, amb la col·laboració de la cantant Ànima Reis i el flautista Marcel Peyssie.

La vida a París, no tenint rendes, havia de ser per pur esforç, calia caminar tan llest que no t'adonaves de com s'anava la vida. Tenia una feina boja i un estat de nervis terrible. Un dia tenia un concert a París, el 3 de maig, i al cap de pocs dies, el 5 i el 7 a Brussel·les, de música espanyola, i un altre a Bruges. A Brussel·les vaig actuar amb Matilde, a la *Salle de l' Union Colonial*, amb la col·laboració del tenor rus Gabriel Leonoff i el flautista Victor Boirée.»³²²

El concert a París del dia 3 de maig de 1925 del que parla Pujol, fou precisament del duo de guitarres amb les col·laboracions de la cantant Alma Reyles i del flautista Marcel Peyssies. El 5 i 7 del mateix van actuar, amb la mateixa formació però altres col·laboradors, a Bruixes i a Brussel·les. El de Bruixes, que fou el 5 de maig, va ser juntament amb la cantant Mlle. Borodine. El dia 7 van presentar a la Salle de l'Union Coloniale de Brussel·les els *Chants de l'Uruguay*, de

³²¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 61.

³²² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 63.

Alfonso Broqua, que com s'ha dit anteriorment, Pujol publicaria a la Max Eschig. Fou precisament en els concerts de presentació d'aquesta peça, on varen succeir un seguit de fets inesperats. Pujol ho redactà en les seves memòries, transmetent l'angoixa que li representà haver de fer un canvi de cantant en un moment en que els concerts coincidien amb les actuacions de Segovia a la mateixa ciutat³²³.

«Tenia anunciades en els meus concerts de Brussel·les unes obres de Broqua per a veu, dues guitarres i flauta, i el dia abans es va posar malalta la cantant, i vaig parar boig preparant un element improvisat per poder fer-ho. A més el 6 i el 13 tocava Segòvia al Conservatori.»³²⁴

Segovia perseguia a Llobet en les seves gires. Programava els concerts en moments ideals i de coincidència; era una estratègia de màrqueting que afavoria que es parlés més dels concerts i es creessin partidismes. A Segovia li agradava entrar en el joc competitiu de qui havia tingut més públic i havia estat més encertat. Per a Pujol aquesta no era una adequada forma d'actuar, l'incomodava i sovint n'havia parlat amb Segovia, però el de Linares li responia que ell no hi podia fer res, que era el seu promotor el qui li organitzava les gires. Reiteradament, aquella situació —digna de desanimar a qualsevol— angoixava l'ànim de Pujol, que en aquell moment era un dels guitarristes més actius, per sota de Llobet a qui ningú podia igualar —ni tant sols Segovia superà el prestigi de Llobet en vida d'aquest³²⁵.

«Hi ha molta gent que va a sentir als dos per llançar al públic les seves opinions. Encara que l'èxit oficial fos seu, perquè gastava més diners que jo en publicitat i allà no comptava més que això, vaig voler tenir per a mi la

³²³ Recordem aquí el que s'ha explicat en capítols anteriors sobre el solapament de concerts entre Segovia i Pujol (2.4. Segovia *versus* Pujol).

³²⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 63.

³²⁵ Diem que ningú el podia superar en vida perquè la seva figura era un símbol, era una realitat. Però en el moment en que passà a l'altra vida, com es veurà en capítols més endavant, Segovia destruirà, per mèrit propi el mite d'aquella figura que tant havia fet per ell.

tranquil·litat i la certesa que l'èxit artístic em pertanyia.»³²⁶

Des de Brussel·les, la *Revista Musical Catalana* feia ressò de l'activitat que els guitarristes de la terra duïen a terme amb les gires internacionals.

«Dos guitarristes ben coneguts dels barcelonins: En Sainz de la Maza i N'Emili Pujol, han trobat aquí també un bon acolliment. Els sons delicats que saben treure de llur petita caixa de música encisen de debò i tothom se'n sent corprès.»³²⁷

A finals de 1925 Pujol retornà cap a Espanya on oferí concerts tant en duo com en solitari. El 19 de desembre tocaren a la Sociedad Cultural Guitarrística de Madrid, on presentà en primícia obres de Gaspar Sanz³²⁸. El programa d'aquest concert integrava també obres originals seves i d'altres autors. Tres dies després actuà a la població de Vic³²⁹. El 22 de gener de 1926 tocà a la Sala Parés de Barcelona.

«Emili Pujol: El recital donat a la Sala Parés, pel sempre aplaudit guitarrista Emili Pujol, assoli un èxit franc. El ben notable concertista tocà pàgines de Bach, Sor, Gaspar Sanz, Tàrrega, Robert de Viseo, P. San Sebastián, Llobet, M. de Falla i E. Pujol. Farem constar que Emili Pujol triomfà sense enganys. Lluí, en les seves interpretacions, el més bell equilibri. Pujol tocà, doncs, la guitarra amb dignitat. I obté efectes ben agradosos. No hi ha dubte que és avui un dels millors concertistes catalans. Es, a més, un dels que honoren el bonic instrument. Pujol —repetim-ho— assolí un èxit franc, merescudíssim.»³³⁰

El 3 de juliol de 1926, Segovia va escriure a Pujol des de l'Hotel Beaulieu de

³²⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 63.

³²⁷ *RMC*. Juny-octubre 1925, any XXII, núm. 258-262, pàg. 187.

³²⁸ Gaspar Sanz (4-04-1640 Calanda, Terol/ 1710 Madrid) Sacerdot i teòric de la guitarra, dels més importants del segle XVII.

³²⁹ «Associacions de Música de Catalunya: Concerts celebrats durant el mes de desembre: Dia 22: Emili Pujol, guitarrista: Associació de Vic.» A *RMC*. Novembre-desembre 1925, XXII/263-264, pàg. 276.

³³⁰ *RMC*. Març-abril 1926, any XXIII, núm. 267-268, pàg. 79.

París donant resposta a les peticions d'aquest per tal de que adjuntés composicions seves en els concerts. Segovia li proposà: "Tráete obras tuyas. Incluiré con gran placer alguna de ellas, elegida de común acuerdo, en mis programas la próxima temporada."³³¹

Pujol li feu arribar en carta algunes còpies de partitures. El dia 1 d'agost de 1926 Segovia li respongué: "Estuve leyendo ayer noche las piezas y la primera, la *Tonadilla*, se pega a los dedos. Si nos vemos en Ginebra o en Montreux te la haré oír. Las otras irán más despacio porque no puedo consagrarles todo el tiempo..."³³² Aquella trobada, però, mai va tenir lloc, ni a Ginebra ni a Montreux, ni tampoc en cap altre espai. Pujol no va poder escoltar la seva obra a mans de Segovia, i aquest mai programà cap de les seves composicions; segurament per rivalitat, mai feu publicitat d'aquestes obres. Per altra banda, eren peces que agradaven al públic; Pujol les tocava, però, com s'ha dit, també altres guitarristes les lluïen en els recitals.

Durant el 1926 Segovia es presentà per primera vegada a Rússia actuant al Conservatori de Moscou. Es passà uns mesos de gira pel país i el 1927 hi retornà, actuant a Moscou (20-3) i Leningrad (21-3). El 19 de gener d'aquell any també havia fet el seu primer concert a Estocolm.

Pujol oferí un parell de recitals al conservatori de Ginebra que coincidiren, de nou, amb recitals de Segovia.

«A l'any següent, 1926, vaig passar alguna temporada a Ginebra, a Versoix, a casa dels senyors Buche, el que em resolía un munt de coses. Passava l'estiu treballant en repòs i a més va ser una ocasió única per donar-me a conèixer a Suïssa i de prendre contacte amb Alemanya per continuar amb Àustria. Em vaig posar a to per a dos o tres programes molt interessants. Els vaig donar a conèixer a alguns crítics, amb una opinió molt favorable, i es va programar el primer concert per al dia 23 amb tots els ats i uts que són de rigor. Aquests amics lutier sabien fer les coses bé. Segòvia va tocar, el dia anterior, a la mateixa sala en què vaig tocar jo el 23. Els cartells es van tocar

³³¹ Carta de Segovia a Pujol 03-07-1926.

³³² Carta de Segovia a Pujol 01-08-1926.

uns amb un altre tots aquells dies. Va emblar un matx de boxa. Va tenir la sala plena i molt èxit, però els amics lutier i Matilde, que van estar –hi, van dir que va estar molt poc afortunat.

Hi va haver una maror terrible. El públic es va dividir entre segovistas i pujolistes, però la crítica em va ser adversa per raons que res tenen a veure amb l'art. Misèries de pobles petits.

La veritat és que la gent ha pres la guitarra amb molta simpatia i per això van a sentir a Segòvia. El meu segon concert va ser el 30, i després vaig anar a Berlín, on vaig tocar el dia 10. L'agent de concerts d'Alemanya m'havia organitzats altres concerts per l'interior d'Alemanya, i estava organitzant diverses audicions a Àustria.

Es parlava de crear una plaça al Conservatori de Ginebra. Si s'hagués fet, l'hauria acceptat, i m'hagués instal·lat definitivament allà. Aquestes muntanyes i aquest llac de Ginebra són meravellosos.»³³³

La *Revista Musical Catalana* posà un incís en les coincidències dels concerts de Pujol i Segovia³³⁴. També hi ha una carta de Pujol dirigida als seus familiars, datada del 6 d'octubre de 1926, on explica aquesta divisió en "Segovistas i Pujolistas"³³⁵.

Després dels concerts de Ginebra, la gira de Pujol continuà per Europa. Els mesos d'octubre i novembre de 1926 va donar concerts a Berlín, Dresden, al Bayerische Konzert Zentrale de Munic, entre altres ciutats Alemanes.

«Estic fent una campanya importantíssima per les principals capitals d'Alemanya. Ante ahir vaig donar un concert a Augsburg i ahir a Munic. El públic, més entusiasta que en lloc, ni els gitanos de Lleida són tan entusiastes. Ahir a la nit, la princesa Paz, germana de la Infanta Isabel, va ser al concert i va entrar a felicitar-me entusiasmada. La sala, plena. Un veritable

³³³ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 64.

³³⁴ "Des de Ginebra: [...] Emili Pujol assolí també un gran èxit. Era la primera vegada que tocava a Ginebra. Fou una llàstima que els seus dos recitals fossin els mateixos dies que els que donava en Segòvia [...]". *RMC*. Gener-febrer 1927, any XXIV, núm. 277-278, pàg. 12. Ginebra, 11-01-1927. Firma: Lluïsa Bosch i Pagès.

³³⁵ Fp.

triomf tot i haver-me precedit Llobet i Segòvia. Torno a Berlín per a tocar-hi lo dia 30. El dia 3 de novembre a Dresde i després a Frankfurt. Vindrè a reunir-me amb vosaltres per a passar Nadal plegats.»³³⁶

Després de visitar Colònia retornà a París³³⁷. Aquest retorn, com ell mateix explicà, era conseqüència, en part, del compromís que tenia amb la redacció de la història de la guitarra, que havia de ser publicada aquell mateix any a l'Enciclopèdia de la música.

«Quan a finals de l'any vaig arribar d'Alemanya em vaig trobar amb un treball esperant-me, que m'ha ocupat totes les hores del dia i moltes de nocturnes. Es tracta de l'article per l'Enciclopèdia del Conservatori. Primerament ho vaig fer en espanyol (130 i escaig pàgines a màquina). La casa editorial la va fer traduir, però havien fet una traducció tan horrible que no podia anar ni amb rodes. " Fa sostingut " el traduïen per "Fa soutenu" , "viola" per "vielle", "l'efecte de redoblament (tambora)" per "effet double re" i així per l'estil. Total que com jo tampoc sé el francès prou bé per fer la correcció jo mateix i calia algú que dominés el francès, conegués la terminologia de la música i estigués assabentat de les coses de la guitarra, em va costar molt trobar qui m'ho podia fer. Finalment vaig trobar el tipus just per a això, que era l'amic Broqua, el compositor, i posats a la revisió i correcció vam estar-hi treballant gairebé un mes corregint paraula per paraula i paràgraf a paràgraf. No podia haver trobat millor ajuda. Fent-se càrrec de la importància de la cosa i apassionat per l'índole del treball, va resultar una obra important. Vaig haver de posar-me a això tan decididament que ho vaig sacrificar tot per sortir-me ràpid del problema. Ni tan sols vaig obrir l'estoig de la guitarra per fer un simple acord. Un cop lliurat l'article vaig reprendre la vida normal.

No obstant això vaig haver de quedar a Paris aquest Nadal, empassant-me el gust d'estar amb la meva família. La nit de Nadal la vaig passar a la Sala *des Agriculteurs*, escoltant un concert de violí. Un concertista madrileny, Àngel Gran, que venia de Londres, i al qual se li va ocórrer fer un concert aquella nit . Érem només entre 10 i 20 persones soles en el concert. Va tocar admirablement però va ser trist contemplar una sala tan buida. En sortir vam

³³⁶ Carta als familiars. Munich 27-10-1926. (fp.)

³³⁷ "Un abrazo fuerte desde la última población de esta tournée. Esta mañana he visitado la casa donde nació Beethoven, muy interesante. Conservo de esta visita una gran emoción." Carta als familiars. Colònia 10-11- 1926. (fp.)

anar, Ricardo Viñes, Matilde i jo, a la Missa del Gall, però ens vam perdre al Metro, rient acudits de Ricardo, i quan arribem a l'església la missa ja estava acabada. Vaig convidar a dinar al violinista de la vigília, i passarem la tarda junts. Va agrair molt el gest de no deixar –li passar el Nadal en solitari, i jo vaig gaudir d'una companyia amable, ja que no podia tenir la dels meus éssers estimats.»³³⁸

Durant els anys que visqué a París va compaginar concerts i gires arreu amb classes particulars. En el moment en que va rebre l'encàrrec de l'enciclopèdia va haver de dedicar-se més a la investigació, tanmateix les gires li servien per agafar dades d'arxius i biblioteques³³⁹.

Els primers mesos del 1927 es trobava a París. El 5 de febrer actuà a la Salle Érard; el 16 d'aquell mateix mes, juntament amb la cantant Louise Matha, varen realitzar un concert a la Sala de festes de l'ajuntament de la Ville de Lleó. També aquell any, el diari barceloní *El Liberal* el nomenà crític corresponsal a París; entre les pertinències de Pujol es conserva el carnet que li donava accés gratuït a les activitats musicals, fet que li provocà gran alegria³⁴⁰.

«Tinc ja compromisos per últims de Setembre a Viena i Budapest.

Ara s'està publicant aquí l'article sobre la guitarra que vaig fer per l'*Enciclopedia del Conservatorio*. M'han nomenat també crític musical de El liberal de Barcelona a París. Això em valdrà el carnet rouge de periodista i amb ell, entrada gratis a tots els concerts. A Londres em va anar molt bé.»³⁴¹

Al llarg de la tardor de 1927 realitzà una gira per diversos països d'Europa: el 9 d'octubre presentà el seu repertori a Festasaale des Industriehauses de Viena.

³³⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 65.

³³⁹ “Así le podemos seguir en sus investigaciones por los archivos del maestro Pedrell (integrados en la actualidad en la biblioteca Central de Barcelona), en las Bibliotecas Nacionales de Madrid, París y Bruselas, en el British Museum de Londres, en la Biblioteca Nacional de Munich y en la privada del Doctora Scheerer en La Haya.” SANUY, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». *op. cit.*, pàgs. 11.

³⁴⁰ Es conserva a l'IEI.

³⁴¹ Carta pel seu germà. París 19-06-1927. (fp.)

Oferí recitals a Salzburg (9/10/1927), Leipzig (17/10/1927), Praga (26/10/1927), Munich, Breslau i finalment retornà a París. En alguns dels concerts d'aquesta gira presentà la *Suite Espanyola* —aquesta *Suite* mai ha existit com a tal dins l'obra de Pujol, era una forma de lluir tres peces de caràcter popular que recentment havia escrit per a una guitarra. Unia així la *Guajira*, *Sevilla* i *Danse Gaditane*, aquesta última obra correspon a la finalment titulada *Tonadilla*.

Després d'aquella gira retornà a la seva terra natal actuant al Palau de la música Catalana el dia 27 de Desembre de 1927. Aquell estiu no havien pogut gaudir de la tranquil·litat al Mas Janet, malgrat això, durant l'hivern van poder conrear molts èxits en les seves terres.

«Al juliol ja estava ansiós d'anar al Mas per reviuere impressions, sentiments, després aire sec i pur, perfum i música de pins, les menys mosques possibles, la meva guitarra, els meus llibres, els meus papers i... mongetes, tomàquets, patates, etc. però tot això tranquil i en poca, però agradable, companyia. Així que vaig tornar a Barcelona, vaig donar un Concert al Palau de la Música Catalana, a Barcelona, patrocinat per l'Associació d'Amics de la Música.»³⁴²

Es conserva la crítica de la *Revista Musical Catalana* sobre el concert al Palau del dia 27 de Desembre de 1927, on es detalla el programa que hi presentà:

«Barcelona, Palau de la Musica Catalana, Associació d'Amics de la Música: Emili Pujol. Aquest excel·lent guitarrista ens ofrenà, en el darrer concert dels Amics, un programa ple d'atractiu per les novetats que incloïa. Hem d'agrair-li principalment l'execució intel·ligent de les obres antigues de Lluís Milán, F. Corbetta, Gaspar Sanz, Robert de Viseo i J. S. Bach. Causaren un particular encís la Gallarda i Folia, de Gaspar Sanz, i sobretot el Preludi per a llaüt, de Bach, que s'adapta perfectament a la guitarra. La música moderna hi era representada per diverses obres de Broqua, Petit, Falla i Pujol (el propi concertista). Les composicions de Broqua, músic argentí, són, certament ben personals. Agradà particularment la darrera, molt característica, que té per títol Chacarera. Les obres d'En Pujol, Guajira i Sevilla, dintre l'ambient andalús que respiren, fan molt bon escoltar. El programa comportava encara obres ja conegudes de Sors, Tàrrega, Albèniz i Malats. La Serenata d'aquest

³⁴² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 66.

darrer autor, el malaguanyat pianista, i l'Allegro brillant, de Tàrrega, foren polsades per en Pujol amb una maestria gran. Les execucions polides de meritíssim guitarrista, no cal pas dir-ho, causaren el major encís.—S.»³⁴³

Tot i que sovint la vida de l'artista presenta dificultats per complir els seus anhels, hi ha moments que es recorden amb gaudi per la seva autenticitat. L'efecte de l'art arriba a tots els racons. Avui en dia escoltar música és un acte habitual, però en una època en la qual de la música només es podia escoltar en directe, no era estrany que en els concerts es produïssin escenes que avui dictaminaríem, com a mínim, de curioses i sorprenents. A tall d'anècdota, el recital que Cuervas i Pujol oferiren a Lleida el 13 de Gener de 1928 fou inoblidable pels artistes, però, també per algunes persones del públic que s'emocionaren amb la música d'una manera especial.

«Ahir va ser lo concert. Un gran èxit, la sala plena. Aficionats, gitanos, músics, forasters... tota la lira! La sala del Teatret Viñes estotzaba... Lo Tuffet il Pepito Gené van fer filigranes en la organització i decoració de la sala. Va quedar molt bonic. Una làmpada de peu y gran pantalla era l'única llum de la sala que feia como de foco a a les mans i a la guitarra del que tocava. La primera part la van escoltar religiosament. Un miracle d'atenció, donada la qualitat del públic. Als "intel-lectuals" els vaig agradar moltíssim. La segona part va despertar aplaudiments calorosos i la tercera part ja... el "acabose". Tres o quatre gitanos desmaiats, olés retinguts i fervoroses ovacions. La dansa del Molinero, de Falla, va haver de ser repetida i va sortir de "chipeu"

Ens van quedar lliures 618 pessetes. Lo Tuffet no ha consentit d'acceptar més que tres duros per a caramelos pels seus fillets. Realment es molt agradable i comprededor veure l'admiració, respecte, amiatat i veneració amb què em tracten. Això me'ls fa perdonar moltes coses. El Tuffet se mereix qualsevol cosa. Es tossut però te un gran cor.

Marxem avui a les 3 per Picamoixons perquè aquesta nit ens donen un banque els amics d'allà.

P.D. De Matilde Cuervas: El Mochelo tuvo un éxito enorme y esta sevillana

³⁴³ RMC. Gener 1928, any XXV, núm. 289, pàgs. 34-35.

pescó algo también.»³⁴⁴

Llobet oferí, durant la tardor del 1927, concerts per Alemanya i Àustria, a la Zeremoniensaal i la Rittersaal del Palau Reial de Viena. Al 1928, Llobet actuà al IX Festival d'Intèrprets Alemanys de guitarra i llaüt, i també a Berlín, Linz i Frankfort, on retornaria l'any següent; després d'aquell viatge actuà a París.

L'octubre de 1928, Cuervas i Pujol el passaren parcialment a Viena, on es presentaren com a duo i en solitari. Doncs acostumaven a oferir concerts de tres parts, les dues primeres amb repertoris individuals —Pujol presentava les seves composicions i Matilde ofería música flamenca— i la part final del concert a duo. El 4 d'octubre el duo Cuervas Pujol es lluíren a Viena, al Konzerthaus-Saal.

El primer de novembre de 1928, el duo actuà al conservatori de Copenhague; ja hi havien actuat en altres ocasions gràcies al contacte del mandolinista italià³⁴⁵. Uns dies després retornaren a París. El 9 d'aquell mateix novembre, van oferir una conferència concert sobre la història de la guitarra per la *Revue Internationale de Musique et de Danse*, que tingué lloc a la Rue La Boétie 19. De nou, la Salle Érard es convertí en el seu escenari el 15 de novembre. Pocs dies després retornaren cap a Londres per oferir un concert, del qual ja s'ha parlat, al Wigmore Hall³⁴⁶.

3.8. Amèrica als anys vint

Pujol no va viatjar a Amèrica en tot el període de la dècada dels vint, però com veurem, en la dècada dels trenta hi tornarà acompanyat amb Matilde Cuervas.

Regino Sainz de la Maza oferí la seva primera gira de concert per Argentina al

³⁴⁴ Carta a un amic "Corrito" 14-01-1928. (fp.)

³⁴⁵ Silvio Ranieri (1882/1956) virtuós mandolinista italià amb qui Pujol i Matilde varen col·laborar en diverses ocasions a Brussel·les.

³⁴⁶ Concert duo Cuervas Pujol el 3-12-1928.

llarg del 1920 i fins el 1921³⁴⁷. Segovia també es trobava a Buenos Aires l'any 1921. El 1922, Llobet retornà a Argentina on, amb la seva fama, lluí més de cent concerts. Llobet també tocà a Sud Amèrica durant el 1925, any en que realitzà la seva primera gravació discogràfica³⁴⁸. Josefina Robledo es presentà a Sao Paulo durant el febrer de 1923; posteriorment es traslladà de Rio de Janeiro a Buenos Aires per oferir concerts fins a finals d'any. El 1924 Robledo es trobava a Bahía Blanca; l'any següent retornaria a Espanya actuant en sales de tot el país. Segovia feu la seva primera visita a Mèxic l'any 1923, allà es procurà la seva pròpia publicitat entre els compositors destacats amb el propòsit de que li dediquessin obres. El 1923 morí el pare de Domingo Prat a Barcelona i aquest tornà a Buenos Aires. Precisament aleshores, Leloup publicava a la capital argentina el seu *Método elemental para guitarra*³⁴⁹. Simultàniament, al poble de La Candelaria, a Venezuela, va tenir lloc el naixement d'un futur guitarrista: Alirio Díaz³⁵⁰. L'any 1927, Segovia feia la seva primera gravació a Londres. Durant aquell mateix any Llobet organitzà una nova gira per Amèrica que duria a terme el 1928, però finalment la va cancel·lar al·legant que Segovia tenia que anar-hi després d'ell i no volia causar cap molèstia ni inconvenient a l'èxit del jove³⁵¹. Es pot considerar aquesta una qüestió molt delicada que possiblement Segovia va

³⁴⁷ Hi va oferir més de noranta concerts.

³⁴⁸ Per saber més sobre els concerts de Llobet veure: MANGADO, Josep Maria, «*Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» A *Miguel Llobet del romanticismo a la modernidad*. Córdoba: Nombres propios de la guitarra, núm. 14. Javier Riva (coord.), ed. La Posada, Festival de la guitarra de Córdoba, 2016, pàg. 13-138.

³⁴⁹ Leloup era el guitarrista que feia uns anys havia obert l'escola en nom de Tàrrega a Buenos Aires. (veure capítol 2.7. Migraciones guitarrísticas: Amèrica). Hilarión LELOUP (1876 Bilbao/ 1939 Buenos Aires).

³⁵⁰ Alirio Díaz (12-11-1923 Venezuela/ Roma 5-07-2016).

³⁵¹ Realment però no se sabran del cert les raons de Llobet en cancel·lar aquesta gira. Coneixedor com era dels mètodes propagandístics de Segovia, una possibilitat que es comenta és el fet de no voler entrar en el joc competitiu de qui ha obtingut més públic. Hauria tingut les de perdre en Segovia, però, això mai es pot saber, són hipòtesis.

ignorar³⁵².

«Si Segovia va dos o tres meses después de mi primera campaña en Buenos Aires, Montevideo y algunos importantes lugares de las Provincias es probable que Segovia encuentre el público ya fatigado [...]»³⁵³

Pujol rebé una carta de Llobet del 8 de març de 1929 en la qual li comentava alguns projectes musicals i l'informava sobre la mort del seu pare³⁵⁴.

«Mi queridísimo Emilio: le agradezco y agradecemos toda la noble y sentidas palabras que con motivo del fallecimiento de mi padre (E.P.D) nos ha mandado, y lo mismo digo respecto a la buena de Matilde. [...]

Como comprenderá V., esto me ha tenido alejado durante muchos días de mis labores artísticas; pero habiendo ya luego reaccionado un poco no he tenido más remedio que entregarme de nuevo al trabajo, máxime teniendo a la vista casi, mi viaje a la Argentina: el cual, si no hay contratiempos, pienso realizar el 21 de este mes con el vapor francés "Florida". [...]

Además tengo que impresionar en estos días unos discos (seis) fonográficos para la marca alemana "Parlophon" con la que he podido llegar a un acuerdo y firmar un contrato por dos años. [...]»³⁵⁵

Durant el 1928 Segovia es promogué en una gira per Estats Unit i Amèrica del sud amb la fortuna de no haver-hi coincidit amb Llobet. El 8 de gener tocà per primera vegada a l'ajuntament de Nova York; entre els mesos de juny i agost oferí concerts als dos costats del Río de la Plata, a Argentina i a Montevideo. Llobet feu l'última gira de concerts per Amèrica del Sud el 1929; actuant a Montevideo i a Buenos Aires; juntament amb la petita María Luisa Anido varen tocar al Teatro Odeón durant el mes d'agost. Anido comentava sobre el seu mestre:

³⁵² MANGADO, «Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.» *op. cit.*

³⁵³ MUÑOZ, Ricardo, *Vida y obra de Miguel Llobet*. Conferència realizada a Rosario, Argentina 4-04-1943. Referència extreta de l'article de MANGADO, «Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.» *op. cit.*

³⁵⁴ Casimiro Llobet (1845 Barcelona/ 23-01-1929).

³⁵⁵ Carta conservada a l'IEI, i també fotocopiada al llegat de FMLL.

«María Luisa Anido también incidía sobre este aspecto de la personalidad de Llobet. A la siguiente pregunta contestó la guitarrista argentina:

“–Cual cree que fue la aportación más importante de Llobet a la guitarra.

–Sobre todo, lo que destacaría es su gran cultura musical. Cuando venía a casa tocaba fragmentos de ópera al piano. Vivía por y para la música.

Le gustaban las pequeñas reuniones. Mentalmente siempre hacía música; hacía unas transcripciones maravillosas. No las hacía del piano, sino directamente de la partitura orquestal. Tenía un gran sentido orquestal de la guitarra. Escuchaba mucha música. Escuchaba la música con sentido orquestal. Tenía un dominio extraordinario de la técnica. Era un gran virtuoso. Pero además de ser un gran virtuoso, era un gran músico, muy profundo. Era muy músico y muy culto. Era amigo de Falla, Albéniz, Granados. Yo he visto una foto suya con Albéniz. Se relacionaba con todos los grandes músicos de su tiempo.»³⁵⁶

Sainz de la Maza retornà a Amèrica fent una gira per Argentina, Uruguai i Brasil aquell mateix 1929. Llobet només va retornar als Estats Units en motiu d'un concert únic i exclusiu, pel qual li varen pagar molts diners:

«Una importante fundación artística de los Estados Unidos es la “Elizabeth Sprague Coolidge Foundation”, de cuyo funcionamiento se encarga el Departamento de Música de la Biblioteca del Congreso, en Washington. Artistas de primer orden y nombradía mundial son invitados a cooperar en las celebraciones musicales organizadas periódicamente por dicha institución. Nos es bien grato dar a conocer a nuestros lectores que para el próximo Festival de Música “da Camera”, que tendrá lugar en el auditorio de la Biblioteca del Congreso los días 23 a 25 de abril de este año, ha estado expresamente solicitado el maestro de guitarra Miguel Llobet, quién efectuará un rápido viaje, de ida y vuelta a ultramar, exclusivamente para tomar parte en una de las sesiones del mencionado Festival.»³⁵⁷

³⁵⁶ COMELLAS, Jaume, «María Luisa Anido: apassionats vivències al costat del músic». A *RMC*. Gener, 1995, pàg. 36.

Veure: MANGADO, «*Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» *op. cit.*, pàg. 59.

³⁵⁷ *RMC*. Abril-1931, pàg. 147.

José Ramírez de Galarreta y Planell, conegut com a José Ramírez I havia mort a Madrid el 1923³⁵⁸. El seu fill, José Ramírez II retornà de l'Argentina el 1925 i es feu càrrec del taller de guitarres del seu pare. Aquell any havia nascut José Ramírez III a Buenos Aires. A finals de la dècada dels vint, Ramírez obtindria una medalla d'or a l'Exposició Internacional de Sevilla.

3.9. París també ha envellit

La personalitat de Pujol es reflexa en els actes del seu dia a dia, en els documents personals on escriví reflexions i opinions. Deixà d'aquesta forma constància de les coses que eren importants per a ell. Haver-se endinsat en un projecte musicològic, tot i que el feu sacrificar-ne d'altres, li aportà nous coneixements que de seguida incorporà en la seva carrera com a intèrpret. Fou el primer en programar obres d'autors que havien quedat en l'oblid, i arreu del món dugué les seves conferències-concert sobre la història de la guitarra.

Durant el mes d'abril de l'any 1924 el duo Cuerva-Pujol van realitzar un concert especial a Brussel·les³⁵⁹, al retornar cap a París es trobaren una ciutat que es preparava pels Jocs Olímpics. Qui aprofità l'ocasió per a fer concerts fou Segovia, que tot hi no cobrar, com Pujol explica, es presentava en públic oferint les obres que li havien dedicat alguns compositors.

«Han començat ja els Jocs Olímpics i està París que vol esbotzar de tant ple.

Justamnet aquí al barri on jo habito *Champ de Mars*, prop de la torre Eiffel es on s'ha instal·lat la Fira de París i esta tot això que no es pot dar ni un pas! Tots els Hotels plens, als restaurants [...]

Músiques, cabalgades, etc... Hay que verlo Señores, hay que verlo...

Mentre tot això passava, Segòvia tocava a París. Es va presentar amb obres

³⁵⁸ José Ramírez I (1858/1923).

³⁵⁹ Concert en motiu de l'aniversari del rei. Era un recital en col·laboració amb ballarins del Teatre Reial de la Monnaie i el mandolinista Silvio Ranieri.

que músics com en Turina han escrit i dedicat a ell. La "Sevillana" de Turina i una Sonatina de Moreno Torroba, molt interessants (obres escrites directament per la guitarra) i han agradar moltíssim.»³⁶⁰

Pujol, en les seves reflexions de l'any 1924, parla desencantat d'aquell París de somni. En les seves paraules es denota la tristesa: "París és reflex de decepció pel seu desmesurat afany en menjar, gaudir, córrer sense càrregues ni entrebancs per al cos i l'ànima"³⁶¹. Emili tenia una personalitat molt sentida, un caràcter que el feia allunyar-se d'aquelles tendències consumistes i materialistes. Ell percebia l'oblit generalitzat sobre "Que la pau de l'ànima ve per altres camins"³⁶², i es sentia afortunat d'haver descobert el camí de la música que, segons ell, "Purificava l'ànima"³⁶³.

«Hi ha moments en què si no fos per la imperiosa necessitat de lluitar materialment per la vida, hauria deixat tot allò per no perdre els moments que poguessin quedar-me amb alguns dels meus éssers estimats. Aquell any encara no era prou ric i no volia exposar-me a tenir, com l'any anterior, una retallada d'imprevist de 1000 francs.»³⁶⁴

A finals d'aquell estiu varen passar una temporada al poble, a La Granadella. Aprofitaren l'estada per fer recitals. El dia 2 d'octubre Pujol actuà en solitari al teatre Victòria de Lleida.

«Després d'un breu parèntesi en què vaig visitar la meva terra natal, vaig retornar a París, a finals de 1924.

No vaig trobar plaça a l'hotel on vivia l'any anterior i vaig haver de instal·lar-me en un altre que era bastant més " xic" però també una mica més car. De tota manera les lliçons ja estaven en marxa i estava tranquil per aquesta banda " financera" . A París la vida no era molt romàntica però hi havia més defensa. El plaer de viure-hi s'experimentava al veure's reconegut per l'esforç

³⁶⁰ AIEP.

³⁶¹ AIEP.

³⁶² AIEP.

³⁶³ AIEP.

³⁶⁴ AIEP.

i per poder-se defensar més o menys amb el seu treball. Vaig ser convidat a passar la nit de Nadal amb Cisquet, en un poblet proper que es diu Garches , i on teníem uns amics molt simpàtics. Vam anar a la Missa del Gall, després vam sopar i després...

No anava molt bé de diners. Potser el meu caràcter no es presta tampoc a triomfar gaire, però com faré per ser com els altres?

Andrés Segovia havia tornat a tocar per a una de les societats artístiques d'allà. Sé que no li van donar res, però anava prenent terreny moral. Era tot un encadenament d'interessos mutus dels quals jo vaig romandre fora per sort o per desgràcia. Però anava fent.»³⁶⁵

Pujol podria ser un personatge protagonista dels relats de Thomas Mann, on es retrata la megalomania artística.

«Hi ha llocs estranys, cervells estranys, estranyes regions de l'esperit, elevades i miserables. En les perifèries de les grans ciutats, allí on els fanals són més escassos i els gendarmes patrullen per parelles, cal pujar a les cases fins que ja no és possible continuar, fins a golfes de sostres oblics en les quals joves i pàl·lids genis, criminals del somni, mediten abstrets per dins, famolencs i orgullosos, enmig d'un fum espès de cigarrets, lluiten amb els últims i furiosos ideals. Aquí està la fi, el gel, la puresa i el no-res. Aquí no té validesa cap acord, cap indulgència, cap mesura i cap valor. Aquí l'aire és tan cast i està tan enrarit que els miasmes de la vida ja no poden viure. Aquí regna el desafiament, la perseverança extrema, l'ego suprem desesperat, la llibertat, la bogeria i la mort.»³⁶⁶

Amb l'anàlisi d'aquests escrits personals que s'han anat estudiant, es veu el transcurs canviant de Pujol. Un sentiment ben diferent era el que experimentava recent arribat al París de la música, de les fires i de les rifes, dels homes orquestra, de les màquines i dels animals exòtics. Molts com ell, havien imaginat un paradís més que París en si. Però en tots els racons del món hi pots trobar el

³⁶⁵ En aquest fragment de diari Pujol va escriure en primera persona, en singular, com si Matilde no es trobés amb ell en l'instant en que cerca hotel a París. Doncs resulta estrany, ja que suposadament ella viatjava amb ell, però en el moment d'escriure aquestes memòries Pujol ho redactava en format d'autobiografia personal. Veure: GUIMET, *op. cit.*, pàg. 61.

³⁶⁶ ROSS, *op. cit.*, pàg. 58. (Thomas Mann: *Beim Propheten - En casa del profeta*, 1904)

teu propi paradís o el teu infern. Pujol amb una tendència depressiva, amb els anys ho va anar veient tot més negre; les dificultats econòmiques costaven d'afrontar cada vegada més, però afortunadament, com en tot, hi havia sempre alts i baixos.

«D'altra banda París havia envellit també. No era la ciutat per dins que era abans. El sentit de la vida social, sempre caòtic, havia pres per aquell llavors un aspecte pansit, desmillorat. La gent, abandonant la cura que abans procuraven a la seva persona, encara que exteriorment, ara s'abandonen, els homes s'havien democratitzat en el seu vestir, les dones eren moltes les que van amb pantalons, fumant pel carrer, i tots havien deixat de somriure per anar amb el nas arrufat per tot arreu. Reflex de decepció per aquest desmesurat afany en menjar, gaudir, córrer sense càrregues ni entrebancs per al cos ni per l'ànima... oblidant que la pau de l'ànima ve per altres camins. Però tenia un tresor d'amistat allà i això ja valia París.

Així i tot, tenia moltes ganes de deixar París. Vaig voler veure si podia viure amb el meu treball prop de la meva terra. Hi havia pogut penetrar tota la psicologia que caracteritza les grans ciutats i la detestava. Malauradament ni podia prescindir-ne, ni el meu caràcter s'emmotllava a ella feliçment. Per obrir-se pas, no importa on sigui, cal deixar de ser simple de cor i delicat, atent, considerat... Avui cal ser arribista i això vol dir egoista, ambiciós, astut, groller, hipòcrita amb totes les conseqüències. No havia estat preparat per a aquesta mentalitat que és la que domina avui i per això no sortia de pobre i no triomfava.»³⁶⁷

Pujol comentà que a final dels anys vint visqueren “temps de contrarietats”. El duo actuà en diversos països, les gires seguiren actives, sempre amb contrastos incontrolables en els guanys obtinguts i en l'èxit assolit entre el públic.

L'1 de gener de 1929 havien dedicat un concert als aficionats a la guitarra de Lleida, seguidament marxaren cap a Canàries. Actuaren el dia 10 de gener al Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, la presentació del concert fou a càrrec del senyor Domingo Doreste, delegat regional de Belles Arts.

«EL CONCIERTO DE EMILIO PUJOL Y MATILDE CUERVAS.

³⁶⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 63.

En uno de los días de la presenta semana se celebrará en el Pérez Caldós el anunciado concierto de los guitarristas Emilio Pujol y Matilde Cuervas.

Pujol ejecutará obras de compositores del XVI y del XVII, de Bahc, de Mozart, de Albeniz, de Tárrega, de Sor. Matilde Cuervas ejecutará cantos flamencos, y luego ambos tocarán fragmentos de Granados, de Falla, etc.

Existe gran expectación por escuchar a los ilustres guitarristas expectación que: se aviva, en el ánimo de los buenos aficionados.»³⁶⁸

Després de Canàries varen retornar a Brussel·les, on ja havien actuat en altres ocasions juntament amb el grup de mandolinistes que dirigia l'italià Silvio Ranieri. El concert tingué lloc a la Societé Royale La Grande Harmonie el 24 de gener de 1929. Dos dies després, el duo actuà a la Salle Pleyel de Brussel·les. Mentrestant, aquell 1929, Segovia feu la seva primera gira de concerts pel Japó.

El 12 de novembre de 1929 Pujol presentà la conferència sobre *La Guitarra y su historia* al Club de l'Hotel Ritz de Barcelona, amb les habituals il·lustracions musicals que interpretava Matilde. *La Revista Musical Catalana* de desembre en publicà una llarga nota

«Conferencia Club: la guitarra comentada per Emili Pujol: L'eminent concertista de guitarra Emili Pujol ocupà darrerament la tribuna de Conferencia Club, dissertant sobre la guitarra espanyola i la seva història. Fou una sessió plena d'adorable encís, perquè ja és sabut que Emili Pujol no és solament un excel·lent guitarrista, sinó també un musicògraf expert i un artista de cor, els mèrits del qual coneixen prou a l'estranger, on la seva obra de divulgació entorn l'instrument que conrea és dignament estimada i valorada. Parlà, doncs, de la guitarra amb exaltat amor; elogià les seves qualitats expressives, recordà els seus orígens i la fidelitat que el poble li ha servat sempre, ja que en el transcurs dels segles l'estudi de la guitarra ha sofert entre la gent culta injustificats oblits. Actualment, per sort, és objecte d'especial atenció per part d'un gran nombre d'artistes, i alguns compositors eminents s'han prestat de bon grat a enriquir el repertori del mateix instrument. Emili Pujol féu remarcar com el conreu de la guitarra s'especialitzà dintre la península ibèrica.

³⁶⁸ *El País*, 7-01-1929. Las Palmas. Canarias.

Els famosos "vihuelistes" del segle XVI han merescut sempre la major estimació dels musicòlegs. En Pujol va fer-nos oir de Milan una Pavana plena de caràcter i distinció. Fora d'Espanya, alguns pocs guitarristes imposaren també llur art en les corts de passades èpoques. De Corbetta i de Viseo, per exemple, s'en conserven pàgines força estimables que proclamen la ciència i bon gust d'aquests autors. El conferenciant va interpretar-nos dues d'aquells antics guitarristes que, juntament amb una de Gaspar Sanz, guitarrista aragonès del segle XVII, s'escoltaren amb ben marcat interès.

Durant el segle XVIII hi hagué un període de decadència en la producció guitarrística, però les figures prestigioses de Dionis Aguado i del mestre Ferran Sors (el Beethoven de la guitarra, com l'anomenava Fetis) en començar el segle XIX enlairen novament el popular instrument. Amb les obres d'aquests mestres, la guitarra assoleix l'esplendor major de la seva escola clàssica.

Altra vegada en desús la guitarra, a darreries del segle passat, fou Tàrrega qui l'enlairà novament. Hereu dels romàntics, trobà en el castís instrument el secret d'una sensibilitat expressiva mai no assolida encara.

Ultra les peces consignades, Emili Pujol executà amb la major perfecció dos minuets de Sors, una Improvisació de Tàrrega i una Vidala de Broqua, compositor de l'Uruguai, que s'escoltaren amb complaença gran.

La sessió terminà amb l'audició d'algunes peces de caràcter popular, interpretades amb admirable pulcritud per la senyora Matilde Cuervas, la qual compartí amb En Pujol els aplaudiments de l'auditori, després d'executar plegats, a dues guitarres, la brillant Farruca de Manuel de Falla. La conferència organitzada darrerament per Conferencia Club, ens plau consignar-ho, deixà al distingit concurs que emplenava el recollit saló de l'Hotel Ritz un record inesborrable. S.»³⁶⁹

En el mateix número de la revista va aparèixer la crítica del concert ofert pel duo a la Sala Mozart en motiu de Santa Cecília:

«Barcelona, Sala Mozart: Emili Pujol, Matilde Cuervas: Emili Pujol executà, en son recital del 22 de novembre, a la Sala Mozart, pàgines interessants de Lluís Milan, F. Corbetta, R. de Visée, Bach-Tàrrega, Sors, P. de San Sebastian, Tàrrega i Villa-Lobos. Tocà, per damunt de tot, de manera

³⁶⁹ RMC. Desembre 1929, any XXVI, núm. 312, pàg. 528-529.

perfecta, les obres modernes del P. San Sebastian, de Villa-Lobos, d'Agustí Grau, etc. El ben conegut guitarrista és ben sensible, es diria, a la modernitat. Ritmà, però, amb traça, intel·ligentment, l'obra de Bach i interpretà de manera exquisida, per exemple, certa producció de R. de Visée.

Cal fer constar un cop més que Emili Pujol és un artista exquisit, pulcríssim. Hom l'aplaudeix sempre amb gust. I, sentint-lo, és fàcil comprendre els seus èxits aquí, entre nosaltres, i fora d'aquí. I farem constar que Emili Pujol fou aplaudidíssim. En col·laborar amb Emili Pujol en les transcripcions per a dues guitarres d'obres de Granados, Bizet, Albèniz, A. Broqua i Morera, Matilde Cuervas palesà que és també una excel·lent guitarrista. I fou també aplaudida. X.»³⁷⁰

En el programa d'autors que detalla la crítica del concert podem veure que Pujol interpretava Villa-lobos³⁷¹. El compositor Brasiler arribà a París per donar a conèixer entre els músics les seves composicions. Allà varen fer amistat amb Pujol —com s'ha citat anteriorment en les seves memòries— i possiblement l'un presentà a l'altre les seves obres per a guitarra³⁷². El dia 25 del mateix mes de novembre varen retornar al Teatre Vinyes de Lleida, on tenien el seu públic d'amics i aficionats a la guitarra. En les memòries de Pujol del 1929, es pot llegir un resum d'algunes de les situacions que havien viscut amb el duo:

«Vaig passar una temporada de contrarietats. En tornar de Canàries, on havíem estat tractats com a prínceps i haver-nos arribat 1.500 pessetes del concert donat en el Pérez Galdós, vam anar a Brussel·les i toquem dues nits amb gran èxit també encara que amb un caixet més reduït i tornar a París. Al cap de pocs dies, Valmalete, un dels agents de concerts més importants de París, ens telefona proposant prendre part en un recital de cant que havia de donar al dia següent en la *Salle Gaveau*, una cantatriu vienesa que fa furor enguany al teatre de l'Òpera Còmica, Madame Lotte Schone. Totes les localitats estaven venudes per endavant, ja que el seu concert havia estat anteriorment ajornat per malaltia de la cantant i estava assegurat el concert ple

³⁷⁰ RMC. Desembre 1929, any XXVI. núm. 312, pàg. 520-521.

³⁷¹ Heitor Villa-lobos (5-03-1887 Rio de Janeiro, Brasil/ 17-11-1959 Rio de Janeiro).

³⁷² A mode de recordatori (capítol 3.2. L'ideal París): "La intensa vida d'aquell centre d'art em va facilitar relacions amb figures d'allò més representatives de la vida intel·lectual d'aquell període de postguerra: [...] Heitor Villa-lobos." GUIMET, *op. cit.*, pàg. 55.

de públic melòman de París. Nosaltres, creient que era una ocasió única i molt favorable per aconseguir un major prestigi, acceptem tocar i, tot i haver tocat com la millor de les vegades, el públic ens va aplaudir sense cap entusiasme; una mica més de fredor i ens expulsa. Si arriba a trobar-nos en un moment d'aquests d'inseguretats o infortuni, en què s'equivoca o es trenca una corda o alguna cosa així, se'ns ve a sobre el desastre més gran de totes les nostres il·lusions. Van venir després les crítiques, unes bones criticant al públic que no ens va comprendre i altres simplement respectuoses per a nosaltres i una o dues desfavorables. Una d'aquestes últimes deia: "Mr. Pujol va aconseguir treure amb gran esforç sonoritats de la seva guitarra més indicades per l'alcova d'un malalt que per a una sala de concerts".

He sabut després que al mateix temps es feien ovacions a París a una altra cantant anomenada Lotte Lehman i que una gran quantitat de públic favorable a aquesta volia "rebentar" l'èxit de la Schone que és a la qual nosaltres havíem prestat el nostre concurs.

Sigui com sigui, jo he patit d'això una depressió d'esperit que encara no he aconseguit dissipar.

Com que enmig de tot la sort no t'abandona, la nostra bona amiga la baronessa ens va instal·lar a casa a París, contentíssima de tenir-nos en la seva companyia. Allà hem estat fins que, convidats pel seu fill gran, Serge, ens em vam anar amb ell en el seu cotxe a la seva propietat de Chatel Montaigne, on ens vam quedar acceptant el seu oferiment fins al 8 o el 10 de Maig.»³⁷³

³⁷³ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 67.

4. TEMPORADA DE GUERRES (1930 -1939)

4.1. Segona gira per Amèrica

Pel mestre Pujol, la dècada del 1930 s'inicià amb plena normalitat tot i els canvis polítics i socials que es veien a venir. L'onze de febrer de 1930 oferí un concert a la Salle Erard de París on era assídua la seva presència, tant en solitari com en duo. El tres de març actuà a la població de Sant Quentin (França).

«No vull acabar sense fer constar l'èxit del delicat guitarrista Emili Pujol. A la Sala Erard, i entorn de la seva guitarra, un públic selecte i nodrit admirà la fina execució de l'artista i també les interessants i personals notes de la Vidala de Broqua i la exquisida i jovenívola musa de Joaquim N. Culmell.»³⁷⁴

Pujol retornà a l'Amèrica llatina l'agost de 1930; en aquesta segona visita que durà fins el gener de 1931 anava acompanyat³⁷⁵.

«No vaig tornar a l'Argentina fins a 1930, en la gira de concerts per Hispanoamèrica en companyia de Matilde. Toquem a Buenos Aires, Rosario, La Plata, i Montevideo, entre agost i desembre.»³⁷⁶

En alguns teatres varen arribar a fer-hi fins a deu representacions, fou una gira molt productiva. Pujol es presentà en duo a l'Argentina i Uruguai, oferien recitals de tres parts mostrant les seves recents composicions i el nou repertori històric, tant a duo com en solitari. També oferiren concerts-conferència sobre la història de la guitarra, com els que havien presentats uns anys abans a Londres, París i Barcelona. En aquella estada, Matilde i Emili no varen coincidir amb Domingo Prat, doncs aquest preparava la publicació del seu *Diccionario de guitarristas* i en aquell moment era de viatge a Espanya.

Al retorn d'Amèrica van fer estada a les terres lleidatanes i actuaren de nou al

³⁷⁴ RMC. Març 1930, any XXVII, núm. 315, pàg. 129.

³⁷⁵ “Convidats per la firma *Romero & Fernández*, empresa editora de Buenos Aires, a mitjans de juliol de 1930, Emili Pujol, aquesta vegada acompanyat de Matilde Cuervas, estava disposat per a una nova gira de concerts pels països d'Hispanoamèrica.” RIERA, *op. cit.*, pàg. 7.

³⁷⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 54.

Teatre Viñes de Lleida. Aquells primers anys de la dècada dels trenta foren per Emili molt productius en el camp de la composició, més que no pas en l'activitat concertística, la qual, a partir del retorn d'Amèrica minvà per diversos factors, que es sumaren a l'intens treball de redacció d'un mètode de guitarra al que Pujol tot just començava a donar forma.

4.2. Publicacions d'Emili Pujol

«Aquesta segona gira per països hispanoamericans li hauria de donar motius de satisfacció i de record inesborrable. Potser el de més transcendència històrica fou el concert signat amb l'editora Romero & Fernández per a la publicació del mètode Escuela Razonada de la guitarra, del qual se n'imprimiren immediatament els dos primers volums, que assoliren molt aviat renom universal. Simultàniament, sortiren a la llum edicions de la conferència *La Guitarra y su Historia* i l'opúscle *El dilema del sonido en la guitarra*.»³⁷⁷

Pujol començà a publicar amb l'editorial argentina *Romero y Fernández* al 1930. *El dilema del sonido en la guitarra*³⁷⁸ i la conferència sobre *La guitarra y su historia* sortiren al mateix moment fruit dels contactes que havia propiciat a Amèrica. *El dilema del sonido* és un breu llibre escrit en castellà, anglès i francès, on es parla sobre la pulsació en la guitarra, i l'evolució d'aquesta al llarg de la història³⁷⁹. Al final d'aquest llibre, diu que allò principal en matèria d'art és l'esperit, i afegeix:

«(...) Felicitem-nos, doncs, que la guitarra ofereixi aquesta dualitat d'aspectes, en la qual cada artista pugui, segons els seus sentiments,

³⁷⁷ RIERA, *Emilio Pujol*. 1974, pàg. 48.

³⁷⁸ PUJOL, *El Dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Romero y Fernández (José B. Romero e hijos), 1930. (Edició corregida i ampliada a anglès i francès. RA- BA 11836, any 1971.)

³⁷⁹ "L'interessant fulletó *El dilema del sonido en la guitarra*, editat en tres idiomes, resumeix l'origen de les controvèrsies suscitées pels dos sistemes de pulsació a la guitarra: el tou del dit i el d'ungla. Els raona àmpliament deixant ben clar que en la guitarra, al oferir aquesta dualitat d'aspectes, cada artista pot, segons els seus sentiments, realitzar la seva obra amb sinceritat i elevat esperit artístic." RIERA, *op. cit.*, pàg. 48.

realitzar la seva obra amb sinceritat, recollint a través d'ella la justa admiració que correspon als seus mèrits.»³⁸⁰

Com sempre, la *Revista Musical Catalana* feu publicitat de les novetats que es podien trobar al mercat, en aquest cas fou la conferència sobre la història de l'instrument:

«Bibliografía. Emili Pujol: La Guitarra y su Historia. Romero i Fernández. Buenos Aires: Es tracta d'una conferència que el seu autor llegí a l'Anglo Spanish Society, de Londres, a la Revue Internationale de Musique et de Danse, de París, a Conferencia Club, de Barcelona, etc. Ningú no ignora que Emili Pujol és un molt notable guitarrista. És, a més, un artista delicat, conscient del seu art. És un home estudiós. Ho proven les seves transcripcions la seva, diem-ne intimitat, amb la cifra dels vihuelistes i ho palesa, d'altra banda, la important, la interessant conferència que acabem de llegir. Heus ací una síntesi ben feta, segura, entorn de La Guitarra y su Historia. Pujol parla dels antecedents històrics del bonic instrument, de la guitarra llatina i de la guitarra moresca, de la vihuela i dels vihuelistes i de la importància de l'obra dels ben personals artistes hispànics del segle setzà, de les Pavanas de Lluís Milan, de la guitarra del músic i de la guitarra del poble, de la desaparició de la vihuela, de la guitarra espanyola, dels guitarristes del segle XVIIlè i de la importància de l'obra llur, del Pare Basilio i dels seus deixebles, de Ferran Sor, de Dionis Aguado, de Mauro Giuliani, de Francesc Tàrrega, de l'Escola de Tàrrega, del panorama actual de la guitarra a Espanya i als altres països, de les obres escrites per a la guitarra i de llur transcendència artística, dels constructors de guitarres, de la guitarra del poble, de la música flamenca, etc. Ja no cal dir que Emili Pujol s'atura a parlar del nostre Ferran Sor i també de Tàrrega, de l'original i genial artista del qual foren deixebles Miquel Llobet i el propi Emili Pujol. I en ocupar-se dels actuals guitarristes espanyols, Pujol parla de Miquel Llobet, de Daniel Fortea (que fou també deixeble de Tàrrega), de J. Robledo, d'Andreu Segòvia, de Sainz de la Maza, etc. I no oblida de fer constar (i amb raó) que, pel que es refereix a la guitarra, "Barcelona fué a través de los tiempos el más poderoso baluarte." I afegeix Pujol: "El método del Dr. Carlos Amat, el primero que existió, fue editado en Barcelona en lengua castellana y catalana. De los pocos Conservatorios que enseñan oficialmente la guitarra en el mundo entero, uno es la Escuela Municipal y otro el Conservatorio del Liceo de la misma ciudad.

³⁸⁰ PUJOL, *El Dilema del sonido en la guitarra. op. cit.*

Sor nació en Barcelona; Arcas pasó allí largas temporadas, y allí fueron editadas sus obras; Tàrrega, aunque valenciano, vivió en Barcelona la mayor parte de su vida, y de allí puede decirse que nace el apogeo actual de la guitarra. "Catalanes fueron José Viñas, Costa y Hugas, Magín Alegre, los hermanos Bassols, Broca, Ferrer, Bosch, Mas y Bonet, como lo son los guitarristas actuales Alfonso, Baigol, Coloma, Ferrer, García, González, Guiu, Juliana, León Farre, Miquel Llobet, Nogués Opisso, Prat, Queralt, Romea, Rosita Lloret, Rosa Rodés, Teresa Ramón, Gracián Tarragó y otros, que irradiando desde Barcelona, van esparciendo su arte por todos los ámbitos del planeta. "Rosita Rodés y Francisco Alfonso, el más joven de todos ellos, han sido particularmente elogiados este año en París y Berlín por el público y la crítica. "En Barcelona se cultivan todas las escuelas. Grupos que siguen escrupulosamente la escuela de Tàrrega; otros, solamente influenciados por ella; otros, inspirándose en las antiguos procedimientos de Aguado; y otros cultivando por todo lo alto el género popular andaluz, conjunto de circunstancias que elevan a Barcelona ante los admiradores de la guitarra del mundo entero, como la Meca de su ideología artística." Tots els músics i aficionats llegiran amb gust i amb eficàcia la interessant, l'assenyada síntesi d'Emili Pujol entorn de La Guitarra y su Historia.»³⁸¹

Aquella temporada fou definitiva per donar el format desitjat al mètode que representaria la culminació de la tècnica de l'escola del seu mestre, projecte pel qual apostà l'editorial de Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.

Emili escriví a Manuel de Falla exposant el treball que duia a terme tot demanant-li si li faria el prefaci del primer volum. La carta està datada del 19 de maig de 1931 i situa a la residència del matrimoni Pujol a París, a la rue du Poteau 39.

«Señor D. Manuel de Falla.

Querido y admirado Maestro.

Venciendo mil temores me atrevo a distraer por unos instantes su atención valiosa, pidiendole perdón por mi osadía en gracia a los deseos que me animan.

Vengo preparando hace años una obra de carácter didáctico sobre la guitarra.

³⁸¹ RMC. Abril 1933, any XXX, núm. 352, pàgs. 174-175.

Los tratados de Sor y Aguado tan buenos en su época, han envejecido sensiblemente con la evolución constante de la técnica del instrumento. Tárrega que fué el creador de una escuela que podríamos llamar definitiva y que todos los guitarristas actuales siguen con más o menos fidelidad, murió demasiado pronto para que sus teorías quedasen plasmadas y ordenadas en un método. De los guitarristas actuales ninguno hasta ahora ha dado señales evidentes de preocupaciones de esta índole. Solo Llobet me ha animado personalmente en varias ocasiones a que realizase este trabajo.

Por otro lado, los aficionados a este instrumento mas numerosos y esparcidos a medida que van divulgándose sus posibilidades, reclaman desde todas partes y especialmente desde América del Sur donde el culto al instrumento de la raza es fervorosísimo, una obra segura de enseñanza que encauce sus esfuerzos en una orientación de positivo resultado.

Yo no soy quien para juzgar si à pesar de mi buen deseo habré logrado concebir la obra que hace falta. Solo sé que lo que trato de ofrecer es el resultado de ocho años de trabajo junto al malogrado Maestro Franciso Tárrega, (desde 1901 hasta su muerte en 1909), de la experiencia de algunos años de enseñanza, del conocimiento de todos los tratados de guitarra conocidos desde el de Amat (el mas antiguo) hasta Pascual Roch (el mas moderno) y de los mas recientes métodos de enseñanza para el piano, violín y violoncelo.

Se trata de un trabajo hecho con paciencia y conciencia en el que he puesto toda la profundidad de amor y respeto que siento por el arte. Lejos de haberme animado un espíritu de lucho positivo me he dejado llevar mas bien por un deseo de ser util al que lutier tocar bien la guitarra. Prueba de ello es que esta obra no hubiera podido ser editada, por lo que significa de gastos, sin el entusiasmo un poco filàntropo de una casa editora fuerte como es la de los Srs. Romero y Fernández de Buenos Aires.

El plan de la obra en su conjunto abarca desde la descripción del instrumento hasta su conocimiento y domino completo. Desde su primer sonido simple hasta los mas escondidos recursos instrumentales; desde el mas celeste harmónico al mas furioso de los rasgueados. Desde la mas tímida articulación del dedo al pasaje de mas habilidad digital.

Toda la anatomía técnica de escalas, arpeggios, acordes, ligados, trinos, harmónicos, vibratos, portamentos, pizzicatos, etc. Y ademas efectos instrumentales de carácter artístico o popular, puestos en marcha gradual y

sometidos a los cánones rigurosos de la música bajo un sentido sintético de fisiología aplicada a la naturaleza del instrumento.

Y todos estos procedimientos expuestos, van acompañados de gran cantidad de fórmulas con que vencerlos indicando minuciosamente como deben ser tratados para que rindan la utilidad deseada creyendo como creo que lo esencial es saber estudiar.

Constará en un curso preparatorio, otro elemental y tres cursos superiores que serán completados con una selección de Estudios de Sor, Aguado, Carcassi, Coste Tárrega, Llobet, Fortea y míos digitados según la técnica actual y a los que pienso añadir varios ejemplos de música de carácter popular.

El texto irá en la primera edición de 1500 ejemplares en español y francés y si el éxito le es favorable, se publicará mas tarde en ingles y alemán.

Tengo la convicción íntima de que en ella encontrarán utilidad el ejecutante, el profesor y el compositor.

Ahora bien; por si todo eso no fuese más que una simple quimera mía, agradecería profundamente de V. Un elogio a la guitarra (no a mi obra) en carácter de prefacio que librase el alma de nuestro instrumento en caso dado, de todos mis pecados. Creo que siendo la guitarra la expresión mas genuina del alma lírica española, el honor mas alto que puede merecer es el de ser elogiada por el mas español de todos los músicos de España.

Perdone querido Maestro. He querido dirigirme a V, sin intermediarios de calidad de los que tiene V. En estima, para dejarle en completa libertad de acción. Conozco toda la sinceridad y generosidad de su alma y aceptaré con gratitud cualquier decisión suya.

En caso de que V. Quisiera tomarse la molestia de hojear mi obra se la mandaré gustosísimo asi esté pronto.

Mientras estábamos en Buenos Aires con Ricardo Viñes (que aun está allí), leímos que “La Atlántida” estaba ya terminada que alegría y con que impaciencia la esperamos!

Matilde une sus saludos afectuosos al apretón cordial de manos que le manda su agradecido y siempre buen amigo que le venera, Emilio Pujol.

P.D. Bastaría como "Prefacio" para evitar a V, mayor molestia, un simple pensamiento aunque fuese de una sola linea. Lo esencial es, que sea suyo.»³⁸²

Manuel de Falla va acceptar fer el pròleg amb molt de gust. El 28 d'abril de 1932, Pujol li explicà els seus projectes de manera més explícita i detallada, tot fent-li arribar el que havia de ser el primer volum:

«El primer volumen cuyo texto va acompañado de dibujos, fotografías y ejemplos, es de carácter teórico (expositivo) para ser aplicado simultáneamente con el segundo que es el que contiene el primer material de estudio práctico. El segundo volumen comprende dos buenos cursos de trabajo y en él se inicia al discípulo, en todos los aspectos de la técnica del instrumento, de una manera física (o fisiológica) pero siempre dentro de un margen de sentido rítmico y tonal. Induce a trabajar no solamente con las manos sino con la atención y la inteligencia, único modo de llegar a ser consciente de lo que se hace.

Espero que una vez terminado este Método responderá bien al deseo mío de dar algo útil. He trabajado con toda mi buena fe meditando mucho el orden, exposición y desarrollo de cada materia y espero que habrá sido en beneficio de la obra. La promesa de su Prefacio ha sido el mas eficaz estímulo.

Como la casa editora de Buenos Aires empezó a anunciar la obra a fines del año 1930, viendo que la terminación de los cinco libros suponía un plazo largo de espera, me propusieron publicar ahora los dos primeros volúmenes para darme más tiempo en terminar los otros. Y como tienen razón de impacientarse, les he mandado estos días el primero y pienso mandarles el segundo en el mes próximo.

Así pues, sin que se atormente V. por ello puesto que la obra tardará en salir un par de meses y más si es necesario, en el momento en que se sienta V. dispuesto, se hará la botadura de éste mi primer cascarón de nuez.

El primer volumen va incompleto porque falta lo más importante que es, su Prefacio. Pero como la impresión y corrección de pruebas de los ejemplos de música que han de mandarme retardará un poco la publicación tal vez encuentre V, sin apurarse mucho, el momento oportuno para completarlo.

³⁸² Una còpia de la carta es conserva al FMLL.

Ahora que, como vá en español y francés hay que pensar en que la traducción del Prefacio (que salvo su mejor opinión podrá hacer el mismo traductor del método Sr. Dela-Hanty, amigo de Broqua, que posée admirablemente los dos idiomas), se llevará tal vez algún tiempo hasta que revisada por V. pueda mandar-se a los editores.

Rogándole me perdone la molestia que le causo y con saludos cariñosos de Matilde y míos para su buenísima hermana y para Pilar, recíbalos también V. con la gratitud y admiración ademas, de su invariable. Emili Pujol

P. D. Si desea V. mas detalles, se los mandaré gustosísimo.»³⁸³

Al llarg d'un període de temps el mestre gadità emmalalteix i Pujol no rep el pròleg en la data acordada, tot i així no perd l'esperança; l'escrit es farà esperar molt. En l'arxiu Pujol es conserva correspondència d'aquest període de temps entre ell i Falla, la qual resulta difícil de comprendre degut a la complexa cal·ligrafia de Falla. Pujol esperà amb paciència el desitjat pròleg per la seva obra que arribaria finalment al 1933.

«Granada, 19 de Desembre. 1932.

Señor Don Emilio Pujol

Muy querido amigo:

Gracias a Dios pasó el ataque de iritis y puedo al fin ocuparme de hacer las lineas que con tanta bondad y... paciencia está usted esperando. Desgraciadamente no sirvo para dictar, y esto ha contribuido todavia al retraso que tantísimo lamento. Mucho le agradecí su última, que desgraciadamente no encuentro, a causa, sin duda, de la acumulación de papeles y cartas durante el mes último. Por eso le envio esta a Paris, como anuncio de las notas y para desear a usted y a a Matilde unas Pascuas muy felices con mi fiel afecto de siempre.

Un muy cordial abrazo de su amigo de verdad.

Manuel de Falla.»

Com comenta Riera en la biografia, “El 6 de gener de 1933 rep de Manuel de Falla un autèntic regal de Reis: el pròleg, escrit pel compositor gadità, per al

³⁸³ La carta es troba a l'arxiu Manuel de Falla, també hi ha còpies al IEI i al MDMB.

mètode *ERG*.”³⁸⁴

«Granada, 31 Dicbre. 1932.

Mi muy querido amigo:

Cumpliendo lo que le anuncié en mi última, puedo —al fin!— darme la alegría de enviarle lo que con paciencia tan cariñosa ha esperado usted por tanto tiempo... con ello van mis votos fervientes de felicidad para usted y Matilde en el año que está para empezar;)son las diez de la noche!...)

Un fuerte abrazo de su amigo fidelísimo, Manuel de Falla

Reciban ustedes los mejores saludos de mi hermana.»

Dins l'afectuosa carta s'adjuntava el següent document en forma de pròleg. Les paraules de Manuel de Falla foren realment ben escollides, donant com a resultat un elogi a la guitarra i no a l'autor —com el propi Pujol li demanà des d'un bon inici—, tanmateix, poc devia esperar aquell pròleg tant llarg i emotiu:

«Amigo muy querido:

Bien quisiera ser un Llobet o un Segovia para poder hablar dignamente de su Método de Guitarra, correspondiendo así a la tan afectuosa bondad con que usted me honra al pedirme para él unas palabras de introducción. Pero, ¿qué podría yo añadir a las brillantes enseñanzas prácticas y teóricas que todos le debemos? Si algo puedo decir es solamente para rendir homenaje a ese instrumento que en las estancias resonantes del hogar hispánico han ocupado siempre un lugar de predilección, y cuya historia va muchas veces ceñida, tanto a la nuestra como a la misma historia de la música general europea.

Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen.

¿Y cómo no afirmar que, entre los instrumentos de cuerdas con mástil, es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades harmónico-

³⁸⁴ RIERA, *op. cit.*, pàg. 136. [És possible que la data sigui exactament aquesta, ja que fou enviada el 31 de desembre, en qualsevol cas això és tant sols una anècdota.]

polifónicas?... pero si todo esto no fuese ya bastante para destacar su significación, la historia de la música nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo. ¡Con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Domenico Scarlatti, en Glinka y en los suyos, en Debussy y Ravell!... Y mirando luego a nuestra propia música, que, secularmente, tanto debe a su influencia, nos bastaría citar, como ejemplo reciente, esa espléndida “Iberia” que Isaac Albéniz nos legó.

Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no sólo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales.

Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un abrazo de su fiel amigo que le admira y quiere,

Manuel de Falla.

Granada, diciembre de 1932.»³⁸⁵

Al juny de 1934 el mètode de Pujol ja era una realitat³⁸⁶. Començaren a aparèixer a Buenos Aires els 2.050 exemplars del primer volum de la *ERG*. El segon volum, sortiria al mercat al mes de novembre de 1935 —la seva publicació estava preparada a la vegada que el primer, però per motius editorials, Casa Romero y Fernández la va posposar—. Encara fou més llarga l'espera per la publicació dels dos volums següents, els quals sortiren amb Ricordi Americana, que al 1947 es feu càrrec de les edicions de Romero y Fernández³⁸⁷. El tercer i quart llibre no es publicaren fins el 1954 i 1971 respectivament. Com s'ha comentat anteriorment Pujol va concebí l'obra en cinc volums, resta però l'últim sense editar³⁸⁸.

³⁸⁵ PUJOL, *ERG*. Vol. I. 1934. Pròleg.

³⁸⁶ La *ERG* s'edità en castellà i francès en el mateix volum.

³⁸⁷ Li comunicaren per carta l'any 1947. La carta original es conserva a l'IEI, i una còpia al FMLL.

³⁸⁸ Recordatori: capítol 3.6. Mètodes de guitarra.

Pujol, com a director de la biblioteca de música antiga i moderna de guitarra de Max Eschig, s'encarregava de les publicacions de guitarra d'aquesta important editorial³⁸⁹. Gràcies a això es varen crear noves obres pel repertori de guitarra, no sols antigues transcripcions que el propi Pujol preparava per ser tocades a la guitarra, sinó que s'hi van publicar obres d'autors com Broqua, Rodrigo, Grau, entre altres que es veien atrets per l'instrument.

«Publicacions rebudes. Edicions de la casa Max Eschig, París: [...] R. Halffter-Escriche: Giga per a guitarra; Agustí Grau: Faula (Petita tragèdia imaginària entre dues mosteles) per a guitarra; Eduardo Fabini: Mozartiana, per a guitarra; Joaquín Rodrigo: Zarabanda lejana, per a guitarra (Les quatre darreres composicions formen part de la Biblioteca de Música Antiga i Moderna per a Guitarra que dirigeix Emili Pujol. Les digitacions són del mateix E. Pujol)».³⁹⁰

En la següent nota de premsa publicada a la *Revista Musical Catalana* es reflexa la situació del moment, ajudant a comprendre la importància de la contribució que feu Pujol al repertori de guitarra.

«A partir de Tàrraga, l'afició a la guitarra ha anat creixent. I els deixebles de Tàrraga (Llobet, Pujol) han continuat practicant i dignificant el bellíssim i elegant instrument. I arreu del món hom dóna avui importants concerts de guitarra. Llobet i Pujol i Segovia, per exemple, són actualment tan coneguts en el món internacional de les audicions selectes de música, com ho són els grans violinistes, pianistes, etc. El renaixement de la guitarra (al qual han contribuït, principalment, els artistes nostrats) havia de suscitar, necessàriament, la creació d'un repertori de concert d'obres per a guitarra. I han sorgit transcripcions d'obres dels vells mestres, harmonitzacions de cançons populars (¿qui no coneix les delicades harmonitzacions de Miquel Llobet?), creacions noves. Emili Pujol (un dels més exquisits, més cultes i més aplaudits guitarristes) dirigeix, fins i tot, una important Biblioteca de música antiga i moderna, per a guitarra. I sota la direcció tècnica i artística del mestre E. Pujol, la casa editorial Max Eschig, de París, ha publicat (i continua

Veure: PUJOL, *ERG*. Vol. IV. RA. BA. 1971, pàg. 7.

³⁸⁹ Recordem que adquirí aquest càrrec entre els anys 1928 i 1929.

³⁹⁰ *RMC*. Octubre 1935, any XXXII, núm. 382, pàg. 435.

publicant) obres interessants per a guitarra. I el repertori del guitarrista és ja, doncs, ric, ufanós. La coneguda casa editorial ja esmentada, ha publicat fins ara produccions d'Emili Pujol, A. Broqua, A. Salazar, E. L. Chavarri, Manuel de Falla, H. Villa-Lobos, etc. La casa Eschig ens ha tramés, fa poc, les produccions ja citades D'Halffter, Rodrigo, Agustí Grau i Fabini. Totes enriqueixen, certament, el repertori de concert dels guitarristes. En escriure la seva Giga, Halffter s'ha recordat dels vells mestres. L'obra de la qual parlem és bonica, plena de caràcter. Joaquim Rodrigo (el talentós i ben personal músic que honora sovint, amb els seus escrits, la Revista Musical Catalana) dedica la seva obra per a guitarra a la vihuela de Milán i evoca també les velles danses. I la seva obra és suggestiva. Si el caient general de l'obra de Rodrigo recorda, com queda dit, l'art antic, els seus acords són moderns, à la page. La Zarabanda lejana de Rodrigo és important, és interessant. Agustí Grau ha volgut servir-se de la guitarra per tal de descriure una petita tragèdia imaginària entre dues mosteles. I ha escrit set pàgines de música curiosa, personal, ardida, que a voltes apareix sage i a vegades entremaliada. Les obres d'Halffter Rodrigo i Grau han estat digitades per Emili Pujol. Mozartienne, de Fabini, és una producció agradable. Aplaudim amb goig les gestes d'Emili Pujol en crear una important Biblioteca de música antiga i moderna per a guitarra. F. Ll.»³⁹¹

Com s'ha dit anteriorment, la producció de Pujol al llarg d'aquesta dècada fou realment fonamental pel desenvolupament de l'instrument, essent el mètode el més gran repte que complí. També componia obres i estudis, alguns dels quals van ser publicats a Max Eschig. L'Estudi de trèmolo sobre un motiu inèdit de Tàrraga, conegut com a *Paisaje*, fou publicat l'any 1934; també l'estudi *Abejorro* es va editar en aquest moment³⁹². Els *Tres tambors* fou estrenada a la Sala Mozart el 1934, però no es publicà fins el 1955³⁹³. Riera comentà al respecte d'aquesta obra:

«És una variació de la cançó popular catalana, escrita per primer cop amb dues tonalitats superposades, en Re i en Mi bemoll. No s'ha fet res semblant fins avui, ni cap obra per a guitarra ha estat tractada d'aquesta manera. Llobet

³⁹¹ RMC. Març 1936, any XXXIII, núm. 387, pàg. 121.

³⁹² Publicades a RA.

³⁹³ RA.

fou qui trencà el classicisme romàntic tradicional de l'escriptura guitarrística usada des del temps de Tàrrrega. En la transcripció de la cançó popular catalana *El Mestre* utilitzà ja les teories debussynianes pentatòniques. Fou qui obrí la porta a la nova orientació tonal de la guitarra. Tanmateix, *Els Tres Tambors* és una mica més atrevit, per aquest motiu Pujol dedicà l'obra al seu gran amic i col·lega. Conté un desenvolupament temàtic a més de la cançó i en dues tonalitats que en destaquen el ritme i l'arcaisme. És simfònica perquè cada tambor es tracta en forma tona i polifònica diferent. En fi, una obra que marca una fita dins del desenvolupament històric de la guitarra. Llobet, que fou sempre imparcial en les seves apreciacions, comentava aquesta composició amb càlids elogis.»³⁹⁴

Schoenberg es traslladà a viure a Barcelona l'any 1931 per motius de salut³⁹⁵. El creador del dodecafonisme dugué a la ciutat novetats musicals en forma de noves tendències compositives, fet que no passà per alt als cercles musicals. Al llarg de la trajectòria de Pujol com a compositor, apareixen poques obres que s'allunyin del seu estil postromàntic; una d'aquestes és precisament *Els tres tambors*, on innova amb sonoritats i recursos que es distancien del seu estil més propi.

En aquella dècada compongué molts estudis que integraren el corpus pedagògic, però també publicà obres com la *Barcarola* i la *Seguidilla*. No ens podem oblidar de la reedició que feu de la *Canción de cuna*, publicada el 1913 a l'editorial de Fortea; el 1931 la tornà a publicar, lleugerament modificada, amb Max Eschig.

Per Pujol era important que els seus deixebles coneguessin bé la història de l'objecte musical que tenien entre les mans, i els seus alumnes eren guiats cap a aquesta vessant de l'instrument. Tant a nivell d'estudi personal, com a l'hora de presentar en públic un programa, els deixebles i seguidors de Pujol feien públics els descobriments i obres d'aquest. Rosa Lloret, de qui ja s'ha parlat en altres ocasions, era una jove guitarrista que seguia els passos del seu mestre:

³⁹⁴ RIERA, *op. cit.*, pàg. 151.

³⁹⁵ Cal recordar que l'any 1925 ja hi havia estat, coincidint amb Robert Gerhard per l'estrena d'una obra seva.

«Orfeó Gracienc. Rosa Lloret: El recital de guitarra que la senyoreta Rosa Lloret dedicà el dia 11 de juny als socis de l'Orfeó Gracienc, amb la generosa oferta de destinar els beneficis obtinguts a la Comissió d'Auxilis als Orfeonistes, aconseguí un èxit brillantíssim. L'audició fou precedida d'una conferència a càrrec de la mateixa concertista, la qual palesà el profund estudi que ha dedicat a la guitarra, interessant-se no solament per la tècnica del popular instrument, sinó també per la seva història. La senyoreta Lloret comença amb les següents paraules: "Confesso amb sinceritat que aquest és un dels moments de la meua vida artística en què frueixo d'una més gran satisfacció, presentant-me en aquesta benemèrita entitat. Encara que sigui en qualitat de novella professora, me n'entro ben resoluta en aquest sagrat temple, freturosa de fer-hi també l'ofrena del meu modest càntic en holocaust a la guitarra, l'instrument dels meus amors." "En venir a parlar-vos del Desenvolupament històric de la guitarra clàssica, ho faig amb la il·lusió que a vosaltres us servirà com a recordatori que us impulsi a contribuir al ressorgiment que, per sort de l'art, des de fa bastant de temps, s'ha tornat a iniciar en bé d'aquest instrument tan incomprès i oblidat per molts, i que tantes reaccions i decadències ha sofert durant la seva llarga vida."

La senyoreta Lloret afegí, que aquest instrument és essencialment femení, d'una poesia i d'una bellesa sorprenents. "La seva forma gràcil; la gentil posició que ha d'adoptar-se per polsar-lo; la delicadesa expressiva dels seus sons, i, sobretot, la seva deliciosa intimitat, fan que sobresortí tot l'encís de la dona, donant-li un caire romàntic i somniador." La notabilíssima concertista féu una descripció meticulosa de l'evolució de la guitarra des del seu origen (3.000 anys abans de la nostra Era) fins a darreries del segle XVI en què el nostre Joan Carles Amat publicà el primer Tractat de guitarra castellana i catalana. Llegí alguns curiosos fragments d'aquest Tractat, i tot seguit donà una relació dels més famosos guitarristes; entre ells, Gaspar Sanz, Roberto de Viseo i Francesc Corbetta, al segle XVII; el Pare Bassili i Ferran Sors, al XVIII; Francesc Tàrrega, més aprop nostre.

D'aquests músics, celebrats arreu, la senyoreta Lloret ens proporcionà dades curioses. Parlà finalment dels compositors i guitarristes del nostre temps que han enriquit el repertori de la guitarra; esmentà encara el nom d'alguns violers que s'han distingit en la construcció del mateix instrument, i féu notar, amb molt bon criteri, com el poble, "aquest gran infant de cor noble i generós, impulsat ja sigui per la tradició, l'instint, el sentiment, o pel seu intens romanticisme, no ha abandonat mai la guitarra en les seves davallades, ans al contrari, l'ha emparada amb efecte i n'ha fet la seva íntima i fidel

companyona, corresponent-li aquesta amb tant amor, que l'ha ajudat a cantar amb fervor les seves més sentides penes i joies." La senyoreta Lloret en acabar la seva assenyada dissertació fou molt aplaudida, però escoltà encara llargues ovacions en desgranar el programa del seu recital. En ell eren compreses pàgines valuoses del mestres més celebrats de les passades centúries, els noms dels quals han estat ja consignats en aquesta ràpida nota, i estimables composicions també dels músics més moderns: Fortea, Llobet, Albèniz, Falla, E. Pujol i Malats. El selecte i nombrosíssim públic ple d'interès havia assistit a la sessió, escoltà totes les obres amb un embadaliment ben comprensible si tenim en compte l'art exquisit i la tècnica depurada que han consagrat el prestigi de la gentil guitarrista, que tans èxits té ja aconseguits en el transcurs de la seva carrera de concertista —S.»³⁹⁶

Altres deixebles de Pujol, com Francesc Alfonso, feien ressò de les ensenyances del seu mestre³⁹⁷. Eren els principals encarregats de donar a conèixer les obres compositives de Pujol, però també els arranjaments i treballs en el camp de la música antiga:

«Moviment musical. Barcelona, Casa de l'Ardiaca: Associació de Música Antiga: La darrera sessió de la coneguda entitat el nom de la qual encapçala la present nota fou dedicada als vells mestres del llaüt de la vihuela i de la guitarra. Abans del concert pròpiament dit, el mestre Vicents M^a de Gibert parlà dels vells instruments que queden ja citats. La seva dissertació fou agradosíssima, plena d'observacions, de citacions escaients, oportunitatíssimes. Fou l'obra d'un erudit, d'un fi causeur i d'un literat. Caldria publicar la conferència de Vicents M^a de Gibert com també les altres conferències organitzades, suscitées per l'Associació de Música Antiga.

Després de la conferència del mestre Gibert, el jove guitarrista Francesc Alfonso tocà pàgines boniques senyorívoles de Lluís Milan, Gaspar Sanz, Robert de Viseo, F. Sor i J. S. Bach. I afirmaren prestament que Francesc Alfonso és un dels millors guitarristes que havem sentit. Fa honor, realment, a l'escola del seu mestre Emili Pujol. F. Alfonso posseeix una tècnica clara, segura, i el seu estil és just, delicadíssim. Tocà el seu bell programa de

³⁹⁶ RMC. Juliol 1933, any XXX, núm. 355, pàg. 284.

³⁹⁷ Francesc Alfonso (1908-1940) fou deixeble de Pujol des del 1914.

Veure: HERRERA, *op. cit.*, "Francisco Alfonso".

manera mestrívola. I augurem al jove guitarrista, al talentós concertista, els més grans èxits. El públic extremadament selecte que assistí al darrer concert de l'Associació de Música Antiga prodigà a Vicents M^a de Gibert i a Francesc Alfonso els més xardorosos aplaudiments. X. »³⁹⁸

Com s'ha vist, durant aquella dècada l'editorial argentina Romero y Fernández apostà plenament per la guitarra, però no sols publicant obres de Pujol, sinó que també el 1934 van fer públic un compendi sobre la guitarra del mestre Domingo Prat. Aquesta publicació és el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico-Histórico-Critico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros (Luthiers), Danzas, Cantos y Terminología*, una eina de gran vàlua per la quantitat d'informació que s'hi pot trobar sobre el període, informant de les vides i obres de persones relacionades amb la guitarra. Tot però, queda sota una mirada personal de l'autor, que sense pretensió de ser objectiu, donava la seva visió, tant de l'artista com de l'obra a definir. Ell mateix narra els motius que el dugueren a realitzar aquest treball que tants viatges li comportà. Doncs cal recordar que Prat s'havia traslladat a viure a Buenos Aires, tot i així viatjà sovint a Europa per informar-se dels nous successos musicals.

«Muchos fueron los autores consultados, y los archivos particulares de obras didácticas, de bibliografía de la guitarra y de literatura musical que acudí, para poder levantar en más de diez años de especial dedicación.»³⁹⁹

«El amor profeso a la guitarra, en pugna con las dificultades que ofrecería la escasez de ambiente que la rodeaba allá (Barcelona) por el año 1908, hizo que me desviara del camino emprendido en difundirla por medio de conciertos, optando por el sacerdocio del profesorado, y así, pensé, mañana pueden salir otros cultores, otros apóstoles que se dediquen a la propagación de ella, determinando, después de darme a conocer públicamente radicarme en Buenos Aires.»⁴⁰⁰

³⁹⁸ RMC. Desembre 1934, any XXXI, núm. 372, pàg. 485.

³⁹⁹ PRAT, *op. cit.*, pàg. 7-10 (Preludio).

⁴⁰⁰ PRAT, *op. cit.*, pàg. 29-31. (Anido).

4.3. Moviments musicals

Després d'un temps, el duo Cuervas Pujol trepitjà la Sala Mozart de Barcelona al mes de gener de 1934.

«Moviment musical. Barcelona, Sala Mozart: Emili Pujol-Matilde Cuervas: Emili Pujol assolí un bell èxit en presentar-se novament a la Sala Mozart. I els aficionats a la guitarra i admiradors d'Emili Pujol, emplenaren la Sala Mozart. Emili Pujol executà creacions de Lluís Milan, Fr. Corbetta, Gaspar Sanz, Anònim, S. Leopold Weiss, Sor, Tàrrega, M. de Falla, Alfonso Broqua, Agustí Grau i Emili Pujol. I ens cal subratllar que el programa que interpretà Pujol era ben seriós i no gens gastat. I constatarem amb gust que Pujol guaita cada dia amb més interès, amb més desperta curiositat, vers els vells vihuelistes i llaüdistes. Ben fet. Trobem i hem trobat això sempre més natural que no transcriure produccions pianístiques, filles del piano. Emili Pujol toca la guitarra seriosament, devotament, delicadament. I crea efectes sonors exquisidíssims. I ja ni caldria dir que no ignora cap dels secrets de la guitarra. La seva tècnica és sempre clara i bellament segura. I l'oïr Emili Pujol constitueix realment un viu plaer per a l'esperit del músic i de l'aficionat. El nostre admirable concertista assolí un èxit franc. A la darrera part del programa, escoltàrem produccions per a dues guitarres. Emili Pujol i la seva muller, Matilde Cuervas, executaren obres de Mozart, Villa-Lobos, Albèniz, Granados i Falla. Matilde Cuervas és també una excel·lent guitarrista. X.»⁴⁰¹

Pujol estrenà la seva composició sobre el tema popular *Els tres tambors* —possiblement el que l'autor del text cita com a “crea efectes sonors exquisidíssims” fa referència als sons de caixa que Pujol proposa en aquesta peça inspirada en la cançó popular catalana; són efectes poc coneguts i innovadors que deuriem captivar al públic i al crític en qüestió.

«El 6 març 1934 va tenir lloc una “soirée” de música sud-americana organitzada pel compositor uruguaià Alfonso Broqua. Matilde i jo vam intervenir juntament amb el flautista Albert Manouvier, la cantant Maria

⁴⁰¹ RMC. Març 1934, any XXXI, núm. 363, pàg. 1.119.

Cid i el mateix compositor.»⁴⁰²

L'Associació de música de St. John's Institute de Londres acollí la primera audició dels quartets de Paganini amb la presència de la guitarra. Fou el 20 de març de 1934, i Pujol tocà amb la col·laboració de The London Quartet.

La capital lleidatana va retre homenatge al protagonista en un acte popular el 4 de novembre de 1935 al Teatre Victòria de Lleida. En motiu de l'homenatge, el duo oferiren una actuació després de la qual els entregaren una placa de bronze.

En els arxius dels respectius llegats de Pujol i de Llobet hi ha molta correspondència que els uneix, lectures de les quals en podem extreure dades, coneixements, i també opinions. Sovint però la comprensió de les cartes escrites a mà resulta laboriosa i no sempre es pot arribar a identificar al complet el missatge. En algunes de les cartes que en aquell període Llobet envià a Pujol, es llegeixen notícies com el fet de que es creu que les restes de Ferran Sor aniran a la fosa comuna si no es paguen els impostos corresponents. Així doncs, trobant-se Pujol a París l'any 1932, localitzà la tomba de Sor i en cobrí les despeses del cementiri de Montmatre. El 15 de juliol de 1936 es va celebrar el I Centenari de Ferran Sor, un acte promogut per la societat Les Amis de la Guitare, on també hi assistí representació de l'ambaixada d'Espanya. El guitarrista català pronuncià un discurs commemoratiu durant l'acte de col·locació de la nova làpida a la tomba. Les Amis de la Guitare el nombraren president d'honor de l'associació.

Retornant a la correspondència entre Emili Pujol i Llobet, aquest últim li escriví en una ocasió, als vols del 1932, del projecte de creació d'un veritable ambient musical català. No queda molt clar a quin projecte es referia, però proposava: "Començant per modificar las bases d'ensenyança [...] de fer una veritable i profunda revolució en l'art musical de la nostra terra"⁴⁰³. Com s'ha dit, la lectura

⁴⁰² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 69.

⁴⁰³ Carta de Llobet dirigida a Pujol 16-03-1932 (MDMB, IEI).

de les cartes és parcialment impossible en algunes ocasions; degut a la importància i curiositat que creiem té en l'estudi que ens ocupa, reproduïm un fragment d'una llarga carta que Llobet va escriure el 16 de març de 1932, des de Barcelona, dirigida a Cuervas i Pujol que en aquell moment es trobaven a París. La primera part de la carta fa referència a Segovia, doncs aquest tenia el projecte d'alçar a Madrid un monument d'homenatge al mestre Francesc Tàrraga:

«[...] si él ha creído que con ello puede crearse una nueva aureola, no se quedará atrás sin conseguir lo que se ha propuesto, pues la tenacidad y el "esprit de suite" son unas de sus salientes más características.

[...] pero como todo esto no pasa de ser un proyecto, y como tal no puede darse ni mucho menos como un hecho consumado o cuando menos cifrar esperanzas en su realización dejamos pues esto por el instante (no definitivamente) y entremos en la realidad mediatiza.

Volviendo al asunto por el cual quería escribirle le diré que en estos últimos tiempos ha acaecido algo en esta, que para mi, por lo menos, ha constituido una verdadera revelación –y a V. creo que no a ocurrido lo propio– la cosa es muy sencilla – sencillísima = por Barcelona hay lecciones de guitarra "-Digo aun más" las hay en abundancia!... eso se cae V. de espaldas?...

Yo, la verdad, me caí cuando me escribió de ello, -vamos a los hechos- cuando llegué de mi último viaje (cuando nos vimos en París la última vez) vi a Rosita Rodés como de costumbre. Pasaron los días y por fin [...] diciéndome al mismo tiempo que no podría dar abasto con las lecciones- al preguntarle yo como había realizado lo que para mi constituía un prodigioso encajo me dijo: simplemente que puso un anuncio en "la vanguardia" y que desde entonces empezaron a llover-le las lecciones al extremo de que en poco tiempo se ganaba ya mas de 600 pesetas mensuales, escogiendo los discípulos que más le convencían y rechazando los indeseables.

Que le parece?... a mi la noticia, no le oculto que me causó una gran satisfacción, pues, como en los tiempos que afrontamos de indecisión y sobre todo de inestabilidad, no puede hacer uno conjeturas sobre el día de mañana, esto me hizo pensar que, en caso de una hecatombe, al menos no tendría una necesidad de emigrar hacia el árido río plateure.

Ya lo sabe pues! Anímese y no tenga miedo, un pequeño anuncio en "la

vanguardia" y ello basta... Dejemos ahora las bromas aparte- pero lo cierto es que el caso de Rosita abre un mundo nuevo desconocido en Barcelona... al menos a mi y respeto a Matilde estoy segurísimo que el flamenco tendría una clientela [escogedísima] pues me consta que muchas personas de la buena sociedad desearían aprender flamenco y si no lo hacen es a causa de la carencia y... dignidad personal! De los que aquí se dedican a ese genero [...] tengo ya la mano cansada -vengase pronto y creo no se arrepentirán-recuerdos. Un fuerte abrazo.

M. Llobet.»⁴⁰⁴

Com es llegeix, Llobet tenia molt apressi al matrimoni de guitarristes, als quals animava a retornar a Catalunya, on segurament per les qualitats flamenques de Matilde viurien bé donant classes particulars. Pujol sempre havia volgut viure a la seva terra natal i així en deixava constància en documents personals, però el problema era la feina, volia exercir la pedagogia en un centre, però les condicions de retorn al país no li eren gaire fructíferes; les classes particulars no oferien una regularitat. Així fou que es quedaren uns anys més a París⁴⁰⁵.

Segovia contragué matrimoni per primera vegada amb Adelaida Portillo. Un cop separats es casà d'amagat amb la pianista Paquita Madriguera⁴⁰⁶, amb qui van viure a Barcelona fins el 1936⁴⁰⁷. Quan Segovia actuava a Barcelona regalava entrades a Miquel Llobet. Aquest, la seva esposa i la seva filla Miguelina varen anar al concert que el dia 11 de gener de 1935 Andrés va oferir al Palau de la Música de Barcelona⁴⁰⁸. Tot i que Llobet feia anys que s'havia adonat de les

⁴⁰⁴ FEPMM.

⁴⁰⁵ Fent un incís en el fet del treball i les places del professorat de guitarra, volem recordar que el 6 de desembre de 1935 el Ministerio de Instrucción Pública anuncià la creació d'una càtedra de guitarra al Real Conservatorio de Madrid per la qual Pujol hi havia estat proposat. Finalment però, Regino Sainz de la Maza fou elegit com a professor. Regino va exercir la labor de la plaça fins l'any 1966. (S'ampliarà la informació al capítol: 5. Reconeixement als mèrits.)

⁴⁰⁶ Paquita Madriguera (Igalada 1900-Montevideo 1965) Pianista alumna de Granados.

⁴⁰⁷ Calle Muntaner, núm. 530. Durant la guerra civil va viure a Ginebra.

⁴⁰⁸ *La Vanguardia*. 13-01-1935, pàg. 13.

Veure: MANGADO, «Los conciertos de Andrés Segovia en Barcelona (1915-1965)». A *Roseta*.

intencions de les actuacions de Segovia, era molt respectuós i fins i tot, admirava el que feia i l'ajudava en el que podia. Cal recordar que Llobet cancel·là la seva gira per Amèrica en pro de la de Segovia, doncs la relació entre els dos guitarristes fou cordial fins l'esclat de la guerra civil tot i les visibles intencions del guitarrista de Linares⁴⁰⁹.

El 10 de maig de 1925 Llobet comentava a Emili Pujol:

«La labor de Segovia viajando por esos mundos es en verdad muy meritoria, y como le dije ya en nuestra última entrevista, además de hacerse él un nombre, no hay ninguna duda que prepara el terreno para los demás. Todos tendríamos que imitar su empuje.»⁴¹⁰

Encara en vida de Llobet però, Segovia intentava reduir els mèrits d'aquest gran músic i guitarrista autoproclamant-se el recuperador de la guitarra, el principal guitarrista i el més actiu. En el programa de concert del Palau de la Música del dia 29 de febrer de 1932, l'inici de la seva biografia tenia el nom de Llobet afegit.

«ANDREU SEGOVIA. Reintegrada —por Miquel Llobet— a la música clásica, al margen de la cual había vivido durante tres cuartos de siglo aproximadamente, la guitarra ha recobrado hoy, gracias a Andrés Segovia, la universal popularidad que tenía antiguamente. Y es casi a su resurrección que ahora asistimos, sorprendidos, maravillados, conquistados desde el instante que el gran artista pone las manos sobre el delicado instrumento, que alguien creyó condenada para siempre [...].»⁴¹¹

La biografia dels seus programes de concert apareix sempre publicada sense aquesta adhesió clara del nom de Llobet. Possiblement, amb coneixement de causa, l'organització del concert es feu responsable d'afegir-ho. És difícil comprendre com Segovia podia haver-se creat un personatge, i que en fes

Madrid: Sociedad Española de la guitarra, núm. 9-10.

⁴⁰⁹ Per més informació veure: MANGADO, «*Miquel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» *op. cit.*

⁴¹⁰ Carta conservada a l'IEI llegat Pujol, i també (fotocopiada) al FMLL.

⁴¹¹ Robert Aloys Mooser firmà la nota al programa de mano del recital “*Andreu Segovia*” celebrat al Palau de la Música Catalana el 29 de febrer de 1932.

difusió sense cap vergonya a que Llobet, Pujol, i la resta dels guitarristes en reconeguessin la seva labor interessada: "Yo rescaté a la guitarra de la exclusividad que tenía sobre ella el flamenco, porque la veía en ventaja respecto a otros instrumentos, no en volumen pero sí en poesía"⁴¹².

4.4. Primer exemplar de viola de mà

«Un cop ficat en aquest món apassionant difícil és escapar-se d'ell. Li he sacrificat amb alegria la meva carrera de concertista perquè era difícil de compaginar, volent-ho fer bé, dos treballs que exigeixen temps i dedicació. En saber de l'existència de música per a viola, havent-la transcrit i estudiat, era natural voler conèixer l'instrument per al qual havia estat creada. El vaig buscar per tots els països on em portaven els meus concerts fins que Déu va voler que el descobrís al Museu *Jacquemart André* de París. Gràcies a aquesta troballa avui existeixen violistes i violes per tot el món, els quals considero com a fills espirituals.

I encara més, considero que l'estudi de la viola de mà i de la seva música modal, de les seves maneres i altres formes i del seu sentit artístic que són el reflex de l'espiritualitat Renaixentista hauria de ser imposada en tots els Conservatoris com a complement a l'educació estètica de la guitarrista.»⁴¹³

Pujol anava publicant material cabdal per descobrir la música de segles passats, però hi va haver un moment crucial que marcà un abans i un després en la reconstrucció i interpretació de la música antiga. El mestre deixà constància de com va succeir l'esperada troballa el 1936:

«El director llavors de la *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* iniciada per Lavignac, va insistir perquè acceptés col·laborar en la famosa Encyclopedie escrivint un estudi històric - crític - didàctic sobre la guitarra.

Les indagacions que em van dur a fer les matèries d'aquest treball, van portar a les meves mans les obres de les violistes del segle XVI i dels guitarristes de

⁴¹² *La Vanguardia*. Barcelona, 4-06-1987, pàg. 37.

⁴¹³ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 37.

la XVII desconeguts llavors no només per tots els guitarristes actuals sinó per gairebé tots els músics i encara musicògrafs a causa dels seus raríssims exemplars i encara més per l'índole de la seva gràfica en tablatures diverses.

En presència d'aquestes obres autèntiques, no vaig poder resistir la temptació de realitzar-les a la guitarra (tan parent propera de la viola) i no només vaig incloure, en els meus concerts, diverses d'aquestes obres sinó que algunes d'elles van ser també transcrites per mi per a la guitarra actual i editades a la casa Eschig.

Identificant-me a poc a poc amb l'esperit d'aquestes obres impregnades de daurats arcaïsmes, vaig comprendre la necessitat d'evitar tota influència de sentit modern en la interpretació, convençut que per guardar tota l'essència del seu ésser calia reconstituir-la amb la major autenticitat possible. Vaig comprendre per tant la necessitat d'una sonoritat que ni la guitarra ni el llaüt podien donar. Però quina podia ser la sonoritat de la viola de mà? On estava l'instrument?

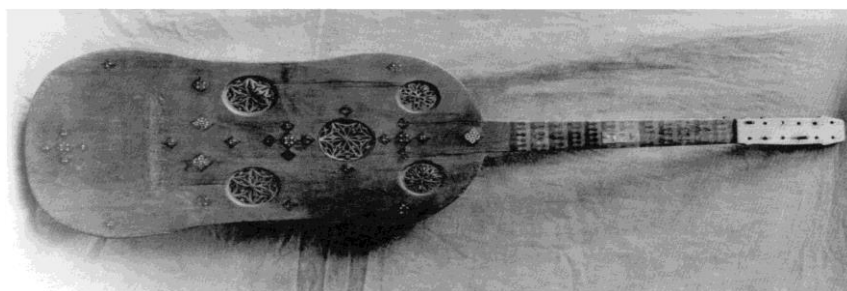
En els meus *tournées* artístiques per Espanya, França, Anglaterra, Alemanya, Àustria, Dinamarca, Txecoslovàquia, Suïssa, Bèlgica i Holanda, vaig visitar els museus i col·leccions musicals que van estar al meu abast buscant inútilment l'exemplar de viola que pogués il·lustrar-me. Vaig consultar eminències com Kart Sachs, Higiní Anglès, Subirà i altres sense que ningú pogués assenyalar-me l'existència d'altres fonts que la dels coneguts documents d'estudi.

Un home senzill, humil i laboriós, Mr. E. Belot, que coneix secrets de l'antiguitat que molts savis ignoren, veient el meu desànim un dia em va dir: "Al museu Jaquemar André hi ha una guitarra molt rara que és del S. XVI; vagi a veure-la, potser li donarà alguna idea".

L'endemà al Museu Jaquemar André em trobava en presència d'una autèntica viola. Però una viola de mà major, és a dir, de tipus greu, amb totes les característiques organogràfiques però malauradament en tal estat ruïnós, sense pont, sense clavilles, sense cordes, oberta i trencada, que era impossible treure d'ella el menor so.

El subdirector del museu va ser tan amable que em va permetre treure les fotografies que necessités i prendre totes les mesures que m'anessin a ser útils per a la reconstrucció d'un instrument igual per al meu ús. Miguel Simplicio, el famós constructor de guitarres, va fer a Barcelona (seguint el

gravat fet per D. José Viñes del model de la viola de mà del museu) una reproducció fidelíssima i artísticament superada.»⁴¹⁴



Il·lustració 36: Fotografia de la primera viola de mà descoberta.

El 7 d'abril 1936, coincidint amb el 50è aniversari de Pujol, Miguel Simplicio li entregà la còpia de l'instrument⁴¹⁵. Fem un incís en aquest fet, ja que realment es tractava d'un instrument molt diferent al que avui en dia s'entén per viola de mà, doncs era un instrument amb la caixa més gran, i unes formes que quedarien a camí entre la guitarra romàntica i la viola de mà entesa actualment⁴¹⁶.

Tenir aquell instrument era una fita en el món de la musicologia i la reconstrucció de la música del passat, per aquest motiu era tant important la presència de Pujol al Tercer Congrés Internacional de Musicologia que tingué lloc a Barcelona aquell mateix mes d'abril. Pujol oferí un concert conferència sobre els violistes

⁴¹⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 34.

Joan Riera situa la troballa el 6 de gener de 1936. RIERA, *op. cit.*, pàg. 139.

⁴¹⁵ Suposadament Joaquim Folch i Torres (Barcelona 15-09-1886/ Badalona 7-12-1963) comprà la viola de mà a Pujol i l'instrument entrà al Museu de la música l'any 1947 com a viola de mà de la col·lecció d'aquest i no de Pujol. No s'havia relacionat l'instrument fins ara, gràcies al descobriment de Joan Pellisa. La viola de mà està registrada com MDMB0392.

⁴¹⁶ "De este ejemplar obtuve medidas y datos para reproducir su construcción y hoy, son ya varias las vihuelas de diversos tipos que existen, construidas por Simplicio, Yacopi y Fleeta derivadas de aquel modelo." CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». A *Guitarra de México*. Mèxic: Grupo Editorial Gaceta, any II, núm. 3, 1986, pàgs. 42-44.

actuant juntament amb la cantant Conxita Badia d'Agustí:

«L'èxit obtingut va ser la millor recompensa a l'esforç que aquesta realització representava. La premsa va ser unànime i elogiosa i tant Mr. Louis Masson, representant de la Societat de Musicologia a França, com els altres representants de les societats estrangeres, van fer constar en els seus respectius resums del Congrés el particular interès i encant de la memorable sessió donada justament l'any en què es complien quatre segles de la primera aparició d'un llibre de viola (el "Mestre", de Luis Milan. València 1536).»⁴¹⁷



Il·lustració 37: Pujol i Conxita Badia. Congrés de Musicologia, 1936.

El congrés era esperat amb ansia pels interessats en la matèria; per primera vegada a la història es faria sonar música dels violistes amb un instrument rèplica del que havien descobert, datat aproximadament de l'any 1500:

«El III Congrés de la S. I. M. Barcelona 18-25 abril del 1936.

Per demostrar la importància que tindrà aquest Congrés, no solament a casa

⁴¹⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 35.

nostra sinó per a la musicologia moderna, ens limitem, avui, simplement, a apuntar, per ordre alfabètic d'autors, les comunicacions anunciades fins avui. Aquestes comunicacions seran llegides, generalment, pels autors respectius.

Secció A (Musicologia) [...] 37. Subirà, José (Madrid). “Un fondo desconocido de música para guitarra” [...]. Ultra les Comunicacions aportades a les Seccions del Congrés, en el concert per a cant i vihuela que l'Associació de Música Antiga dedicarà als congressistes el dijous 23 d'abril, el concertista Emili Pujol farà una breu conferència preliminar sobre *Le sens instrumental dans la tablature*».⁴¹⁸

«III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, Barcelona 18-25 del 1936. Noves Comunicacions.

Darrerament han estat anunciades les Comunicacions següents: Secció A (Musicologia) Emili Pujol (París):

La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument. [...]. Programa del Concert organitzat per l'Associació de Música Antiga: Obres per a cant i vihuela, per Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol. (Dijous, 23 d'abril, al Casal del Metge, a les 19): I. -Comentari sobre la vihuela, els vihuelistes i les transcripcions de la Tablatura per Emili Pujol.— Luys Milan: 6 Pavanés. Luys de Narbáez: Diferencia sobre el Guardame las vacas. Enrriquez de Valderrábano: Soneto del primer grado. Diego Pisador: Villanesca. Alonso Mudarra: Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico (Vihuela solo: Emili Pujol).

II.- Miguel de Fuenllana: Paseábase el rey moro; Vos me matasteis. Diego Pisador: A las armas moriscote. Enrrique de Valderrábano: De donde venís amore. Luys de Narbáez: Arded, corazón, arded. Alonso Mudarra: Triste estaba el rey David. Luys de Milan: Sospirastes Baldovinos (Cant i vihuela: Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol)».⁴¹⁹

La secció de presentació de Pujol es desenvolupà en el marc dels actes del Congrés el dia 23 d'abril al Casal del Metge de Barcelona; la premsa n'assenyalà els detalls de l'actuació:

⁴¹⁸ RMC. Març 1936, any XXXIII, núm. 387, pàg. 101.

⁴¹⁹ RMC. Abril 1936, any XXXIII, núm. 388, pàg. 167.

«Dijous a la tarde, l'Associació de Música Antiga celebrava al Casal del Metge, el concert de música per a vihuela, anunciat en el programa general del Congrés. L'expectació que havia despertat aquesta felix resurrecció de la vihuela, l'antic instrument hispànic que coneixíem solament de nom pels historiadors de la música, portà a l'esmentat Casal de la Via Laietana un públic tan nombrós, que resultaren insuficients els seients d'aquella sala. Actuà de conferenciant i d'executant el prestigiós artista Emili Pujol. El seu comentari sobre la vihuela i la música dels vihuelistes era ple de dades curioses, d'observacions assenyades, fruit saborós de l'estudi que Pujol ha dedicat al seu art guitarrístic. Gràcies a la gentil ofrena de l'exquisit artista, Revista Musical catalana publicarà integra la conferència aquesta ben aviat. El programa que desgranà Emili Pujol en el transcurs de la primera part del concert, l'integraven delicioses composicions de Milán (pavanes), Narbáez (Diferencia sobre el Guardame las vacas), Valderrábano (Soneto del primer grado), Pisador (Villanesca) i Mudarra (Fantasía). Pujol utilitzà per aquest concert de música antiga, una vihuela construïda pel luthier català Miquel Simplicí (Barcelona, 1936). Es tracta d'una fidel reproducció de l'únic exemplar de vihuela, que trobà Pujol en un dels museus menys coneguts de París. Per la seva tessitura i per l'especial construcció de la caixa sonora, la vihuela que oírem té una sonoritat greu plena de noblesa, sense cap mena d'estridència, ni el to metàl·lic que la guitarra ofereix de vegades. Tenint en compte que les composicions esmentades eren escrites expressament per al clàssic instrument hispànic no hem d'esforçar-nos en demostrar la propietat d'aquestes execucions. Emili Pujol feia ressorgir un món sonor d'innegable encís, ignorat fins ara per nosaltres. No dubtem que l'èxit que trobà l'hàbil instrumentista al Casal del Metge, tindrà forta percussió en els centres musicals més importants d'arreu, en polsar de nou la vihuela Simplicí.

A la segona part la senyoreta Concepció Badia d'Agustí ajuntà la seva veu dolcíssima als sons de la vihuela i hom escoltà, dintre el més pur embadaliment, villancicos plens de savoria i de sentor senyorívola, que signaven els més famosos vihuelistas del segle XVI: Fuenllana, Pisador, Valderrábano, Narbáez, Mudarra, Milán. Els intèrprets d'aquesta excel·lent audició, així com el constructor de la vihuela, senyor Simplicí, reberen de llurs admiradors un sens fi d'enhonorabones [...]. La nostra missió de cronista es farà ara gairebé irrealitzable si volem donar compte de les sessions científiques del Congrés que els dies 20, 21, 22 i 23, al matí, tingueren lloc a l'Institut d'Estudis Catalans (antiga Casa de Convalescència). Dividides en quatre sessions: Història, Folklore, Gregorianisme i Orgue, subdividida encara la primera en Història antiga i Història moderna, les sessions

aquestes del Congrés funcionaven a la mateixa hora, i no era possible fer cap a totes elles. El congressista havia d'escollir entre les seves preferències i renunciar a la sessió que pogués encara interessar-lo [...]. Altres col·laboradors de R.M.C. han aportat a les seccions restants del III Congrés de la S.I.M., importants treballs de recerca històrica. Son: [...] Emili Pujol (La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument) [...], Josep Subirà (Un fondo desconocido de música para guitarra). J.S.»⁴²⁰

Aquesta conferència concert fou la primera de moltes que van seguir presentant l'instrument arreu del món. L'Institut d'Estudis Hispànics de la Universitat de París n'acollí una el 6 de maig del 1936; Joaquín Rodrigo va donar la conferència sobre els violistes i Pujol la il·lustrà musicalment amb la viola juntament amb Conchita Badia. La mateixa entitat va celebrar el dia 14 de juny el III centenari de Lope de Vega on el poeta Paul Valéry oferí un recital de poesia que Pujol acompanyà musicalment amb la viola.

4.5. Enregistraments

Pujol va escriure a Falla, el 30 de desembre de 1932, a l'espera del pròleg del mètode, entre d'altres qüestions, li fa saber que amb el duo havien enregistrat per primera vegada algunes de les seves obres arranjades:

«Mil gracias por su cariñosa carta y felicitación transmitida desde París por haber retrasado nuestro viaje hasta el 5 del próximo Enero. Celebramos infinitamente haya desaparecido su dolencia en los ojos y agradezco de todo corazón su repetida promesa. Espero con verdadera ilusión las notas que me anuncia.

El principal motivo de estas letras es expresarle en nombre de Matilde y mío nuestros votos de felicidad en el día de San Manuel y del año entero. Votos que hacemos extensivos a su buena hermana D. María del Carmen.

Días pasados impresionamos en "La Voz de su amo" la "Danza del Molinero" y la de "La Vida breve" (a dos guitarras). A pesar de la nerviosidad que causa

⁴²⁰ RMC. Maig 1936, any XXXIII, núm. 389, pàgs. 189-190.

el micrófono, esperamos serán aceptadas.»⁴²¹

Pujol esperava que la gravació fos acceptada. I així fou, resultant un èxit a la vegada que una mostra de les seves capacitats interpretatives. Els arranjaments de *La danza del molinero* i *La Vida Breve* que el duo gravà són de gran complexitat executiva i interpretativa, cal tenir un domini complet de la tècnica de l'instrument. En una època en la qual les gravacions no es podien manipular de la manera en que es fa a dia d'avui, els intèrprets tenien que tenir un bon directe, les gravacions havien de mostrar l'obra en la seva totalitat sense els talls que es fan actualment. Així ho mostra aquest document sonor.

«Discos que pertanyen al catàleg de la casa "La Voz de su Amo". Solistes instrumentals: [...]. Dues danses extretes respectivament, d'El Sombrero de tres picos i de La vida breve de M. de Falla, interpretades pels guitarristes Matilde Cuervas i Emili Pujol i transcrites per a dos guitarres per aquest darrer (Disc DA 4232) [...]. Les conegudes i característiques danses de Manuel de Falla, que hem anunciat més amunt, són transcrites excel·lentment pel nostre admirat guitarrista Emili Pujol. L'execució a dues guitarres, pel propi transcriptor i Matilde Cuervas, acusa molta unitat i fa admirar les belles sonoritats assolides pels dos instrumentistes, la tècnica tan sòlida dels quals es transparenta a meravella en aquest disc, d'una puresa de timbre del tot elogiable. LL.Mª M.»⁴²²

L'any 1935 apareix el primer enregistrament de música de Luis Milán i Miguel de Fuenllana, música que havia de ser interpretada amb viola de mà, però pel fet que encara no s'havia construït un exemplar d'aquell instrument, es feu amb guitarra —recordem que no fou fins el 1936 que Miguel Simplicio va construir una còpia fidel de la primera viola de mà localitzada per Pujol al museu de París—. Aquell enregistrament, titulat "*Romances et villancicos Espagnols du 16e. siècle (chant et vihuela)*", fou dirigit pel musicòleg alemany Curt Sachs i produït per *L'anthologie sonore* de França, la cantant que acompanya Pujol és María Cid⁴²³.

⁴²¹ Borrador de la carta datat del 31-12-1932 escrit per Pujol a Falla. Es conserva al IEI.

⁴²² *RMC*. Mayo 1933, any XXX, núm. 353, pàg. 228.

⁴²³ La cara A del disc: Luis Milán; cara B: Fuenllana, Vásquez, Pisador. Els discs originals de

Sota la mateixa direcció i producció, el 1936 Pujol enregistra *Musique instrumentale en Espagne au 16e. Siècle* juntament amb Van Leeuwen Boomkamp (gambe) i Erwin Bodky (clavecín). *L'Anthologie sonore* en aquesta ocasió presentava tres pavanès de Luis de Milán a la Cara A i a la B, *Ricercada* de Diego Ortiz⁴²⁴.

La premsa permet fer un control i situar aquests enregistraments en el transcurs dels anys. En el primer cas, el disc amb la cantant Maria Cid, el mostrà el propi productor Sachs abans de l'agost de 1935 en un acte a Madrid:

«[...]Sota el patrocini de la Societat de Cursos i Conferències va disertar [sic] el professor Kurt Sachs a l'Auditorium de la Residència d'Estudiants sobre *Història de la música europea des del segle XIII al XVIII*, il·lustrant les seves paraules amb nombrosos discos de gramofon, entre els quals despertaren singular atenció els de música espanyola per a cant i «vihuela», la interpretació dels quals era encomanada a la cantant Maria Cid i el guitarrista català Emili Pujol [...] (JOSEP SUBIRÀ)». ⁴²⁵

S'ha trobat un comentari de Pujol al respecte dels enregistraments:

«De una carta a D. Pedro Abadal: ... Hice unos discos antes de la Revolucion en "La voz de su amo" y en L'"Anthologie Sonore" però de los primeros se perdió la matriz y los que quedan ya no son servibles. Nunca tuve afán por grabar discos.» ⁴²⁶

Pujol es conserven a l'IEI però no s'han pogut escoltar degut a les necessitats tècniques que això comporta.

En molt mala qualitat es poden escoltar per internet: [visitats el 14/02/2017]

Luis Milan: Durandarte (<https://www.youtube.com/watch?v=nFqdxZ8-yc>)

Miguel de Fuenllana: Paseábase el rey moro, romance.
(https://www.youtube.com/watch?v=JXeyom2_-a4)

Juan Vasquez: Vos me matasteis, villancico, (<https://www.youtube.com/watch?v=H3i2vDKjhrY>)

Diego Pisador: A las Armas Moriscote (<https://www.youtube.com/watch?v=wi2t2xw-DHg>)

⁴²⁴ No s'ha pogut escoltar aquest document sonor, es conserva a l'IEI però no s'ha digitalitzat.

⁴²⁵ *RMC*. Agost 1935, any XXXII, núm. 380, pàg. 348.

⁴²⁶ AIEP.

4.6. Temps de guerres

Entre el 18 de juliol de 1936 i el primer d'abril de 1939 esdevingué la guerra civil espanyola, amb aquesta, les il·lusions de millora del país i de canvis positius desapareixien⁴²⁷.

«Vaig seguir a París per un temps, ja que a Espanya la situació, per la guerra civil, s'havia convertit en dramàtica. El 1938, a la Sala Érard, vaig donar una audició de música dels vihuelistes espanyols, patrocinada per la Societat de Musicologia de París. Interpretar, amb la col·laboració de Conxita Badia, obres de Luys Milan, Enriquez de Valderrábano, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana i Esteban Dansa.

Aquest mateix any torno a Londres, on, a l'Arts Theatre, vaig donar una conferència concert sobre el tema "La viola de mà i els violistes del segle XVI", en la qual van col·laborar la cantant Encarnació López i Bertram-Harrison amb el clavicordi.»⁴²⁸

Un dels concerts dels qual va deixar constància Pujol fou el dia 11 de maig de 1938 a la Salle Érard de París, patrocinat per la Societat de Musicologia de París, en el qual per primera vegada s'escoltaria a França una reproducció de la viola de mà. Els concerts del juny de 1938 a Londres; i el del 15 de juny (juntament amb els citats músics) a l'Arts Theatre de Londres, en aquesta ocasió, Pujol no tocava amb la rèplica feta per Simplicio, sinó amb una viola de mà nova que li havia fet el lutier Arnold Dolmetsch⁴²⁹.

«Estamos acechando día por día el momento de poder ir a daros el abrazo tan deseado, por tanto tiempo contenido. Hemos hecho las gestiones necesarias en el consulado y en al Embajada por si pudiera haber dificultad en el viaje y nos dicen que no. Pero tenemos un contrato para dar a principios

⁴²⁷ “Desde el año 1921 que me instalé en París, solo en los años 1937 y 1938 he pasado el verano sin acudir al regazo de mi querida tierra natal.” AIEP.

⁴²⁸ GUMMET, *op. cit.*, pàg. 70.

⁴²⁹ “DOLMETSCH Arnold (1858 en Le Mans, França/ 1940 en Haslemere, Anglaterra) Violinista, laudista, concertista y luthier inglés.” HERRERA. *op. cit.*, pàg. 685.

La segona viola de mà de Pujol fou construïda per aquest lutier. Actualment es conserva a l'IEI.

de otoño, varios conciertos en Holanda, Bélgica e Inglaterra y necesitamos la seguridad de poder atender este compromiso, nos dicen que no habría oposición por parte de las autoridades españolas en regresar al tiempo debido, pero, tememos que dada la tirantez de relaciones con Francia por el comportamiento incalificable de ésta y dada mi significación como español, las autoridades francesas pongan obstáculos a nuestro regreso.

Si no pudiéramos ir en el curso de este verano y tenemos que renunciar a la gran ilusión de oír las cigarras que amodorrnan los olivares al Mas, iríamos a pasar las Navidades con vosotros tomándonos todo el tiempo posible antes y después.

Estamos ahora aquí cerca de los amigos Broqua a los que vemos con frecuencia, tengo un discípulo, muy aventajado que vino de Cuba a París para perfeccionar sus estudios y no quiere dejarnos, vino a Londres, ha venido a Niza y espera que vayamos a España para venirse también. Esto nos ayuda un poco y la posibilidad de que demos aquí donde hay aficionados que nos conocen, un concierto beneficioso.»⁴³⁰

Com un fet curiós, l'any 1937, Osmán del Barco, deixeble de Pujol, fundà l'Acadèmia de guitarra Emili Pujol a Lima⁴³¹. Foren molts els alumnes que durant aquell temps van rebre classes particulars de Pujol, era una font d'ingressos important. El deixeble al que Pujol fa referència en el text anterior és el cubà Isaac Nicola, qui en les seves memòries també va deixar constància d'aquella estada juntament amb els mestres⁴³². Nicola els va acompanyar en el viatge cap a Londres per enregistrar una presentació del duo a la BBC, cadena televisiva que el 20 de juliol de 1939 oferiria una emissió dedicada a l'Amèrica Llatina i, per la qual, s'havien dirigit a Pujol per a que hi toqués en solitari i en duo. Els honoraris van sumar un total de 35 lliures.

Van tornar a París a l'esclat de la segona guerra mundial, el setembre de 1939,

⁴³⁰ Carta a la família. Niza 12-08-1939. (fp.)

⁴³¹ Osmán del Barco (guitarrista ayacuchano) viatjà a Espanya i París on va rebre classes del mestre Pujol, de retorn a Perú obrí l'acadèmia que actualment ja no existeix.

⁴³² RODRÍGUEZ, Aldo, *Isaac Nicola, maestro de maestros*. La Habana: editorial Letras Cubanas, 1997, pàgs. 32-45.

fet que no els va permetre viatjar a Espanya fins l'any 1940. El 20 de desembre de 1939 tocaren a Sant Jean de Luz en benefici dels antics combatents.

4.7. La mort de Miquel Llobet

A principis del 1930, Llobet havia actuat a València i posteriorment retornà a Austria. Durant el gener de 1931 oferí concerts a Itàlia i a finals de març s'embarcà de Cherbourg cap a Nova York per participar en un concert a la Library of Congress de Washington. Aquesta actuació li fou molt ben pagada tot i que tingué una durada de vint minuts: li van cobrir les despeses de desplaçament a primera classe i cobrà uns honoraris de 5.000\$. A part, l'elegiren membre honorari de la biblioteca, menció que no comunicà a la família, doncs ho varen descobrir un cop havia mort l'any 1938⁴³³. Les darreres gires de Llobet van tindre lloc per Alemanya i Austria al 1933; i les seves últimes obres, dos preludis, foren publicats el 1935.

Sempre es generen mites entorn les grans personalitats, i un dels que va créixer en motiu de la mort de Llobet fou precisament, que havia mort de pena el 22 de febrer de 1938 al ser bombardejada la seva ciutat. Josep Maria Mangado explica la llegenda que s'ha transmès sobre la mort del mestre català:

«Comenta que murió a consecuencia de la tristeza que le producía la guerra civil española. No seré yo quien desmienta esta afirmación, podríamos decir tan romántica, pero debemos tener en cuenta los problemas de corazón que sufría Llobet, en su certificado de defunción vemos que, murió en Barcelona a las diez de la mañana del 22 de febrero de 1938 a consecuencia de una miocarditis, en su casa de la Vía Durruti nº 46 piso 4º, 4ª, actual Vía Layetana, donde una placa en la fachada de la casa donde vivió y murió recuerda su memoria.»⁴³⁴

⁴³³ Així ho comenta la filla de Llobet en una carta dirigida a Matilde i Pujol. (carta conservada al FMLL).

⁴³⁴ MANGADO. *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939. op. cit.*, pàg. 159.

Una altra de les dades que s'han diluït entre el mite i la realitat sobre el guitarrista és el seu pànic escènic. “*Cuanto más sé, más tiemblo*”⁴³⁵. Reticent als concerts en solitari, bona part de la seva vida preferí les actuacions compartides amb altres artistes.

En tot cas, la mort del mestre fou una inesperada pèrdua per la guitarra i per la música en general.

«[...] Eran las diez de la mañana. ¡Qué sorpresa más dolorosa! No podíamos sospechar que fuera tan pronto. Llobet no ha podido asimilar la guerra y esta lo ha matado. Fue su preocupación constante que no lo dejaba ni de noche ni de día, le ha roído todas las energías y lo ha dejado hecho un desecho. Ni la guitarra le decía nada, la guitarra que fue el amor de sus amores. “No la puedo ni coger” -decía estos últimos tiempos [...].

Pobre Miguel Llobet! no supo encontrar la manera de superar la guerra a pesar de tener las mejores condiciones. Madre e hija están completamente abatidas. El vacío que deja el querido amigo es difícil de llenar. He hecho un dibujo de la cabeza fuertemente demacrada por la larga dolencia y Dionisio [Renart] ha hecho una moldura [en yeso] de la mano derecha, la mano que había hecho vibrar la guitarra y había arrancado las sonoridades más emotivas.

La muerte de Llobet hace pasar a segundo plano las dos alarmas de la pasada noche y la de este mediodía, en la que han retumbado los ruidos siniestros de las bombas de aviación.»⁴³⁶

Pujol escriví molt sobre Llobet; al llarg de la seva vida li va tenir gran respecte i admiració. Explicava que Llobet, quan li parlaven d'algun guitarrista de molta execució solia preguntar: "Toca molt? Bé? O toca molt? Malament?".

Coneguts i deixebles expliquen l'anècdota sobre quan Pujol i Llobet retornaven a casa després d'una vesprada de música tot caminant i compartint idees, en Pujol acompanyava a Llobet fins la porta de casa seva i havent arribat, Llobet es decidia a acompanyar Pujol a la porta de la seva per seguir conversant,

⁴³⁵ Frase sobre Llobet recollida pel seu deixeble Antonio Francisco Serra. (MDMB)

⁴³⁶ RENART, Joaquim, *Diari 1918-1961*. Vol. VI. Barcelona: 2003.

aleshores, per tal d'anar allargant les tertúlies, s'acompanyaven mútuament fins altes hores de la matinada.

«Era un hombre prudente, ordenado y de arraigadas costumbres metódicas. Cada día al levantarse, estudiaba un par de horas; daba un corto paseo antes de comer; descansaba luego, dedicaba parte de la tarde a sus trabajos y asistía por la noche a conciertos, representaciones teatrales o a reuniones sociales.

Su conversación era amena, inagotable y revelaba su cultura y su ingenio, era como la voz de un pensamiento en marcha; y su ingenio agudísimo, fluido y refinado por su constante contacto con las altas esferas sociales, exteriorizaba una nobleza y caballerosidad que hacían de su compañía un placer y de su amistad un galardón profundo observador y finísimo espíritu crítico, ambas virtudes se fundían en una sensibilidad musical y se traducían en un estilo interpretativo profundamente humano. Su vida fue plácida sin problemas sentimentales y económicos.

Dotado de felicísima memoria, recordaba no solamente las obras guitarrísticas más interesantes de cada autor, sino las del repertorio clásico y romántico, instrumentales o sinfónicas y en cada una de las partes. Conocía minuciosamente la obra wagneriana en su desarrollo temático y orquestal.

Asimismo conocía por haberlas admirado en sus múltiples viajes, las obras cumbre de la pintura universal.»⁴³⁷

«Para acabar quiero citar unas palabras de su colega Emilio Pujol: “Cuando uno escucha tocar a Llobet, tiene el efecto de estar escuchando una orquesta entera, a la proporción de los sonidos corresponde un íntimo efecto de sus timbres, muy perceptible. Por razón de que Llobet creó una posición especial de la guitarra como instrumento polifónico, merece ser nombrado como el guitarrista genial del siglo”.

Para los guitarristas de hoy que por desgracia nunca pudieron oír en directo a Llobet, quedan solamente algunos discos infelizmente manipulados que dan constancia de él pero que desgraciadamente no permiten hacernos una idea ni de su carrera cultivada y extraordinaria, ni de la complejidad artística de su

⁴³⁷ PUJOL, Apunts sobre Miguel Llobet. (FMLL i IEI).

personalidad.»⁴³⁸

Lluís Meléndez va escriure el següent article sobre la mort de Llobet⁴³⁹:

«Llobet era el hombre más sencillo y franco del mundo. Nunca lo habían halagado los honores, nunca se había preocupado, como tantos otros y con menos méritos, de cultivar su nombre. De aquí su poca popularidad, aun en el ambiente artístico barcelonés. Ahora mismo, hacía unos ocho años que no había tocado en Barcelona. Cuando sus amigos Pujol, Pau Casals y Falla se lo criticaban, decía que él en Barcelona, por ahora, venía a descansar. Que ya le quedaría tiempo para tocar...

Un detalle que demuestra la sencillez de su carácter. Hasta ahora, con motivo de su muerte, su familia no se había enterado que el mes de junio de este año pasado había sido nombrado Socio de Honor de la Sociedad de Guitarristas Clásicos, de Nueva York.

Llobet, temperamento de artista, no era hombre descuidado en sus costumbres y actos. Llobet era un espíritu selecto, no un bohemio. Era un esclavo del método y del orden. La puntualidad era su obsesión. Le preguntaban, por ejemplo, qué hora era, y con el reloj en la mano decía, invariablemente, la hora y los minutos exactos.

Una vez en Cádiz, llegó al puerto cuando el barco que tenía que llevarlo a América ya se había hecho a la mar. No porque él hubiera hecho tarde, sino porque el capitán se equivocó y había dado la orden de marchar antes de tiempo.»⁴⁴⁰

A diferència de Llobet, qui sí que s'havia "cultivat el seu nom" era Andrés Segovia, que segons algunes publicacions fou artista del règim franquista:

«Y como era previsible Llobet dejó este mundo, mientras Barcelona era bombardeada noche y día, y Andrés Segovia, en su cómodo refugio americano, celebraba el día anterior su cuarenta y cinco cumpleaños y ayudaba con parte de sus ingresos económicos conseguidos por sus

⁴³⁸ WALKER, Luise, *Ein Leben mit der Gitarre. Frankfurt am Main*, 1989, pàgs. 54-62. Document citat a MANGADO, «*Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» *op. cit.*, pàg. 127.

⁴³⁹ Lluís Meléndez i Gardeñas (1900-1971) periodista.

⁴⁴⁰ *Catalans!*. *El magazine popular*. Barcelona: 10-03-1938, pàgs. 24 i 26.

conciertos a los fascistas españoles.»⁴⁴¹

Les impressions de Segovia sobre Llobet són potser les que més sobten i les que més diuen de la persona que escriu que no pas del desaparegut en qüestió. Anys després de la mort del mestre català, Segovia i Madriguera reclamaven que Llobet no havia demanat obres per a guitarra als compositors més destacats (Albèniz, Granados, Debussy...). Andrés demanà a Falla una segona obra dedicada a la guitarra, però, aquest mai la va compondre⁴⁴²:

«Después de oír tocar a Miguel Llobet unas cuantas veces, recopilé las siguientes impresiones: Primero, su técnica estaba lejos de ser la proeza que en aquel tiempo impresionaba tanto a músicos como a legos. Los músicos atribuían sus efectos a la magia de la virtuosidad porque probablemente no habían nunca escuchado música polifónica tocada con guitarra; y los que no eran músicos levantarían las manos con asombro en el momento en que escucharan escalas rápidas ejecutadas sin problemas en cualquier instrumento. De hecho, sin ser extraordinaria, la técnica de Llobet era excelente. Noté que siempre fallaba en los mismos pasajes, incluso si eran relativamente fáciles, probablemente por falta de disciplina o más probablemente debido a cierta pereza (como más tarde averigüé. Era perezoso, ciertamente).

Segundo, su sonido era chirriante y metálico, faltar de redondez, volumen y elasticidad. Los seguidores del rey (Tárrega) se miraban unos a otros con malicia cuando conseguía sonidos punzantes de las cuerdas con sus uñas.

⁴⁴¹ Document citat a MANGADO, «*Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» *op. cit.*, pàg. 118-119. Fent referència a: ALCAZAR, Miguel, *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus: Editions Orphée, 1989, pàg. 165: “[...]. Ahora te pediré muy encarecidamente que guardes reserva sobre esta carta para que no vaya a parar a manos indiscretas que le den publicidad. La situación aquí en los Estados Unidos es gravísima para los que hacen declaraciones hostiles al Gobierno de Valencia [Republicano]. Están amenazados de muerte, y lo que es peor, amenazan su éxito, si se trata de artistas porque cuentan con el apoyo de la prensa. Yo no me finjo amigo de los rojos, Dios me libre, pero evito aquí declaraciones imprudentes. Ayudo lo que puedo a Franco, ostensiblemente en Europa pero veladamente en este país. [...]”

⁴⁴² Andrés Segovia i Paquita Madriguera s'han manifestat entorn aquest tema en diverses ocasions Veure: MADRIGUERA, Paquita, *Visto y Oído*. Buenos Aires: ed. Nova, 1947, pàg. 63.

Tercero, era indudablemente un buen músico y un gran artista; un serio y noble intérprete de Bach cuya música tocaba con sentimiento controlado, ritmo decidido y acentos firmes. Se permitía un poco más de romanticismo apasionado en piezas de Schumann, Mendelssohn y Schubert. Sin embargo, era temperamentalmente menos capaz de entender y sentir las obras características de Albéniz y Granados [...].⁴⁴³

Llobet tenia un llegat musical i instrumental molt valuós. La seva filla Miguelina, heretera d'aquest material, cedí l'any 1953 al MDMB divuit de les guitarres del seu pare⁴⁴⁴.



Il·lustració 38: Segovia mira a Llobet tocant. (León Farré, el més alt; Enrique García, el de la barba).

⁴⁴³ SEGOVIA, *An autobiography of the years 1893-1920*. Londres: Marion Boyars, 1977, pàg. 101.

⁴⁴⁴ Part del Llegat de Llobet tingué menys fortuna en anar a parar a les escombraries. El 2015, després de diverses compres a particulars, es pot consultar el FMLL al MDMB.

5. RECONeixEMENT ALS MÈRITS (1940-1956)

5.1. Retorn a Catalunya

La segona guerra mundial havia paralytat l'activitat tant nacional com internacional. Pujol deixà diversos escrits que mostren la tràgica situació. El febrer de 1940, ell, Matilde i el cubà Isaac Nicola es trobaven a Sant Jean de Luz, a l'espera de poder retornar cap a Espanya. El dia 6, prop d'allà, a la població fronterera de Hendaia, el duo oferí un concert benèfic per la Creu Roja al front espanyol.

«No pensaba hace unos días que os escribiría hoy desde St Jean de Luz. Había tenido la esperanza de que el día de San Juan os hubiera felicitado sino personalmente, con un telegrama desde Irun o San Sebastian. Pero de tal manera han venido las cosas, que todavía estamos como estábamos, aunque con otro decorado. Hemos pasado unos días de angustia y pesadumbre por el desarrollo de los acontecimientos y por las dificultades en precisar y realizar determinaciones que la situación nos iba imponiendo. Justamente cuando las cosas de afuera empeoraban, es decir la situación de país, mejoraba la de adentro, o sea la nuestra particular porque teníamos una discípula que le dio por darnos más trabajo. Nos resistíamos pues a marchar porque entre una perspectiva de provecho aquí y otra difícil ahí, no podíamos titubear. Así y todo, hicimos todas las gestiones para tener en regla todos los papeles para podernos marchar. No nos fue difícil tener el visado en el Consulado de Hendaya, pero como hemos querido siempre tener el visado militar de salida y entrada en Francia, para no perder lo del piso de París, ahí nos hemos fastidiado porque no lo hemos podido obtener aun. Si nos vamos sin este requisito, nos exponemos a no poder volver. Y cuando ya nos habíamos decidido a irnos a pesar de todo, se paralizó todo el transito y no hubo manera. Nos hemos quedado sin lo que aquí nos interesaba y sin la posibilidad momentánea de marcharnos. De todos modos no hemos carecido de nada, ni hemos tenido otra amargura que la de ver reflejado en miles de almas el dolor de un trágico destino. Pobres gentes! Sin patria, sin hogar, sin rumbo... cuanta desdicha. En fin, ya está esta pequeña ciudad tranquila ocupada por el ejercito vencedor y la normalidad va renaciendo como vuelve la salud después de la enfermedad. La convalecencia se anuncia larga y penosa. Imposible por ahora para nosotros de hacer otro proyecto que el de mandar a París parte del material de trabajo que tenemos aquí y una vez conseguido el permiso militar, salir para San Sebastián y des de allí continuar

a Barcelona. Creo que podrá ser pronto. Más que el deseo, siento aun la necesidad de poder pasar unos días en el Mas. Tengo unos deseos inmensos de abrazaros y espero que Dios me dará pronto esta dicha. Necesitamos aun pasar aquí unos días y es posible que os escriba aun antes de marcharnos.»⁴⁴⁵

Finalment obtindrien el visat que els permetria entrar i sortir de França, és així com van poder retornar a Espanya i complir amb els plans. Tot i els entrebancs que es troben al llarg d'aquest període, Pujol acabarà definint aquesta etapa com una de les més felices de la seva vida⁴⁴⁶; es reconeixeran els mèrits d'una intensa labor duta a terme, i diversos treballs el feren mantenir actiu i en plena forma des del moment en que s'instal·len a Barcelona.

«A finals de novembre estàvem a Barcelona, i vaig haver de suspendre un concert previst al "Palau de la Música". Les despeses omplien un pressupost de 5.000 pessetes i el ple total podia produir 700 i escaig. No valia la pena aprofitar la generositat d'uns bons amics que s'haguessin sacrificat gustosos per l'Art i per l'artista, perquè s'aprofitessin tots menys els que s'haurien d'haver aprofitat. Vaig enviar una còpia del programa a una altra organització de concerts, pensant, amb certa tristesa, que si ho acceptaven seria amb un bon caixet i si no ho acceptaven seria una decepció més que hauria de afegir a les que anava rebent en la nostra pàtria, sempre estimada malgrat els pesars.

[...] Això del Conservatori de Barcelona (l'oferta per fer classes a la càtedra de viola), per aquelles dates, seguia estacionat. Hi havia divisions que creaven situacions difícils al ministre d'Educació Nacional i la cosa anava tan a poc a poc que semblava que ni es movia.»⁴⁴⁷

Fent un incís, l'any 1935 es decidí crear la càtedra de "guitarra i vihuela" pel Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; al mateix moment es nomenà a Regino Sainz de la Maza professor interí, qui impartí l'assignatura sense haver opositat la càtedra. El 1944 es feu oficial el concurs per accedir a aquesta plaça.

⁴⁴⁵ Carta al seu germà Joan Antoni. Sant Jean de Luz. 28-06-1940.

⁴⁴⁶ AIEP.

⁴⁴⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 72.

Pujol comenta aquesta situació en una carta a un destinatari no identificat:

«Yo creo haber dicho en otra ocasión al Padre Otaño que mi única inquietud era de que pudiese haber en el fallo, una presión personal que pudiese inclinar injustamente la balanza. Es cierto que los muchos años de ejercicio y atención dedicados a la materia que ha de tratarse me ha dado conocimientos que tal vez otros con menos experiencia no posean en el mismo grado de firmeza; pero si no fuera así yo mismo aplaudiría el voto del jurado aunque me fuese adverso. Todas las garantías de ecuanimidad y el criterio que el P. Otaño expresa con respeto a mis insignificantes merecimientos sobre tenerlos en mucha estima, espolean mi ánimo de esperanza.»⁴⁴⁸

Finalment, i com apuntà Pujol, el concurs el va guanya Regino, ocupant la càtedra fins el 1966.

El 1945, el Conservatori municipal de Barcelona contractà a Pujol com a professor de viola de mà, veient així complert un dels seus somnis: poder exercir de professor a les seves terres. El contractaren també com a professor especial al conservatori de Lisboa (1946/1969), als cursos d'estiu de l'Accademia Musicale Chigiana de Siena (1953/1963) i a l'Ecole Normale de París, on la seva participació fou intermitent al llarg dels anys 50⁴⁴⁹. Alegries que es sumaran als múltiples treballs de col·laboració que farà com a musicòleg amb el Consell Superior d'Investigacions Científiques⁴⁵⁰.

Amb voluntat per recuperar l'activitat concertística —paralitzada temporalment

⁴⁴⁸ AIEP. [El pare Otaño de qui es parla fou el director del Real Conservatorio de Madrid.]

⁴⁴⁹ És difícil situar els anys exactes durant els quals Pujol exercí de professor de l'*Ecole Normale* de París degut a que no fou incorporat oficialment dins la plantilla de professorat a partir d'unes oposicions. En la *Enciclopèdia de la guitarra*, Herrera comenta que fou el 1947. Amb l'anàlisi de les memòries de Pujol es podrà traçar un perfil més exacte que es presentarà en el transcurs d'aquest capítol.

⁴⁵⁰ "Regresado a Barcelona en 1940 fui nombrado profesor de vihuela en el Conservatorio Superior Municipal y colaborador del Instituto Español de Musicología empezando así, mi periodo de laboratorio, por ser de labor continua y quieta apartado del público" CEBALLOS, Edgar; HELGUERA, Juan: *Autobiografía*, op. cit. pàg. 44. [Realment entrà com a professor del conservatori de Barcelona el 1945.]

per les guerres—, Pujol i la seva esposa, recent arribats al país, oferiren recitals privats⁴⁵¹ i en importants escenaris catalans⁴⁵². Quan podien, però, es traslladaven a la terra natal de Pujol, on l'ajuntament de La Granadella li feu diversos reconeixements, el primer dels quals fou l'any 1940 amb la col·locació d'una placa amb el nom d'Emili Pujol en un dels carrers de la vila.

Seguidament viatjaren a Madrid on es van retrobar amb Nicola, l'alumne que havia estat amb ells a França⁴⁵³.

«Quan va acabar la guerra europea, vam tornar a prendre el nostre camí, amb un desencís més, per tornar a sentir de lluny aquest amor a Espanya que tant ens animava i embuixava.»⁴⁵⁴

El 10 de gener de 1942, Pujol col·labora com a violista de mà, juntament amb la cantant Carme Alfonso i el conjunt vocal de cambra del mestre Pich Santasusana, en un concert al Palau de la Música Catalana. El 18 del mateix mes, Pujol, Matilde i la cantant Carme Alfonso ofereixen un concert pels Amics de l'Art de Barcelona.

«A l'abril del referit any 1942 vaig tornar a Madrid. Tinc unes notes, que també reproduïxo, que retraten bé la desastrosa situació en què ens movíem:

Quina bona truita de patates em vaig cruspir en néixer el dimarts! La cort celestial cantava en ple a les meves orelles, assaborint-la. Havia perdut l'esperança de provar l'exquisit tubercle en aquest planeta... I mira per on em vaig trobar davant d'una plaça de toros ficada en un plat davant els meus ulls,

⁴⁵¹ 04/01/1942 consta que el duo feu una audició íntima a casa de la família Vijande. AIEP.

⁴⁵² És àgil contrastar els concerts que realitzaven gràcies a les memòries i als programes de concert conservats. Extraient dades i organitzant els documents amb les informacions ja publicades en altres estudis o en el llibre de Riera, s'arriben a confirmar totes les notes que Pujol d'escriu en les memòries.

⁴⁵³ A Madrid, Nicola es reuneix amb Regino Sáinz de la Maza, coincidint que aquest preparava el *Concierto de Aranjuez* que seria estrenat al novembre de 1940 a Barcelona. Nicola el va poder escolar, es desconeix si Pujol també participà d'aquell assaig.

⁴⁵⁴ AIEP.

dient-me: "Menja'm i no siguis ximple, menja'm, sóc tota per a tu".»⁴⁵⁵

El 3 de maig, Pujol retorna al Palau de la música catalana oferint un concert dedicat al *Motet*, el *Madrigal* i el *Villancet* espanyol dels segles XVI i XVII. Hi col·laboraren la cantant Pura Gómez i la Capella Clàssica Polifònica del mestre Enric Ribó.

El duo de guitarristes realitzà un recital al Cinema Capitol de Lleida el dia 14 de maig d'aquell 1943⁴⁵⁶. Dos dies després, tocaren al Palau de la Paeria de la capital del Segrià en el marc de la festa patronímica de la ciutat⁴⁵⁷.

«Vaig continuar residint per un temps més a la meva terra, amb escapades a Barcelona, però fent tot el possible per retirar-me amb la major freqüència al meu estimat Mas. Unes notes que vaig escriure allà pel 1943 donen imatge literària dels meus sentiments al respecte:

Escric des del "Covil" dels meus amors acompanyat de Virgili i de Perla (els meus gossos) i que no em deixen un instant des que surto al camp. Amb aquests portentosos amics em sento envoltat de déus que idealitzen l'òrbita terrestre i la prosa que ens envolta, cada vegada més insuportable al que dóna justa estima a la bellesa.

Com a símbol de tota la flora natural de la Masia, he col·locat al costat del marc del retrat del pare, avui és el dia del seu sant, tantes vegades celebrat per ell aquí, un brot de farigola, el més verd i olorós que he trobat en la muntanya. Poc és, en veritat, el valor material de l'ofrena, però va en ella tant afecte i respecte, tanta expressió de gratitud i enyorança, que per la seva ànima no hi hauria jardí que li donés millor.»⁴⁵⁸

El 23 d'agost, el duo es presentà al Casino Colón de Caldetas (Barcelona) en motiu d'un concert a benefici de les obres de l'església parroquial⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ AIEP.

⁴⁵⁶ A la sortida, Pujol presentà en Ricard Viñes i en Joan Riera, els dos havien assistit de públic. Anys després, Riera escriví un estudi biogràfic sobre el pianista lleidatà.

⁴⁵⁷ 17-05-1942.

⁴⁵⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 74.

⁴⁵⁹ En aquest concert Pujol estrenà obres pròpies: *Coral* (o *Salve*) i *L'Homenatge a Scarlatti*,

«En fi, a Barcelona vam fer diversos concerts Matilde i jo, al llarg de l'any següent [1942]: El 10 de gener, al Palau de la Música, concert de viola amb la col·laboració de la cantant Carme Alfonso i el conjunt vocal de cambra del mestre Pich Santasusana.

El 18, Matilde i jo vam donar un concert, també amb la col·laboració de la mateixa cantant.

El 3 de Maig, novament al Palau de la Música, amb la meua viola de mà. El 14 del mateix mes, al Cinema Capitoli, concert Cuervas Pujol. Va assistir el meu bon amic Ricard Viñes.

El 24 d'agost, a Caldetes (Barcelona), un altre concert Cuervas Pujol al Casino Colon.»⁴⁶⁰

També aquell 1943 havien actuat a Montserrat, a la Sala d'audicions del cèlebre cenobi, en motiu de la festa onomàstica de l'abat Antoni Maria Marçet⁴⁶¹. El 5 d'octubre, com a acte de clausura del Certamen de Productes Agrícoles de Lleida, el duo hi oferí un concert patrocinat per la Diputació Provincial. Els dies 18 i 21 de novembre varen actuar al Casal del Metge de Barcelona⁴⁶², i el 22 de desembre repetiren el mateix recital a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. El 15 de setembre de 1944 ofereixen un concert a la Granadella en benefici dels pobres de la localitat i de les obres de restauració de l'església. En aquell mateix acte, l'ajuntament col·locà una placa commemorativa en al casa on havia nascut Pujol⁴⁶³.

«Vaig donar un concert benèfic al meu poble natal de la Granadella. Van venir a buscar-nos el primer dia de la festa major al matí amb el cotxe particular del Sr. Blanch. Des del Mas fins Torrebesses vam haver d'anar a peu. Arribarem a

publicat com a (*Estudi superior VII*).

⁴⁶⁰ Pujol en les seves memòries comenta que el concert de Caldetes fou el 24 i en altres referències s'ha trobat el 23. Veure: GUIMET, *op. cit.*, pàg. 73.

⁴⁶¹ 14-06-1943. (AIEP.)

⁴⁶² En aquest concert es programa també *Homenatge a Scarlatti*, que havia estrenat ja a Caldetes, aquí però el titula en el programa *Estudi en Si menor*.

⁴⁶³ El 16-09-1946 oferirien, de nou, un concert al seu poble natal.

temps d'assistir a la Missa Major, Se'ns havia col·locat unes cadires amb reclinatori a la primera fila al peu de l'altar.

L'Ofici va tenir cor i orquestra. Un missionista jove va pronunciar un eloqüent i altisonant sermó. A la sortida van començar les salutacions i les invitacions. L'Ajuntament ens va portar amb ells a tots els actes oficials. El segon dia va tenir lloc el banquet a la casa de la vila. Vaig declinar la presidència al rector que era també un dels convidats. Ens vam asseure a la taula els tres i el concert era a les 5. Bon menjar, bons vins, xampany, cafè, tabacs, etc.

El Concert al Cinema. La sala estava plena, gent de peu i molts disgustats fora per no poder entrar. Després de la presentació els vaig parlar jo, explicant-los com va començar la meua afició a la música i dient-los com la Granadella m'havia despertat un sentit que, sense donar-me riquesa, m'havia donat una vida més feliç que la que dona els diners . Els vaig fer una mica d'història sobre la guitarra i els vaig explicar "coses" sobre el que tocava. Van escoltar amb silenci impressionant i aplaudir amb generositat. La impressió general va ser bona. Cobertes les despeses van quedar netes 1.950 pessetes que lliurem a l'Alcalde per beneficència.

Em va fer pena veure l'estat sorollós del poble i la gent em va semblar trista i poc feliç. Vaig veure la casa per fora. Crec que la memòria dels meus pares estimats haurà irradiat de la seva natural noblesa amb aquesta inesperada aventura.»⁴⁶⁴

El 5 de novembre de 1944, el duo actuà de nou a Lleida. Aquest cop fou un recital organitzat per l'associació de Música⁴⁶⁵.

«I a l'agost de 1946 anotava:

Malgrat tots els inconvenients jo sempre em trobo a gust en aquest refugi. Tinc espai, aire sa, independència, la companyia espiritual del camp i de records sempre acariciats i com més decebut estic de la gent i de la ciutat, millor estic lluny de tot això. Tinc ja organitzat la meua feina, combinant amb un parell de petites passejades per la muntanya i, si Déu vol, quan comenci el curs tornaré a Barcelona, amb força cosa feta.»⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 75.

⁴⁶⁵ 22-12-1944 Domingo Prat morí a Buenos Aires.

⁴⁶⁶ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 74.

5.2. Institut de musicologia

Pujol començà a col·laborar amb la secció de musicologia del CSIC duent a terme l'edició de l'obra dels *vihuelistes* espanyols del segle XVI. Aquestes col·laboracions es perllongaren oficialment del 1945 al 1973. Tot i així, l'any 1940, moment d'arribada de Cuervas i Pujol a Catalunya, ja s'havien fet diversos actes fruit d'aquesta col·laboració. El primer d'aquests fou la conferència concert de presentació de la viola de mà a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el 28 de gener de 1941. L'activitat fou presentada pel pare Otaño, director del Reial Conservatori, i comptà amb la participació de la cantant Dolores Rodríguez Aragón.

«El 1940 m'havien nomenat col·laborador de l'Institut Espanyol de Musicologia. Per aquesta i altres raons a finals d'abril de l'any següent, 1941, vam anar a Madrid. Vam estar uns quants dies allà, mantenint-nos al marge de tots els que “mangonejaven” l'engranatge polític de les qüestions musicals o artístiques. Ni es recordaven que existíem. El moment era dolent, els apetits estaven desfermats i no hi havia menjar per a tots. Vivíem de miracle, gràcies al fet que teníem bons amics que ens van donar la mà. No sé quins mèrits havia de tenir un artista per poder viure a l'Espanya d'aquella època. Jo no vaig demanar mai recolzar-me en cap protecció. I així ens va anar...»⁴⁶⁷

El llibre de Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphin*, el primer de la sèrie dels *vihuelistes* transcrits per Pujol apareix el 1945⁴⁶⁸. Fou una intensa època de treball, de transcripcions, i també de composicions pròpies que es publicaren a la Max Eschig. A part, Pujol oferia conferències que posteriorment eren també publicades dins l'Anuari del CSIC o en altres edicions especials.

El 4 de juny de 1948 Pujol ofereix una conferència sobre els violistes de mà a l'Institut de Musicologia de Barcelona. Aquell mateix any el mestre s'havia

⁴⁶⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 72.

⁴⁶⁸ NARVÁEZ, Luys de *Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*: Valladolid, 1538. Series: Monumentos de la Música Española III. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. 1945.

convertit en col·laborador de la revista *The Guitar review*⁴⁶⁹. El 4 de juny de 1949 oferí a la Biblioteca de Catalunya una conferència concert patrocinada per l'Institut Espanyol de Musicologia sobre el tema *Ciència i esperit dels nostres violistes*, juntament amb la cantant Teresa Fius. El 9 de juny tingué lloc la segona conferència titulada *Arrelament i difusió de la guitarra llatina*, amb il·lustracions de Matilde Cuervas i el mateix Pujol a la guitarra.

«Al juny, els dies 4 i 9, a Barcelona, vaig donar sengles conferències a la Biblioteca de Catalunya, sobre "Ciència i esperit dels nostres violistes " i " Arrelament i difusió de la guitarra llatina", ambdues amb il·lustracions musicals en què també va participar Matilde.»⁴⁷⁰

Aquell 1949 es publicà el segon volum de transcripcions de l'obra dels violistes: *Tres llibros en cifra para vihuela* d'Alonso Mudarra⁴⁷¹. Pujol i Cuervas van anar a Madrid a presentar l'esmentat llibre, on se'ls oferí un dinar d'homenatge⁴⁷². Pujol recorda al respecte:

«De nou a Madrid, al juny de 1950. Passem allà unes setmanes, amb el principal objectiu de presentar el meu llibre sobre Mudarra i treure unes dades de la Biblioteca Nacional. Alhora m'interessava gestionar assumptes en la Societat d'Autors, però cada vegada que anava a Madrid tornava amb les ales trencades. El primer contacte era rialler i acollidor, però en el moment de la veritat es dissipava tot com l'escuma (crec que avui dia funciona més o menys igual). Tot el rodatge anava sobre eixos afavorits per la situació que distribuïa els privilegis entre els quals, per raons d'interès o de tèrboles conveniències, conquistaven favor.

⁴⁶⁹ En aquell context del 1948, Segovia reempenia l'activitat concertística per Europa. Casualment, Emilia Corral, futura esposa de Segovia, havia viatjat amb el seu pare de Madrid cap a Barcelona per convertir-se en alumna de Pujol.

⁴⁷⁰ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 80.

⁴⁷¹ MUDARRA, Alonso, *Tres llibros de música en cifra para vihuela*: Sevilla, 1546. Serie Monumentos de la Música Española VII. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. 1949.

⁴⁷² Hi assistiren Daniel Fortea, Emilia Corral, Juan Huidobro, Mariano Cubas, Lorenzo Castillo, Mariano Perea, Emilio Carpio, professor Samper, Rafael Martínez, José Ramírez, Marcelo Barbero i el sud-americà Rolando Valdés entre altres.

Els guitarristes ens van complimentar a Matilde i a mi amb un banquet íntim, que va resultar molt simpàtic i cordial. En tornar de Madrid ens vam aturar a Lleida, la pluja ens va aturar allà dos dies, esperant la "Caliuada", sopar anual d'un grup cultural lleidatà, que va quedar aigualit al no anar-hi un dels seus més notables membre, el ministre Eduardo Aunós, en contra de l'acostumat.»⁴⁷³

El 1949, Emili pronuncià la primera lliçó al curs acadèmic a l'Institut d'Estudis Ilerdencs titulada *Comentari a l'edició lleidatana de guitarra espanyola de cinc ordres de Joan Carles Amat, doctor en medicina*⁴⁷⁴. Pujol era membre numerari de l'IEI i hi feu diverses conferències, posteriorment publicades⁴⁷⁵. El 1950, l'Institut Espanyol de Musicologia publicà l'estudi *Significación de Joan Carles Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra* en el Vè volum de l'Anuari. Pujol, però, va tenir algunes decepcions amb el tracte rebut per part de membres del CSIC:

«En Musicologia sóc el que treballo més, i l'únic que pot fer la feina que m'ha estat encomanada i sóc el que cobra menys: el mateix que la senyoreta que posa ordre en els prestatges i les taules... Això és reflex de la poca estima en què es té la meva tasca, tot i que el llibre sobre Narváez que jo vaig fer és el que, segons l'inventari oficial del CSIC, ha aconseguit més èxit de venda. Això passa perquè no sóc sant de la devoció del director. [...]»⁴⁷⁶

Gràcies a aquests documents personals de Pujol podem entendre que la relació

⁴⁷³ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 80-81.

⁴⁷⁴ "Últimamente ha inaugurado el curso académico del Instituto de Estudios Ilerdenses, (Solemne sesión pública del día 30 de diciembre de 1949) disertando en torno al Doctor Juan Carles Amat y su edición leridana de «Guitarra Española». El trabajo que busca y exige el reposo y la pervivencia de una buena monografía fué editado bajo los auspicios de la entidad que patrocinó su lectura. (2) Brinda muchos comentarios dicho estudio. Pero nos llega a la boca, como arrancado del corazón, lo que el mismo Amar escribió: Pues sin renegar de su birrete doctoral era "músico cuando Dios mejoraba su existencia". Esto ha sido siempre en una dimensión, definitiva y total nuestro admirado paisano." SANUY, *op. cit.*, pàg. 14.

⁴⁷⁵ «Comentario a la edición leridana de Guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina». A *Ilerda*, núm. XIV. Lleida: IEI. 1952, pàgs. 45-70.

⁴⁷⁶ Carta al seu germà Joan Antoni 19-11-1949 (fp.)

amb el CSIC no era molt bona, fet que potser propicià el retard de la publicació del tercer llibre dels violistes⁴⁷⁷. Pujol, al marge dels problemes i les dificultats, seguia amb la seva activitat pedagògica i la difusió de l'obra dels violistes fent conferències arreu. Pel que fa a les gravacions d'aquell període, es conserva un enregistrament amb Steavox, S.T.E.A. datat del 7 de juny de 1950⁴⁷⁸. El 13 de juny de 1950 presentaren, a la Biblioteca Provincial de Barcelona, la conferència sobre *La guitarra en la literatura europea*. El 4 de maig de 1951 el tema de l'exposició fou *La guitarra espanyola en la música portuguesa*⁴⁷⁹. Al mes de març de 1951, el duo viatjà a Madrid on els oferiren un altre dinar d'homenatge al restaurant «Los Tres Picos». Es reuniren allí amb Ramon Borrás Prim, assessor delegat de cultura exterior del Ministeri d'Afers Estrangers i organitzador del dinar; també hi assistí la colònia lleidatana resident a la capital.

El 15 i 16 de juliol de 1954, el matrimoni retornen a Madrid per oferir un curs destinat a estrangers. Es tractava de realitzar dues conferències sobre els violistes espanyols, la primera fou il·lustrada amb la viola de mà per Pujol acompanyant la soprano Maria Rosa Barbany⁴⁸⁰. La segona fou sobre *Formes musicals espanyoles a través de la guitarra*, amb il·lustracions a càrrec de Matilde. La propaganda, però, no fou suficient i el viatge a Madrid no va obtindre

⁴⁷⁷ El tercer dels volums de la col·lecció del *vihuelistes* corresponia a Valderrabano no s'arribà a publicar fins l'any 1965. El llibre de Fuenllana, l'últim previst, no es va arribar a publicar tot i que per a tal projecte va rebre una ajuda de la Fundació March i no del CSIC (més endavant s'ampliarà la informació al respecte). Pòstumament es va editar un petit llibre amb alguns dels seus apunts al respecte de l'obra de Fuenllana, però el treball important es quedà inèdit. Conservant-se centenars de documents a l'IEI. *Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades*. Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques, 2006.

⁴⁷⁸ El disc es conserva a l'IEI però no ha estat possible escoltar-ho. Consta però que Pujol i Cuervas hi interpreten obres de Ferran Sor, l'*Estudi en Si menor* (de Pujol) i una *Danza andaluza* (interpretada per Cuervas).

⁴⁷⁹ "El 4 de Maig del següent any (1951) vaig donar una conferència, també patrocinada pel CSIC, sobre la guitarra espanyola en la música portuguesa." GUIMET, *op. cit.*, pàg. 81.

⁴⁸⁰ Es conserva i s'ha pogut escoltar la gravació d'aquest acte. BARBANY, Rosa (Soprano); PUJOL, Emilio (Vihuela): *Spanish Songs*, EMEC, E-050, any 2002.

la resposta esperada⁴⁸¹.

«Al juliol de l'any següent vaig estar amb Matilde a Madrid, on vam fer dues conferències inaugurant un curs per a estrangers que va crear el Departament de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Exteriors. La primera sobre "La vihuela y sus tañedores" i la segona sobre "Las formas de la música española a través de la guitarra". Va acudir un públic molt selecte i es van comentar favorablement. De la primera vaig tenir una sola crítica publicada a ABC.

De la segona no vaig tenir crítica, perquè el periodista que va escriure la primera va haver de marxar de Madrid el mateix dia i com no es van anunciar (les coses d'Espanya sempre es fan així), no vaig tenir crítica.

La falta de propaganda ha estat una de les meves adversitats sempre, i com pel meu temperament mai me n'he preocupat, així m'han anat les coses. Pares i Mestres ens van educar per a una societat més digna, més intel·ligent i més bondadosa de la que ens ha tocat en sort.

Total que vaig haver de passar cinc dies a Madrid, gastant en hotel i en restaurants, per poder cobrar aquestes conferències. Excuso dir que no em va sobrar un cèntim. Només em va quedar la vaga perspectiva d'una oferta que m'havien fet d'organitzar una *tournee* a partir d'últims de Març, per Amèrica del Sud, Brasil, Uruguai, Argentina, Xile, Perú, etc.

Seria l'única manera que podria cobrar els meus drets d'edició a Buenos Aires; d'altra manera hauria hagut de donar per perdut l'esforç de moltes hores, dies i mesos.

A l'octubre vam tornar a París per dos mesos. Després Portugal.»⁴⁸²

Del text de les memòries de Pujol, no sols se n'extreu conclusions en torn la situació dels concerts i de la manca de publicitat. Un dels fets que més destacats és el projecte de viatjar a Amèrica per tal de cobrar els drets per les seves obres publicades a Buenos Aires. Precisament feia uns anys que Pujol havia rebut una

⁴⁸¹ Emilia Corral debutà a Madrid en concert a l'Ateneu el 1954. Es conserva una dedicatòria en un fotografia "A mi gran maestro D. Emilio Pujol...". Possiblement fou en aquest moment en que ells varen viatjar a la capital.

⁴⁸² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 83.

carta on s'explicava el traspàs de la ed. Romero y Fernandez a ed. Ricordi⁴⁸³. Possiblement, aquests canvis havien provocat el retard en l'aparició del següent llibre de la *ERG* —van haver de passar divuit anys per a que es publicés el tercer llibre del mètode⁴⁸⁴— entre altres problemes que condicionaven els impagaments dels drets dels editors. Finalment però, tot i les diverses propostes que rebré els últims anys de vida, Pujol mai retornà a Amèrica.

5.3. Conservatori de Barcelona

L'any 1945 Pujol fou nomenat mestre de viola de mà del Conservatori Municipal de Barcelona. Entre els seus documents es conserven dades que informen dels honoraris que —suposadament— rebia en concepte de professor.

«L'Ajuntament va instaurar un curs de "Vihuela històrica i la seva literatura".

El 22 febrer 1945 vaig ser nomenat professor de viola en qualitat d'Encarregat de Curs, al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, amb una gratificació de 5.160 pessetes anuals.»⁴⁸⁵

El diari barceloní *El noticiero Universal* comentava la creació del curs de viola històrica i el seu repertori, el qual s'obriria al mes de febrer⁴⁸⁶.

El 12 de febrer de 1946 ofereix la primera conferència-concert al Conservatori de Barcelona. Fou la presentació del professor de viola de mà a la institució; hi actuaren la soprano Marcela Torres, i els alumnes de Pujol, Antonio Francisco i Magdalena Espinet a la viola de mà⁴⁸⁷.

⁴⁸³ Carta datada del 1947. La carta original es conserva a l'IEI i una còpia al FMLL.

⁴⁸⁴ PUJOL, *ERG*. Vol. III. RA. BA. 1935, pàg. 11.

⁴⁸⁵ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 75.

⁴⁸⁶ *El noticiero Universal*, 23-01-1945.

⁴⁸⁷ Magdalena Espinet (Barcelona 28-01-1927) alumna de Pujol. Recorda anècdotes dels cursos al Conservatori. Fou companya d'Emilia Corral, Renata Tarragó, Victòria dels Angels, entre altres. Explica que Matilde Cuervas estava sempre present en els cursos ajudant a Pujol. Espinet

Els guanys que li representaven els cursos a Barcelona es van veure reduïts al cap de poc temps. Ell mateix en deixà constància en una carta dirigida al seu germà Joan Antoni:

«No reconeixes encara que la major part de la gent viu materialment i que per egoisme són capassos de informalitat, males accions i detestables. Mentre els teus interessos coincideixen amb els seus es possible que no tinguis perjudicis i encara ells mateixos et procurin beneficis, però en el moment en que els teus interessos s'oposen a la seva ambició, aleshores no esperis més que desenganys, prejudicis i sofriments.

L'home es un mal bitxo, lo mateix que sigui de una esfera social que d'una altra. No es bo me's que el que neix amb la bondat a l'anima o el que per sans principis de moralitat els segueix amb fermesa i encara aquests es precis que siguin intel·ligents i generosos per que el constant martelleig dels dolents no els fagi malbé, i això és lo mateix a París, Londres, Madrid i aquí, i crec que deuen ser-ho en tots els meridians de pol a pol. [...]

A l'Escola Municipal, per haver permès el curs anterior que l'Ambaixador d'Espanya a Lisboa enviés un telegrama a l'alcalde d'aquí exigint-li autorització per quedar-me uns dies més a Lisboa, per tal de prendre part en un acte de cultura hispànica, m'han reduït el curs de viola a curset de tres mesos, reduint-me la nòmina a 2.000 pessetes anuals. El que havia de ser satisfacció per a ells ha estat motiu de càstig per a mi.

La meva mensualitat avui es de 765 pessetes. [...]»⁴⁸⁸

Pujol deixà constància de la causa que li feu perdre part de la nòmina. Segons ell, sense motiu aparent li reduïren els guanys fent la mateixa feina. La intenció del conservatori era reduir càtedres, però el fet és que no hi havia altre professor qualificat per la seva tasca.

«El 1948, el Conservatori va decidir reduir el curs de viola a curset de tres mesos, amb una gratificació reduïda a 2.000 pessetes anuals. Aquesta decisió

posa èmfasi en que la jornada del curs es reduí, tot i així, Pujol sempre els proposava seguir parlant i anaven a la cafeteria per continuar conversant sobre música. Espinet recorda que el mestre viatjava a Portugal on també impartia cursos temporals de guitarra.

⁴⁸⁸ Carta. Barcelona: 19-11-1949. (fp.)

va ser deguda a la necessitat d'unir en una mateixa càtedra les assignatures afins, com per exemple, la d'orgue amb la d'harmònim, la de conjunt vocal amb la de conjunt instrumental, la de flauta amb la de flabiol, la de viola amb la de guitarra.

Com el professor de guitarra no tenia la preparació suficient per ensenyar els cursos de viola, es va acordar que continués en la seva càtedra augmentant en 2.000 pessetes el seu sou i disminuint la gratificació del curs de viola que reduïa a curs de tres mesos, quedant al meu càrrec a 2.000 pessetes anuals.

El professor de guitarra es va donar per perjudicat en els seus drets ja que els altres professors similars ascendiren, amb un augment de sou de 4.000 pessetes, acceptant les assignatures afins que els van ser imposades.

La seva protesta va portar a considerar-me el causant de tal perjudici i em va acusar de ser la causa per la qual se li van reduir els seus ingressos en desprestigi de la categoria que, com a professor, li corresponia. La seva acusació va ser portada davant personalitats que mereixien tot el meu respecte i als altres professors del Conservatori.

Com que vaig considerar aquesta campanya injusta i infamant, vaig demanar que es considerés en justícia i es prenguessin les disposicions oportunes perquè aquest senyor cessés en la seva campanya i es tornés a la classe de viola l'atenció que pel seu prestigi mereixia.

No em va donar cap plaer aquest termini de temps en què vaig haver de suportar la mirada vencedora de qui es valia del fals per postergar el que no ho era. I estava decidit si seguien les coses en el mateix estat, sentint-ho profundament, a renunciar a l'honor de ser el més humil dels professors del Conservatori. I ho sentia pel Mestre Zamacois que tan bon cel va posar a defensar la meua causa.»⁴⁸⁹

El professor de guitarra al que feia referència Pujol fou Juan Parras del Moral, que havent succeït a Juan Nogués, ocupava la plaça de professor del Conservatori Municipal des del setembre de 1931⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 75-76.

⁴⁹⁰ Juan Parras del Moral (1891 Jaén) havia arribat a Barcelona l'any 1915 juntament amb Segovia.

«La suerte me ha sido adversa y me siento físicamente fatigado. Entre lo de Madrid, Anglés, Tarragó y Cia. En Barcelona, me han dejado ya sin esperanzas.

Veo por otra parte una protección desmedida para otros colegas y que en el ocaso de mi vida no puedo soñar mas que en mi rincón de la sierra donde unos pinos me brindan la caricia suave de sus susurros en la brisa y donde el espíritu liberado de todas las impurezas podrá dedicar al arte todavía lo mejor que es lo que dios pone en él para su propio goce.»⁴⁹¹

Els cursos varen acabar per decisió del propi Pujol, condicionant l'acceptació d'una altra col·laboració a París l'any 1955⁴⁹².

5.4. Conservatori de Lisboa

L'any després d'iniciar les classes al conservatori de Barcelona, Pujol fou invitat a Portugal per impartir un curs especial de guitarra⁴⁹³. Aquest es prolongà entre el 1946 i el 1969.

«El 1946, el Dr. Ivo Cruz, director del Conservatori Nacional de Música de Lisboa, institueix un curs de guitarra que posa sota la meva direcció. Inaugurant amb això una de les etapes més felices de la meva existència.»⁴⁹⁴

La premsa portuguesa feia ressò del nou curs de guitarra que s'inaugurava sota la direcció d'Emili Pujol⁴⁹⁵. Manuel Morais, deixeble portuguès de Pujol comentà:

Veure: «PRAT, PARRAS DEL MORAL, Juan». A *Diccionario de Guitarristas*. BA: Casa Romero y Fernández, 1934, pàg. 238.

⁴⁹¹ AIEP.

⁴⁹² “La vaig acceptar, deixant als de Barcelona, que tan malament m'havien tractat.” GUIMET, *op. cit.*, pàg. 8.

⁴⁹³ Els cursos s'anomenaren de forma diferent al llarg dels anys “curs especial de viola” o “curs de viola hispànica”. Cal tenir present que la guitarra en portuguès es coneix com a viola.

⁴⁹⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 79.

⁴⁹⁵ *Jornal do Comercio* 27-12-1946. RIERA, *op. cit.*, pàg. 143.

«Los cursos especiales de guitarra comenzaron el año escolar de 1946-47 (más precisamente en noviembre de 1946), a propuesta del entonces director del Conservatorio Nacional, Dr. Ivo Cruz (que los creó al amparo del decreto-ley nº 31,890, de 24 de febrero de 1942), En aquella época el Conservatorio Nacional dependía de la Dirección General de Enseñanza Superior y de Bellas Artes, y perdió esta prerrogativa a partir de 1983, cuando sus cursos quedaron integrados en la enseñanza secundaria. [...] El curso Especial de Guitarra —como curso libre que entonces era— no se entendía como los demás, durante un año escolar completo, siendo impartido durante un periodo más reducido, que podía oscilar entre tres meses y un mes, de acuerdo con las disponibilidades del profesor Pujol o el libre arbitrio del citado Ministerio. Las clases se realizaban, normalmente, todos los días laborables por la mañana y, al contrario que las otras disciplinas (como el piano, el violín, etc.), eran colectivas, o sea, todos los alumnos inscritos asistían a las lecciones del Maestro.»⁴⁹⁶

Pujol realitzà el primer concert dedicat al repertori del Segle d'or de la viola de mà que es feu a Portugal el dia 9 de gener de 1947, a la Biblioteca del Conservatori de Lisboa⁴⁹⁷. L'acte el realitzà juntament amb la cantant Maria

⁴⁹⁶ Manuel Morais: “Conocí al Maestro Emilio Pujol el año 1961 (era un *teenager* de 18 años), cuando me inscribí en el curso *Especial de Guitarra*, que entonces impartía en el Conservatorio Nacional de Lisboa. [...] Cuando inicié mi trabajo con el Profesor Pujol, los cursos comenzaban normalmente en la primavera (el Maestro tenía 75 años en aquella fecha) y, como he dicho más arriba, podían durar tres meses como máximo. Así pues, en mi primer año, desgraciadamente, su duración no excedió los dos meses escasos, entre abril y mayo, quedándome el reto del tiempo abandonado a mí mismo, con todos los perjuicios que se originan por la falta de un profesor cualificado y de un ambiente que pueda suplir su ausencia.[...] Entre 1961 y 1968 estudié con el Maestro Pujol, y tuve como condiscipulos en el Conservatorio Nacional (futuros profesores e instrumentistas de renombre internacional, además de otros de carrera truncada) a Alberto Ponce, José Verdú, Carmen González, Javier Quevedo (españoles), Javier Hinojosa, Leticia Alba (mexicanos), Rose Daniels, John Robert (ingleses), Maria Livia Sao Marcos, Sebastiao Tapajóz (brasileños), Francisco Ávila y José Deodoro Troufa Real (portugueses).”

MORAIS, «El Maestro Emilio Pujol (1886-1980): 26 años despues...». A *Hispanica Lyra*. Revista de la Sociedad de la Vihuela, número 4. Octubre de 2006, pàgs. 30-33. (tr. de Pepe Rey).

⁴⁹⁷ Cal remarcar que Pujol fou invitat com a mestre de guitarra pels cursos de Lisboa, però tot sovint mostrava també la seva vessant de violista de mà en els concerts de professors. En les classes, que eren col·lectives, en ocasions feia ús també d'aquest instrument.

Adelaide Robert⁴⁹⁸. El 15 de març de 1947 els alumnes del curs feren el seu primer concert⁴⁹⁹. Al llarg dels anys, els cursos a Lisboa varen variar de dates, desenvolupant-se en ocasions a la primavera i altres a l'hivern. El 19 de gener de 1948, dins la segona edició dels cursos a Lisboa, el duo Cuervas Pujol oferiren un recital patrocinat per l'Institut Espanyol a l'emissora Nacional de la Ràdio Portuguesa. El 12 de febrer de 1948, tal com el mestre ho comenta en les seves memòries, el matrimoni oferiren un concert al conservatori. El 17 de març d'aquell mateix any tingué lloc l'audició d'obres per a tecla on també col·laborà Pujol amb la viola de mà⁵⁰⁰.

Es conserven els contractes que Pujol firmà amb el Conservatori de Lisboa de tots els anys entre 1946 i 1969, a excepció del de 1949 que no existeix. Es creia que s'havia perdut, però gràcies a les memòries de Pujol s'ha descobert que excepcionalment per motius polítics, el curs del 1949 no s'impartí.

«Aquest any no van renovar el meu contracte amb el Conservatori de Lisboa,

⁴⁹⁸ Maria Adelaide Robert (Lisboa 10-04-1910/ Barcelona 2011) tenia aleshores 36 anys, i el mestre Pujol 61. Amb el pas dels anys, Adelaide es convertí amb la segona esposa de Pujol, un cop morí Matilde. S'ampliarà la informació en el capítol: 6.6. Segones núpcies.

⁴⁹⁹ RIERA, *op. cit.*, pàg. 143.

⁵⁰⁰ “El 9 de Desembre d'aquest mateix any vaig interpretar l'obra Homenatge a Debussy, original de Manuel de Falla en la seva memòria, a la Sala del Conservatori de Música de Lisboa. Va patrocinar l'acte l'acadèmic Eugenio Montes, president de l'Institut Espanyol a Lisboa. A l'any següent, i amb la col·laboració de la que en uns anys acabaria convertint-se en la meua dona, la cantant Maria Adelaide Robert, vaig oferir a la Sala de la Biblioteca del Conservatori la primera audició a Portugal sobre la música dels violistes. Estàvem al gener.

A la mateixa sala, i al febrer de l'any següent, Matilde i jo vam oferir un concert en el qual també va col·laborar Maria Adelaide Robert, amb cançons del Renaixement. Va assistir Eugenio Montes, agregat cultural de l'Ambaixada d'Espanya, qui va fer una breu al·locució.

Al març, en aquesta sala, es va organitzar una audició d'obres per a tecla, viola de mà i flauta. Van col·laborar en la mateixa Santiago Kastner, Eduardo Simões i Duarte Lino Pimentel.” GUIMET, *op. cit.*, pàg. 79.

La Setmana Santa de 1948 Pujol la passà a Salamanca, possiblement aprofitant per recollir material pels seus estudis de musicologia.

ja que les autoritats portugueses van veure que les entitats artístiques d'Espanya no contractaven músics portuguesos, i van decidir prescindir de músics espanyols.»⁵⁰¹

L'any següent, però, prosseguiren amb normalitat i sense interrupcions fins el 1969.

«El año pasado como todos loa años, el Mtro. Ivo Cruz me rogó de prolongar el curso uno o dos meses mas; ruego al que no accedí para atender a mi deber en el conservatorio de Barcelona. Este año estoy seguro que se repetirá el mismo ruego. Pero yo no quisiera tener que descubrir el comportamiento de los Srs de cultura tienen con migo al director del conservatorio de Lisboa porque estaría en pugna con el concepto elevado que siempre he cuidado de sentar en su apreciación [...].»⁵⁰²

L'estudi *Un vihuelista portuguès del segle XVI, Manuel Rodrigues de Cubilhao*, es publicà dins el primer volum del Butlletí del Conservatori Nacional de Lisboa l'any 1950. El 15 d'abril de 1953, Pujol oferí com a activitat una conferència sobre el *Mimetisme de la guitarra hispànica*. A finals d'aquell any, Segovia viatjà a Lisboa per oferir quatre recitals, en els quals Cuervas i Pujol hi assistiren juntament amb els alumnes.

El IV Centenari de Cristóbal de Morales fou organitzat pel Cor Polyphonia, dirigit per Mario de Sampayo Ribeiro i amb el patrocini de l'Institut d'Alta Cultura. Hi col·laboraren, sota la direcció de Jorge Manzoni, les cantants Olga Violante i Maria Adelaide Robert, Emili Pujol a la viola de mà, Santiago Kastner al clavicordi, i el Cor Stella Vitae. Pujol en una carta a Aliro Diaz li comentà aquest acte entre altres novetats:

«Mi querido y admirado amigo:

Perdone si por serme el tiempo escaso va esta carta un poco retrasada. Me dió mucha alegría recibir la suya tan afectuosa y expresiva. Habíamos sabido por nuestro común amigo [Segovia] salieron sus éxitos en París y del anuncio de nuevas actuaciones en Londres. Vemos por su carta que de nuevo se

⁵⁰¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 80.

⁵⁰² AIEP.

encuentra en París y en vísperas de un concierto en la Salle Gaveau y presagiando su triunfo le enviamos nuestra sincera y cordial enhorabuena.

Agradezco mucho los nobles conceptos de gratitud y elogio que me dedica Vd en su carta. De nada sirven las cualidades de un maestro si no hay discípulo capaz de evidenciar su valor.

Pienso dar este año el curso de vihuela en Barcelona desde el 12 de Mayo al 30 de Junio. Ya me gustaría volver a tenerlo a Vd en él.

... El mes pasado celebramos aquí el 4º centenario de la muerte de Cristobal Morales con un concierto magno de obres corales e instrumentales. Fué dado en el hall del Museo de Arte Antiguo, de grandes y artísticas proporciones, de ambiente muy propio para la espiritualidad del acto y de una acústica perfecta. Tanto el clavicordio como la vihuela se oyeron desde todas las distancias. Los dos coros estuvieron admirables y el efecto emocional del concierto fué de los que se tarda en olvidar.

El curso de aquí está muy animado y espero una brillante audición de alumnos.

El "Groupe d'Etude musicales de la Renaissance" me ha invitado a tomar parte en su "journée d'études". No sé si podré llegar a tiempo para presentar el trabajo que estoy haciendo.

Tendría mucho gusto, querido Alirio en satisfacer su deseo escribiendo unas palabras sobre su arte tan personal; pero es algo que constituye un serio compromiso para mí, porque habiéndomelo pedido también varios discípulos y amigos ante el temor de herir susceptibilidades me abstuve de hacerlo. Solo escribí unas líneas brevísimas a ruego del amigo Sr. Corral como presentación de Emilia en su primer concierto. Lo haría con gusto para Vd porque le considero uno de los más positivos valores actuales que es como decir de todos los tiempos, pero para que necesita Vd un juicio anticipado sobre arte de tocar la guitarra si el elogio está en su propia arte?

Además de cualquier reseña de sus conciertos podría entresacar dignamente elogios justamente merecidos.

No leemos en programas de artistas sin escrúpulos conceptos inmerecidos que la realidad desvirtua? Al fin de cuentas, la sencillez veraz está en ética a mayor altura y tarde o temprano acaba por vencer.

Matilde se une a mí para desearle mucha salud y éxitos... Reciba un fuerte y efusivo abrazo de su invariable amigo. E.P.»⁵⁰³

5.5. Centenari Tàrrega

El 1952 es complia el primer centenari del naixement de Francesc Tàrrega, i es varen reunir a Vila-real els quatre alumnes de Tàrrega encara vius: Josefina Robledo, Pepita Roca, Daniel Fortea i Emili Pujol.

L'acte tingué lloc entre els dies 20 i 23 de novembre. El primer dia es feu un acte i concert d'homenatge on varen intervindre els quatre deixebles. Pujol presentà en concert la composició *Homenatge a Tàrrega*⁵⁰⁴.

«El dia 20 de Novembre, a Vila-real dels Infants, vila natal del Mestre, i dins dels nombrosos actes que es van celebrar, vaig interpretar per primera vegada la meua composició "Homenatge a Tàrrega", creada expressament per a l'ocasió. També van intervenir els alumnes del Mestre Josefina Robledo, Pepita Roca i Daniel Fortea.»⁵⁰⁵

El dia 21 s'inaugurà un monument en memòria de Tàrrega, i a la nit es feu un concert d'orquestra. Per finalitzar els actes, el dia 23, Pepita Roca oferí un recital. En motiu del centenari, es va publicar un fulletó sobre Tàrrega que fou redactat per Pujol⁵⁰⁶. Anuncià també la publicació de la biografia de Tàrrega que ja havia finalitzat⁵⁰⁷.

«Em mou, doncs, a publicar aquest llibre, un sentiment d'admiració profunda i

⁵⁰³ Carta de Pujol a Alirio Diaz. Lisboa, 22-02-1954. (fp.)

⁵⁰⁴ Una part de l'obra és un *trémolo* sobre la melodia del goig de Sant Antoni Abat, copatró de la Granadella. Al final de la peça Pujol escriu uns compassos en record de l'obra *Capritcho Arabe* de Tàrrega. *Homenatge a Tàrrega*. Ed. Bernhard Schott's S'Ohne. Mainz.: 1954. (S'amplia informació al respecte al capítol 6.2. Simbolisme en l'obra de Pujol.)

⁵⁰⁵ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 42

⁵⁰⁶ RIERA, *op. cit.*, pàg. 59.

⁵⁰⁷ Realment el llibre "*Francisco Tàrrega, Ensayo biográfico*" no es va comercialitzar fins el 1960.

filial cap al que va ser nord i guia de la meua dedicació a l'art, i el desig de contribuir amb l'aportació d'un material inèdit, en gran part, al coneixement de la vida, esperit i significació en la història de la música, d'aquell home a qui deu la guitarra la més ferma base del seu actual prestigi.

Clima, època i ambient són factors inseparables en la realització de tota obra artística.

Pretendre desarrelar aquesta d'aquells equivaldria a desvirtuar-la en la seva pròpia raó de ser. Així, els corrents estètics de cada època i les preferències de cada ambient són elements que influeixen per llei natural a les facultats creadores o expressives de cada artista i es reflecteixen en la seva obra tot i ser manifestació lliure del propi esperit. No es pot comprendre ni apreciar sense veure amb claredat, i hi ha objectes o realitzacions al quals cal acostar-se per estimar en el seu just valor. La personalitat i obra d'un artista que va viure a la segona meitat del segle passat fins a la primera dècada del present no pot analitzar-se envoltant-la d'un altre ambient que no sigui el del seu temps.

Àrdua tasca és, però, la de traçar, si més no a grans trets, la vida d'un artista com Tàrrega, d'intensa espiritualitat, humil, generós, desdenyós de la seva pròpia vàlua, enemic de la publicitat i de la servil intriga, que va viure una època en què l'instrument de la seva predilecció es tenia en desfavor... El procés de la seva vida artística, absent d'altisonant publicitat i d'honors merescuts, va ser intensa i humil com el seu art; or de llei sepultat en terra erma... Tàrrega no va ser l'artista que alberga la dualitat de una vida per a si i una altra per l'Art, sinó l'home de les seves idees i els seus actes.

Em considero obligat a un estudi objectiu de la seva personalitat i de la seva obra, davant el temor que una figura tan gloriosa en l'àmbit universal de la guitarra passi a la posteritat desposseïda en certa manera dels seus veritables i indeclinables mèrits.»⁵⁰⁸

Yepes també va oferir un concert en honor a Tàrrega, fou el 12 de novembre de 1952, a Castelló. En aquell context, després de setze anys, Segovia actuà de nou a Espanya⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 42-43.

⁵⁰⁹ En el concert que Segovia oferí a Madrid el 14-12-1952, es trobava entre el públic Emilia Corral, la jove alumna de Pujol, que es convertiria, en un futur, en la seva esposa.

El 5 de març de 1953 morí Daniel Fortea al seu poble natal, Benlloch⁵¹⁰. Essent un dels deixebles de Tàrrega més importants, la seva vida i obres són poc conegudes. Com s'ha comentat anteriorment, la seva activitat ha passat a la història gràcies a l'editorial de música que fundà a Madrid el 1911 i coneguda com a Biblioteca Fortea. Gràcies a les seves publicacions es donà a conèixer un extens repertori de guitarra⁵¹¹.

El 15 de desembre de 1954, Pujol feu una al·locució a través de les antenes de Radio España de Barcelona en motiu del 45 aniversari de la mort de Tàrrega. Les il·lustracions musicals varen ser a càrrec dels seus deixebles Yasumasa Obara, i els germans Sonia i Alberto Ponce.

5.6. Accademia Musicale Chigiana de Siena

Segovia impartia les classes de guitarra dels cursos d'estiu de la Accademia Musicale Chigiana de Siena des del setembre de 1950. Aquell estiu de 1953, però, s'havia d'operar de cataractes i no podia realitzar les classes. Des de l'organització del curs varen demanar la presència de Pujol, i així fou com Segovia contactà amb ell urgentment.

«Per un d'aquests misteriosos designis que actuen sobre la vida dels homes i si més no ho esperava, em trobo a Itàlia. Era un dels meus grans desitjos entre els pocs que tenia. El dia 13, data trista perquè era el dia que va morir el pare, mentre treballava al Mas, corregint les meves properes edicions, em porten des de Torrebesses un avís de conferència urgent amb Madrid.

⁵¹⁰ PÉREZ, Antonio; VICENTE RIPOLLÉS, José, *Daniel Fortea*. Diputación de Castellón de la Plana: 1989.

⁵¹¹ El butlletí de la BF fou també una publicació important, de la qual es conserva la llista de subscriptors. "La lista completa es muy interesante ya que están consignadas todas las direcciones de los guitarristas de los que hemos estado hablando hasta ahora, y también de otros. Es curioso comprobar que la mayoría de suscriptores son catalanes, algunos viviendo en París como Llobet, y Parés. Este último desde 1912." MANGADO. *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939. op. cit.*, pàg. 161.

Era de Segòvia, que m'oferia per encàrrec del comte Chigi, de Siena, un curs d'un mes en la seva Acadèmia, amb despeses pagades de viatge en avió per a Matilde i per a mi i una retribució de 200.000 lires pel curs. Però calia començar el dia 18. La cosa era més que temptadora, però difícil pels molts problemes que presentaven en aquell temps els viatges a l'estranger. Vam decidir provar sort i aquesta ens va ser favorable. Trobem per rara casualitat al nostre amic Vijande a Barcelona, qui ens va aplanar totes les dificultats.

Així es va poder resoldre tot en dos dies i el 19 sortim amb avió des de Barcelona, per arribar a Roma després de tres hores de vol i arribar a Siena a les 10 de la nit.

Els alumnes inscrits en el curs (14) ens esperaven a l'andana amb mostres expressives de veritable alegria i el Comte Chigi havia enviat com a representant seu a un dels professors de l'Acadèmia, que ens va portar al Palau Ravizza, hotel on vam quedar instal·lats. Era un palauet antic convertit en pensió luxosa.

El comte Chigi, mecenes de l'*Accademia Musicale Chigiana*, va ser un gran senyor, una figura a semblança d'aquells d'interès de l'Edat Mitjana i Renaixement com els Mèdici de Florència o els Gonzaga de Màntua, que disposava de grans mitjans i sentia gran passió per la Música.

Va crear el 1921 la institució que porta el seu nom on reunia als millors professors del món perquè durant dos mesos (15 de Juliol-15 de Setembre) donessin cursos de perfeccionament. Acudien alumnes de totes les parts del món. A la meua classe en vaig tenir de diferents parts d'Itàlia, Grècia, Anglaterra, Amèrica del Nord i Amèrica del Sud.

Professors i alumnes adoraven aquest home noble i senzill i l'Acadèmia era un veritable formiguer de gent de totes les races i edats, com si fos la mansió d'una família nombrosíssima que sota l'ideal de la música només tenia el desig de correspondre amb gratitud i afecte a la generositat del Comte. A la sala de concerts de l'Acadèmia havia concerts cada nit que el comte escoltava des d'una sala lateral.»⁵¹²

El dia 11 de setembre de 1953 Pujol ofereix al Palazzo Chigi de Siena una

⁵¹² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 82-83. [D'aquesta forma queda confirmat que fou la pròpia accademia que sol·licità la presència de Pujol i Cuervas, en contrast al que s'havia dit que fou Segovia qui el proposà.] Es conserva el telegrama que aquesta li va enviar. (Fp.)

conferència il·lustrada sobre el tema *L'apporto italiano a la guitare classique*. El text fou editat posteriorment en llengua italiana⁵¹³. Entre els alumnes del curs de Siena es trobava en John Williams, que participava per primera vegada en aquests cursos d'estiu⁵¹⁴.



Il·lustració 39: Curs de Siena. Pujol, Cuervas, i altres, escolten al jove John Williams.

Després de l'èxit que varen tenir els cursos de guitarra de Pujol, i l'interès que despertava la viola de mà, es feu oficial la seva col·laboració impartint el curs de viola de mà i guitarra barroca que, segons Riera, s'inicià el 1955⁵¹⁵. Diversos documents personals i altres publicacions donen a entendre, però, que Pujol retornà als cursos de Siena l'any 1954⁵¹⁶.

En una carta del 22 de desembre de 1954, Segovia escriví a Pujol comentant que Fleta havia construït una viola de mà per l'Accademia Musicale Chigiana.

⁵¹³ PUJOL, «Apporto italiano alla chitarra clásica». A *Quaderni dell'Accademia Musicale Chigiana*. Siena: Editrice Ticci, núm. XXIX, 1953, pàgs. 41-59.

⁵¹⁴ John WILLIAMS havia nascut el 1941 a Melbourne, Austràlia. Veure: HERRERA. *op. cit.*

⁵¹⁵ RIERA, *op. cit.*, pàg. 60.

⁵¹⁶ Armando Marrosu conserva una nota de premsa d'una revista italiana de guitarra on es pot llegir que Pujol havia exercit de mestre el 1954.

«Tenia dos torns de deixebles als quals donava treballs que havia després de corregir. Cada classe tenia una part teòrica i una altra pràctica. Tenia a part treballs de transcripció de còdexs antics que m'estaven esperant per a l'edició i eren treballs complicats i entretinguts si volien fer bé.

[...] A part d'això, els guitarristes, que aquell any van ser prop de 40, tenien entre ells les seves lluites i passionetes, que creaven també problemes.

La classe de Segòvia i la meua tenien la mateixa aula. Jo la donava al matí i ell a la tarda. Tenia dos deixebles que també vaig tenir a Lisboa el passat curs. Dos dels meus deixebles es presentaven al setembre al Concurs de Ginebra. En aquest concurs havia d'actuar jo entre els membres del jurat, però per martingales dels organitzadors, em van excloure i van posar a altres que a ells els convenia per als seus fins particulars. Això va disgustar molt a Segòvia, que va ser qui em va proposar. Ell es va obstinar a presentar-se a la comissió organitzadora i fer-los sentir la seva incorrecció. Tenia el propòsit d'anar-se'n al cap d'uns dies i com havia de deixar la seva classe, em va pregar que m'encarregués d'ella mentre estigués absent. Com estava molt atent amb nosaltres i era per causa meua, no vaig poder dir-li que no. Això ens va fer retardar una mica el nostre retorn i ho vaig sentir molt.»⁵¹⁷

Les relacions humanes són un fet complicat. Pujol deixà constància de quines situacions internes es vivien entre el professorat i l'organització del curs.

«L'Acadèmia era com un rusc però, com és sabut, les abelles deixen mel... però piquen si se les turmenta. Nosaltres estàvem ben tractats i considerats perquè no ens ficàvem en res més que en el que es referia a la nostra missió, però com passa a tot arreu, al voltant del Comte i el seu palau hi havia elements que es desviaven per situar-se i treure de la situació el màxim benefici. [...]

No ho sento, no. Tots els elements d'aquesta Acadèmia vivien fascinats pel seu propi orgull, no agraïen el que oferim sincerament perquè creien tenir-ho merescut, o és que pensaven que sent tan freqüent l'egoisme especulatiu entre els homes, quan fem un obsequi és perquè esperem per algun costat alguna recompensa. Tot i que el Comte estigui a major altura i ja ni li estranya ni el mou res. La resta, genteta d'administradors i col·legues, ja era una altra cosa, cadascú anava al seu avio mirant als altres per sobre de les espatlles i

⁵¹⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 85-86.

tot era cuidar les aparences. Per això l'espectacular és el que privava. Mal ambient per a mi , sense el contrapès de satisfacció espiritual que necessitava.

Per cert, vaig assistir al segon concert a la Sala de l'Acadèmia, plena de públic. Szeryng és un d'aquests concertistes que sotmeten l'instrument al seu domini atlètic i condueixen el programa com ho faria amb el seu cotxe qualsevol as del volant. Va fer prodigis de força, velocitat i resistència, sense deixar d'atendre la correcció de les obres interpretades però segur que el públic agraeix més l' ostentació de domini que la invitació a sentir amb l'artista, la profunditat o elevació lírica que l'autor va posar en la composició. Se li va obligar a 7 o 8 bisos i va deixar feliç record.»⁵¹⁸

Pujol i Segovia no tenien molt bona relació. Tanmateix, no es pot menystindre l'aportació singular de Segovia al món de la guitarra, recordem aquí la carta que Llobet envià a Pujol al respecte⁵¹⁹. Un exemple més d'aquest fet és la inclusió de la guitarra dins el *Concurs Internacional d'Interpretació* a Ginebra, impulsada per Segovia, en la dotzena edició del qual, l'any 1956, va obtindre el primer premi Manuel Cubedo, alumne de Pujol⁵²⁰.

5.7. École de París

S'ha dit en altres ocasions que Pujol entrà com a professor oficial de guitarra a la

⁵¹⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 85-89.

⁵¹⁹ Carta de Llobet a Pujol 16-03-1932 (MDMB, IEI): "[...] si él ha creído que con ello puede crearse una nueva aureola, no se quedará atrás sin conseguir lo que se ha propuesto, pues la tenacidad y el "esprit de suite" son unas de sus salientes más características. [...]"

⁵²⁰ Gràcies a la intervenció de Segovia els guitarristes també podien participar al concurs. En aquella ocasió en el jurat hi havia Andrés Segovia, Alexandre Tansmann, Luisa Walker, José de Azpiazu, entre altres. Cubedo utilitzava la pulsació sense unglas com Pujol.

"CUBEDO, Manuel. (1938 Castellón de la Plana/ 2011 Barcelona) Su padre fue su primer maestro de guitarra, destacándose ya desde niñez por sus dotes excepcionales de ejecutante. En años sucesivos recibe alternativamente las enseñanzas de Daniel Fortea y de Emilio Pujol, sobre todo de este último, quien llega a considerarlo durante una época su discípulo más aventajado. [...]". HERRERA, *Suplemento de la enciclopedia de la guitarra*. Ed. Piles, 2011.

École Normale de Musique de Paris, però no s'havia pogut precisar en quin moment exacte va iniciar aquest treball. La nova documentació consultada deixa constància que fou l'any 1955 quan li oferiren crear una càtedra de guitarra i viola de mà.

«Al gener del 1955, estant a Lisboa, vaig rebre una proposta de l'École Normale de Paris, que és el Conservatori de més prestigi artístic, d'acceptar una càtedra de guitarra i viola de mà que seria creada expressament per a mi. Vam acordar que seria de quatre mesos a l'any, i la vaig acceptar, deixant als de Barcelona, que tan malament m'havien tractat, però no als de Lisboa, que van crear el curs per a mi i van tenir sempre tota mena d'atencions i consideracions. A més el clima era bo i l'ambient agradable.»⁵²¹

Ha resultat difícil trobar documentació que mostri la relació entre Pujol i l'École Normale de Paris degut a que no era professor de la plantilla oficial⁵²². El que aquell 1955 li fessin l'oferta que es comenta no exclou que ja hi hagués col·laborat, així s'entén el perquè en altres estudis ho daten abans⁵²³. Els documents personals on Pujol parla sobre l'escola de Paris corroboren el fet de que al 1955 s'hi trobava com a professor, el coneixement dels seus deixebles també ho confirma, tot i que les dades apunten cap a direcció de que ja hi havia col·laborat impartint cursos i conferències, entre les moltes activitats que realitzà sempre a París⁵²⁴.

«Al juny d'aquell any [1956] estava a París. L'ambient artístic de París havia canviat moltíssim de l'època en què la vaig viure amb Gaspar i altres. Era una conseqüència de l'absència de vibració espiritual. A cada pas que feia m'anava trobant amb una nova decepció i em preguntava què seria amb el temps l'Art si no tornava pels seus furs de respecte a la bellesa natural, la que

⁵²¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 84.

⁵²² *Bulletin de l'École normale de musique de Paris*, any 1, núm. 4, julio de 1958.

⁵²³ En la *Enciclopedia de la guitarra*, com s'ha comentat anteriorment, el situen a *L'École Normale* de Paris el 1947. HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra*. pàg. 2063. Tantmateix, HERNÁNDEZ (*op. cit.*, pàg. 79.) comenta: "Probablemente, hacia finales de la década de 1940, Pujol también aparece como profesor en la *École Normale de Musique* de Paris".

⁵²⁴ 9-04-1954. Conferència-concert sobre els violistes espanyols del segle XVI amb soprano Maria Rosa Barbany, l'acte tingué lloc al Col·legi Espanyol de Paris.

està d'acord amb l'harmonia de la forma, de la llum, del so, del ritme, de l'elevació del pensament i del sentit general de la vida en relació amb la nostra conscient sensibilitat.»⁵²⁵

S'evidencia en el text el seu desencant per una societat que perdia a grans passes aquell romanticisme que, en la seva comprensió de l'art, era vital. L'humanisme que regia el seu dia a dia es contradeia cada vegada més amb el món.

5.8. Novetats per la guitarra

L'any 1947 varen aparèixer les primeres cordes de nylon fabricades per Albert Augustine a Nova York⁵²⁶. Poc a poc aquestes cordes van anar desplaçant les de tripa; els seus múltiples avantatges feien que els guitarristes es decantessin per la seva utilització.

No s'han trobat escrits de Pujol amb opinions al respecte, però sí que els seus deixebles en tenen records. Combinava el nylon amb la tripa sense problemes, en la guitarra i en els instruments antics. Armando Marrosu explicà que utilitzava les mateixes cordes que el seu mestre, la marca *Concertiste*. Precisament, Pujol era l'artista representant d'aquesta marca; en el sobre de les cordes *Concertiste* hi apareixia la seva imatge de mig bust i també en les imatges publicitàries en revistes de guitarra, ell era la figura. Les cordes presentaven el guitarrista d'exemple com una garantia de qualitat. Lògicament, la imatge escollida havia de ser d'algú valorat i admirat. Es desconeix el temps que va durar la publicitat amb la seva imatge⁵²⁷, però en ella rau una mostra de la importància i la

⁵²⁵ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 85.

⁵²⁶ A mode de llegenda es diu que degut a la segona guerra mundial era molt difícil trobar cordes de tripa. I que fou Segovia que trobant-se a Estats Units amb la necessitat de cordes, estimulà a Albert Augustine (1900-1967) -qui tenia aleshores una fàbrica de material sintètic- per a que crees unes cordes similars a la tripa. Emilia Segovia, la seva vídua, ho explicava.

⁵²⁷ Tot i que ell en moltes ocasions diu que no va ser afortunat, que la propaganda no era pel seu caràcter, el fet d'aparèixer com a guitarrista d'un es de molta importància. Actualment

influència que tingué la seva figura en vida.

En aquella època el procés de creació compositiva per a guitarra es trobava en ple fervor. La tardor de 1940, durant una estada a Montevideo, Villa-Lobos entregà a Segovia els sis preludis que havia escrit per a guitarra⁵²⁸.

El *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo fou estrenat el 9 de novembre de 1940 al Palau de la música catalana a mans de Regino Sainz de la Maza. Pujol i Matilde varen anar al concert acompanyats de Nicola, l'alumne cubà amb qui s'havien retrobat després dels tràgics moments a França. Rodrigo també hi fou present⁵²⁹.

Durant els anys 40 Pujol havia estat molt enfeinat amb les publicacions de l'obra dels violistes, que es combinaven amb les conferències i els cursos. Tot i així, seguia creant música. Algunes d'aquestes composicions foren *Seguidilla*⁵³⁰, *Preludio Romántico*⁵³¹, *Cubana*⁵³², *Canción amatoria*⁵³³, *Fantasia breve*⁵³⁴, i

aquest tipus de publicitats encara es fa. En aquell moment, però -que era l'inici de les cordes de nylon- es desconeix si per cedir la seva imatge existia algun tipus de contracte específic, o alguna retribució econòmica o material mitjançant el regal de cordes.

⁵²⁸ Els preludis de Villa-Lobos són actualment part fonamental en la formació del guitarrista. No hi ha intèrpret que no els hagi tocat. Aquests preludis acostumen a ser obres obligades en els repertoris d'exàmens.

⁵²⁹ Cal dir que tot i els intents de Segovia de demanar a Rodrigo una obra d'aquella envergadura, el compositor no va poder superar amb cap concert d'èxit mundial del *Concierto de Aranjuez*, essent el concert per a guitarra més interpretat de la història. Tanmateix, Segovia va seguir cercant un concert d'alt nivell escrit per un destacat compositor, obtenint entre molts altres *El Concierto del Sur* de Ponce, que s'estrenà a Montevideo el 4 d'octubre 1941 en presència del compositor.

⁵³⁰ Fou publicada en 1955 amb RA. BA. (11113).

⁵³¹ Revista *La chitarra, Rivista Mensile Letteraria Musicale*, Año VII, núm. 4, 1940. El 1954, RA. BA. (11007).

⁵³² Ed. Celeste Publishing. Nova York, 22, any 1948.

⁵³³ La *Canción amatoria* fou dedicada A Mario Parodi. Escrita a Lisboa el 1951, ed. Julio Korn (EKJK-B324). El 1977 la publicà RA. BA.

*Alborada de fiesta en la aldea*⁵³⁵. *Els Tres Tambors* es publicà el 1955⁵³⁶. Entorn a aquelles dates hi ha una carta de Segovia a Pujol on li comenta que tocarà les seves obres. Es pot confirmar, però, que mai fou així:

«Tendré holgura para dar cima a las obras que tengo en el atril, entre las cuales está tu paráfrasis de la simpática canción catalana *Els Tres tambors*. Cuando escribas alguna otra cosa importante, mándame-la que la tocaré con mucho gusto...»⁵³⁷

El llibre *Estudios para Guitarra de Grado Superior*⁵³⁸ que fou publicat el 1946 és una eina de treball que complementa els estudis de la *ERG*. Els Estudis I, II, III i IV es publicaren també al III llibre del mètode⁵³⁹, i l'Estudi V va aparèixer dins el IV volum⁵⁴⁰. Els dos últims estudis, el VI i VII, únicament es publicaren en aquest llibre⁵⁴¹. De la mateixa forma que els quatre volums del mètode, aquests estudis

“PARODI, Mario. (1917 Estambul, Turquia/ 1970 Buenos Aires, Argentina) Mario Parodi era hijo de padres italianos, que se encontraban trabajando en la ciudad donde nació. [...]” HERRERA. *Suplemento de la enciclopedia de la guitarra*.

Possiblement Parodi i Pujol es varen conèixer a Argentina, on Parodi vivia quan Pujol hi anà de gira.

⁵³⁴ *Fantasia breve, de pasos largos y trabados sobre el nombre Salcedo Dedicada a Don José Salcedo*. RA. BA.(11110), any 1955.

⁵³⁵ *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar. New York: Vol. III, núm. 17, 1955.

⁵³⁶ S'havia estrenat el 1934 a primers d'any a la sala Mozart.

⁵³⁷ Carta sense datar de Segovia dirigida a Pujol des de Florida.

S'hi comenta sobre el concert per a guitarra opus 160 de Castelnuovo-Tedesco (1895/ 1968), fet que permet datar-la entorn els 1953.

⁵³⁸ Barcelona: ed. Boileau, 15-10-1946.

⁵³⁹ L'estudi I correspon a l'estudi XIII, de la *ERG*. Vol. III, pàg. 108.

El II a l'estudi XV, *ERG*. III, pàg. 110.

El III a l'estudi XVII, *ERG*. III, pàg. 112.

El IV a l'estudi XXXI, *ERG*. III, pàg. 136.

⁵⁴⁰ Correspon a l'estudi XL, *ERG*. IV, pàg. 190.

⁵⁴¹ Pujol titulava l'estudi VII com a *Estudi en Si m o Homenatge a Scarlatti*, tot i que no apareix

es poden adquirir actualment, fet que no succeeix amb algunes de les obres per a guitarra de Pujol.

El mestre de La Granadella començà a col·laborar amb la revista *Guitar Review* de la Society of the Classic Guitar, l'any 1948, on publicà composicions com *El álamo y el doncel*⁵⁴² i *Salve*⁵⁴³.

La principal obra que publicà d'arranjaments per a guitarra de diversos autors antics fou el llibre *Hispanae citharae ars viva*⁵⁴⁴.

«Con el título de “Hispane Citharae Ars Viva” iniciamos la publicación de una

així en el llibre. Tantmateix, sí que és el títol assignat en el catàleg de RIERA: *op. cit.*, pàg. 156. . L'estudi VI dels de nivell superior Riera també el nombra com a “*Romántico (estudi VI)*.”

Precisament el núm. VI de la col·lecció d'estudis per a guitarra de Grau Superior de Pujol fou utilitzat en una pel·lícula del director de cine barcelonès Francisco Rovira Beleta, titulada *Los Tarantos*. Es va escollir la música de Pujol com a leitmotiv dels enamorats. S'estrenà el 1963 i fou nominada als Óscars com a millor pel·lícula de parla no anglesa.

Mario Parodi enregistrà aquest estudi en el disc *Concierto sobre seys cuerdas* (TK LD 80.003-Argentina: any 1957), sota el títol de “*Estudio Romántico*”. En ocasions, el fet que Pujol hagués dedicat “*Canción Amatoria*” a Parodi, ha dut a confusió per part dels guitarristes, creient que aquest *Estudio Romántico* era la *Canción Amatoria*, o a l'inrevés.

En el catàleg de Riera no es precisa en cap moment la dedicatòria de cap de les mencionades peces a en Mario Parodi, però en la partitura de *Canción Amatoria* sí que hi apareix. Tot aquest seguit de fets i coincidències amb els noms, *Estudi Romàntic*, *Preludi romàntic*, *Romanza*, *Pequeña romanza*, entre altres de titulació similar, sovint porten a malentesos.

<https://www.youtube.com/watch?v=5oMre79VWbQ> (visitat el 19/02/2017)

⁵⁴² Es publicà primer a la revista de Nova York, *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar, Vol. I, núm. 6, l'any 1948, sota el títol *El álamo y el doncel*. El 1954 apareix a RA. BA.

⁵⁴³ En ocasions també titulada com *Choral o Invocación*, es publicà com a *Salve*. Fou editada primer a la *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar, Vol. 1, núm. 5, 1948. El 1955 s'edità a RA. BA.

⁵⁴⁴ PUJOL, *Hispanae citharae ars viva: Antología de música selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua por Emilio Pujol*. Alemania-Mainz: ed. Bernhard Schott's S'Ohne, 1956.

La Musique Instrumentale de la Renaissance. París Centre National de la Recherche Scientifique, Journées Internationales d'Études 1954.

Antología de Música Antigua que abriga el propósito de conservar latente en la guitarra hispánica aquellas obras del pasado cuyo valor esencial logró prevalecer a través del incesante desarrollo histórico del arte universal.

Constará de diferentes cuadernos dedicados a las composiciones instrumentales de los siglos XVI y XVII, transcritas en notación actual con indicaciones de orden práctico para su interpretación en la guitarra.

Por condensar en sus valiosas páginas el lirismo cortesano y popular del renacimiento y del período barroco, son obras que no sólo merecen figurar en el repertorio general de nuestra música, sino que se pueden considerar indispensables para la cultura artística del guitarrista.

Impresas en su versión original en tablatura de la época, al caer ésta en desuso a principios del siglo XVIII, bajo la incesante renovación de las tendencias estéticas, fueron echándose injustamente en olvido. Gracias a los nobles afanes de musicólogos tan ilustres como el Conde de Morphy, Dr. Chilesotti, Pedrell y otros, varias de estas obras fueron salvadas del abandono en que yacían. Sin embargo, la tablatura requiere para cada finalidad propuesta, cuidados y procedimientos que, por falta quizás de comprobación en el mismo instrumento no fueron siempre suficientemente observados.

El Congreso Internacional de Musicología celebrado en Viena en el año 1909 definía su principio fundamental sobre la transcripción de la tablatura, con el siguiente enunciado: [...] La obra transcrita deberá ser la que correspondería a su notación directa al oír su ejecución de acuerdo con la versión cifrada.

Siguiendo este criterio procedimos al transcribir “Los seys libros del delphin” de Luys de Narváez y los “Tres libros de música en cifra para vihuela” de Alondo Mudarra, editados el año 1945 y 1949 respectivamente por el Instituto Español de Musicología en Barcelona.

La finalidad práctica de la cifra fue principalmente en su tiempo la de lograr del modo más sencillo, que la música compuesta a varias partes o voces, pudiera ser leída o ejecutada en un mismo tiempo en instrumentos policordios. Mas, como las propiedades orgánicas instrumentales no son las mismas que las de varias voces simultáneas desiguales en su duración, el recurso a la tablatura sólo pudo remediar en parte tal problema. La cifra instrumental era en sí, una adaptación o transcripción, de música

virtualmente vocal; por lo tanto, una transcripción que nos devolviese ahora el contenido de aquella música a su origen, nos daría una versión vocal. (Vide Juan Bermudo. Libro llamado Declamación de Instrumentos. Osuna 1555. Lib. 4º, cap. 70 s. s.) Para que la transcripción de una tablatura a la notación actual se ciña prácticamente a las cualidades del instrumento al cual va destinada, es preciso tener en cuenta particularidades relativas al valor, tesitura y ámbito de las notas, de acuerdo con sus posibilidades técnicas y orgánicas.»⁵⁴⁵

Precisament durant els anys 50 el mètode *ERG* s'estava fent tant popular que s'editaren les primeres traduccions al grec⁵⁴⁶ i japonès⁵⁴⁷. Progressivament es van anar ampliant a diversos idiomes⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ «Prefacio» PUJOL, *Hispanae citharae ars viva. op. cit.*

⁵⁴⁶ GAETANOS, Michel, (grec-francés) Atenes: ed. Musicales Michel Gaetanos, 1952.

⁵⁴⁷ Ongaku no tomo (edició en japonès) RA. BA.1956.

⁵⁴⁸ S'ampliarà la informació en el capítol: 7. *Capvespre*.

6. COMPLAENT A L'AMADA ABSENT (1956-1963)

6.1. La mort de Matilde Cuervas

L'estiu del 1956 Matilde acompanyaria per últim cop al seu marit en els cursos de Siena. El seu estat de salut era delicat i, tot i semblar haver millorat aquell estiu —com Pujol explica en les seves memòries—, no va sobreviure l'any. La guitarrista morí, a l'edat de setanta-set anys, a Barcelona el 22 de desembre del 1956.

«Matilde estava molt millor i fins i tot havia pogut donar unes classes de flamenc a un compositor americà que havia vingut expressament a Siena per a això. Però malgrat aquesta passatgera millora, amb el temps va anar empitjorant la seva situació.»⁵⁴⁹

La premsa feu ressò de la seva pèrdua; havia actuat per última vegada a Madrid el 16 de juliol de 1954 il·lustrant una de les conferències del seu espòs⁵⁵⁰. A partir d'aquella època la salut minvà afeblint-la prou per no poder actuar. Progressivament Pujol es recuperà de la pèrdua de la que havia estat més que una esposa; fou la seva companya de viatges, compartint projectes musicals, musicològics i pedagògics. Pujol tenia 70 anys i quedà viudo sense fills. La docència i la publicació dels seus treballs foren la principal dedicació d'aquella etapa. Combinava els cursos de Portugal, Siena i París amb breus estades a Barcelona i a La Granadella.

«Después del fallecimiento de Matilde Cuervas:

Mi vida desprendida de todo lo que este mundo nos ofrece, solo tiene un propósito, el de terminar la obra emprendida que es lo único que tal vez puede tener utilidad.

Si desdeño este afán, me desprendo de la única defensa que me queda contra la amenaza de la vejez y de la muerte.

Perdí la juventud, los seres queridos, el oído, el equilibrio nervioso, gran parte

⁵⁴⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 85-86.

⁵⁵⁰ *Guitar News*. April-May 1957, núm. 36, pàgs. 3-4.

de mi memoria, la habilidad de los dedos, el consuelo y calor del alma fuera del amor a Dios.

La soledad es la antesala de la neurastenia y de la desesperación o la locura.

Todos quieren evitarme la soledad a su manera y de un solitario hacen un esclavo.

Siento la actividad. El trabajo me distrae, consuela y anima, pero es superior a mis fuerzas.

Quien puede ayudarme? Es difícil porque es de índole complicada.

Matilde me ayudaba en todo lo que podía.

Hoy no faltan quien me ayudaría en todo lo que pudieran. Es este todo el que cuenta en este caso. Mis discípulos no sacrificarían nunca sus intereses para secundar los míos aun sabiendo que son también suyos.»⁵⁵¹

6.2. Simbolisme en l'obra de Pujol

*Complaent a l'amada absent*⁵⁵² és el títol d'una obra per a guitarra que Pujol va compondre després de la mort de Matilde. No disposem de dades concretes que verifiquin el moment exacte en que fou escrita, però en tot cas, es situa en el transcurs proper a la pèrdua de la seva esposa. La seva publicació data de l'any 1965⁵⁵³.

Una *complaent* és una cançó trista en lament a algun fet, en aquest cas és un cant fúnebre d'elogi i record a la seva esposa. L'obra està escrita en *Sol# menor*, una tonalitat poc emprada a la guitarra i lleugerament més difícil. En la part central de la peça s'hi presenta una *soleà* (en la partitura s'hi llegeix “*paseo de soleares*”); es tracta d'un dels pals flamencs més antics, es creu que es troba en l'origen del *cante jondo*. Per tant no és d'estranyar la utilització d'aquest pal per a una peça que, si bé és una *elegia*, el seu tractament musical respon a un

⁵⁵¹ AIEP. [Els subratllats són originals]

⁵⁵² Obra de Pujol per a guitarra sola que fou publicada, com la majoria d'elles, en castellà i francès: *Endecha a la Amada Ausente/ Complainte a l'Aimée Disparue*.

⁵⁵³ París, M. E. 7541.

caràcter representatiu que defineix moltes peces del seu compositor. La tendència al simbolisme musical, apropant-se a l'estil compositiu del poema simfònic o de la música programàtica, és una marca del traç compositiu de Pujol. Per exemple, en la *complaent* en record a Matilde, l'aspecte representatiu i simbòlic són l'eix vertebrador de la seva construcció musical.

La peça s'inicia amb un arpegi que desplega una sonoritat complexa difícil de situar dins una tonalitat concreta. Com s'ha dit en l'apartat de les primeres composicions, aquest fet respon al criteri propi de l'estètica impressionista, on el que es pretén és cerca un color més enllà d'un sistema tonal. Tanmateix, amb un intent d'explicar l'acord dins la tonalitat en que es troba la peça (Sol# menor), s'hi pot veure una sonoritat tensionant que parteix de la dominant, a la qual segueix la sensible, i va desplegant-se en forma d'arpegi en una seqüència simètrica. Seguidament, la música es reconduïx cap al VII grau disminuït de la tonalitat, del qual en sorgeix de nou la dominant, que quedarà suspesa en un calderó en la seva forma més buida (només la tònica).

Ja d'entrada es denota en aquesta introducció, que precedeix el tema principal, un intent de representar l'aparició d'una presència, potser un record, o potser el mateix esperit de l'ànima desapareguda.

COMPLAINTE À L'AIMÉE DISPARUE (E. Pujol)



Il·lustració 40: Inici *Complainte a l'amada absent*.

El tema principal comença amb la *tònica* (sol#) i es desplaça, tallant el seu ritme melòdic, a la *dominant* (re#); seguidament retorna a la *tònica* amb el ritme inicial. S'observa com la *dominant* apareix després d'una *blanca*, fet que ja li atorga un caràcter especial, distintiu; però és el ritme harmònic de la frase, començant en el segon temps, i situant inesperadament el re# en l'últim temps del compàs, el que crea una sensació etèria i sostinguda. S'adverteix, finalment, que la *dominant* és només un alè, un sospir, una imatge fugaç, tanmateix l'amada absent.

COMPLAINTE À L'AIMÉE DISPARUE Tema (E. Pujol)



Tanmateix, l'obra va desplegant aquest anhel de retrobament amb "l'amada" a partir d'escala ascendents, les quals estan construïdes parcialment a base de tons, fet que li atorga una sonoritat ambigua, també propera a la música impressionista de Debussy.

COMPLAINTE À L'AIMÉE DISPARUE (E. Pujol)



Il·lustració 43: Fragment 2 *Complaent a l'amada absent*.

Finalment, en el *paseo de soleà* (veure il·lustració 42) —encara que sigui per uns instants— la seva esposa es fa visible representada en el pal flamenc; malauradament torna a marxar, evocant el tema inicial on la *dominant* apareix només com a un sospir.

Però amb moltes altres obres s'hi troba aquest traç programàtic. *Els tres tambors* és potser la més coneguda. En aquesta peça es descriu fil per randa el text de la cançó. El tema s'inicia en el redoble llunyà dels tambors que van apropant-se poc a poc.

ELS TRES TAMBORS (E. Pujol)

Tempo di Marcia

Il·lustració 44: Inici d'*Els Tres tambors*.

Sevilla, estrenada el 1925 a Brussel·les, com s'ha comentat anteriorment, descriu una nit a la capital andalusa. Campanes, gats, músics, són entre altres, il·lustracions sonores que apareixen a l'obra (veure Il·lustració 28. *Sevilla*).

L'*Homenatge a Tàrraga*, és una peça en la que el guitarrista castellanenc es fa visible en els últims compassos de la partitura a partir de la recreació d'un dels passatges del seu *Capricho árabe*; (veure il·lustracions 14 i 20 del *Capricho árabe*).

Fent aquesta cita, quasi literal d'una de les obres emblemàtiques de Tàrraga al final de la peça, Pujol també recorda a Manuel de Falla, doncs aquest havia fet el mateix amb el seu particular homenatge a Debussy, citant la *Soirée dans grenade* en el final de l'*Hommage pour le Tombeau de Debussy*.

La melodia de l'*Homenatge a Tàrraga* és el mateix procedir tècnic en *trémolo* que el d'una de les peces més emblemàtiques del guitarrista de Vila-real, *Recuerdos de la Alhambra*. Pujol, per aquest *trémolo*, utilitza la música del goig a Sant Antoni Abat, copatró de La Granadella.

HOMENATGE A TÀRREGA - Final (E. Pujol)

Poco più lent, ma ritmico

p *mf* *cantabile* *p*

lontano *tristamente* *p ma sonoro* *pp pizz.*

Il·lustració 45: Fragment de *Homenatge a Tàrraga* on apareix el *Capricho árabe*.

Tampoc es pot oblidar *El borinot*, o *Abejorro*, que com havia fet Rimsky-Korsakov amb el seu *Vol del moscardó*, s'hi representa el moviment i bronzit de les ales d'un borinot; finalment, com també passa en l'obra del compositor rus, s'acaba amb la mort sobtada de l'insecte. En l'obra de Pujol, el ràpid arpegi (polze índex mig índex) a partir de dissonàncies de mig tò entre les dues veus agudes, desperta la sensació del borinot.

EL ABEJORRO Estudio (E. Pujol)

Vivace

p i m i

mp

Il·lustració 46: Fragment del *Abejorro* de Pujol.

Un cop publicada la partitura de l'estudi del *Borinot*, o *Abejorro*, Pujol canvià la tercera nota de l'últim acord (si natural) per un do#. Mai s'edità modificat, però aquesta decisió s'ha transmès gràcies els seus deixebles; una variació en pro a donar més impacte a aquest xoc mortal de l'animal.

EL ABEJORRO Estudio - Final (E. Pujol)

Il·lustració 47: Fragment final del *Abejorro*.

6.3. Publicacions de maduresa

Retornant a la *Complainte a l' Aimée Disparue*, s'hi reconeix en l'obra una característica compositiva, més enllà del simbolisme comentat, lleugerament present en les obres dels últims anys: es tracta del gust per l'estil compositiu a la manera de la música antiga. Entre aquestes peces hi ha la *Becheriana*, *Fantasia*, *Bagatela*, *Air de danse populaire ancienne* per dues guitarres⁵⁵⁴.

De fet, al llarg d'aquells anys publicà molt material. Una part considerable de les composicions que edità després de la mort de Matilde foren arranjaments per a dues guitarres. Peces d'estils i èpoques diverses que el duo Cuervas Pujol interpretava en els recitals⁵⁵⁵. Algunes de les obres per a guitarra sola que es varen editar són: *Rapsodia*, *Valenciana*, *Triquilandia*, *Veneciana*, *Festívola*, *Barcarolle*, entre altres que es troben en els catàlegs. L'obra titulada *Manola del*

⁵⁵⁴ Veure catàleg d'obres de Pujol: RIERA/ HERNÁNDEZ.

⁵⁵⁵ Veure catàlegs.

Avapiés va ser escrita tant per a guitarra sola com també per a duo de guitarres; fins hi tot en feu una versió per a veu i piano que quedà inèdita⁵⁵⁶.

L'any 1962, *l'estudi VI* de la col·lecció de Grau Superior de Pujol⁵⁵⁷ fou utilitzat en una pel·lícula del director de cine barcelonès Francisco Rovira Beleta, titulada *Los Tarantos*⁵⁵⁸. Es va escollir la música de Pujol com a leitmotiv dels enamorats. S'estrenà el 1963 i fou nominat als Óscars com a millor pel·lícula de parla no anglesa. Pujol en aquella temporada treballava en la realització del llibre sobre Enrique de Valderrábano, que es publicà el 1965 pel CSIC com a III volum de la col·lecció dels *vihuelistes*⁵⁵⁹. A l'octubre de 1957 Pujol oferí una conferència a Peñaranda del Duero il·lustrada musicalment pel seu alumne Manuel Cubedo. El llibre *Tárrega Ensayo biografico*, del qual s'ha parlat anteriorment, fou publicat en una editorial de Lisboa l'estiu de 1960⁵⁶⁰. Pujol era al curs de Siena quan en va saber de la finalització d'aquest.

«El 4 d'agost, en sortir de l'Acadèmia el porter em va donar dues cartes: una del meu germà i l'altra de Maria Adelaide. Me'n vaig anar al restaurant i em vaig asseure en una taula ben situada. Vaig llegir primer la carta del meu germà. Vaig obrir la de M.A. Llegint " tinc el seu llibre". Em va donar un salt al cor, vaig devorar la carta, vaig sortir al carrer i vaig anar a fer un llarg passeig pensant que ja hi havia el fill al món i que ara començava a ser responsable de la seva paternitat. Què serà d'ell? Tindrà sort? Serà desgraciat? Donarà disgustos als seus pares? Serà tan beneït com els que l'han portat al món? Quin avenir li espera? Sort que ha tingut bon bressol i magnífics padrins. Ara

⁵⁵⁶ *Manola del Avapiés, Tonadilla de Trois Morceaux Espagnols* per a Guitarra sola. RA. BA. 11448, any 1957. *Tonadilla- Manola del Avapiés*, per a duo de guitarres, M. E. 6942.

⁵⁵⁷ Com s'ha comentat anteriorment era conegut també com a *Estudi romàntic*. Barcelona, ed. Boileau, 15-10-1946.

⁵⁵⁸ Francisco Rovira Beleta (1913/ 1999).

⁵⁵⁹ VALDERRÁBANO, Enríque de, *Libro de música de vihuela Silva de Sirenas*. Valladolid: 1547. Instituto Español de Musicología, 1965.

⁵⁶⁰ *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960. [Preu 180 pessetes.]

(Segona edició. Valencia: Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler, 1978. [1.000 psts])

que Déu ens protegeixi a tots i que a ell el guiï pel bon camí.

Vaig estar molt content que fos Maria Adelaide la primera a rebre'l. Va ser de divina justícia perquè ella havia posat la seva ànima en vibració per ajudar a la seva realització. Em deia en la seva carta "ara només falta posar aletes i tirar-lo a volar pel món". Són expansions del cor que arriben a l'ànima com el millor de la Música. I vaig sentir un gran plaer en no haver-lo rebut jo encara i en canvi que el tingués ja M^a Adelaide. De tota manera, pocs dies després, el 13, vaig anar a Florència per recollir de la Duana el primer exemplar del llibre "Tàrrega" que Moita m'havia enviat. El llibre havia quedat magnífic, imponent.»⁵⁶¹

Estava dedicat "A mi noble y querido amigo D. Antonio Larragoiti. Investigador, filósofo y poeta del pensamiento y del corazón humano" amb qui s'havien conegut durant els anys vint a París. Consta que el preu del llibre en aquell moment era de 180 pessetes. Fins aleshores no hi havia estudis ni publicacions detallades sobre Tàrrega, i representava una gran aportació per la figura del guitarrista⁵⁶².

«[...] Deia Tàrrega: "algú ha d'aprofitar el que altres no arriben a comprendre", a propòsit del que li complaia tocar per als seus amics, que l'escoltaven amb veritable devoció.

El meu treball sobre Tàrrega va ser senzillament el que jo considerava un deure de gratitud i d'admiració per la gran figura que va ser Tàrrega com a músic i com a ésser humà.

Difícilment es poden trobar en un mateix valor personal les qualitats que posseïa el venerat Mestre.

En el món actual, sobretot en el de la guitarra, calia dir la veritat sobre el que va representar aquest gran artista, tan deliberadament disminuït de vegades per alguns que, gràcies a les seves obres, van aconseguir escalar cims

⁵⁶¹ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 89-90.

⁵⁶² Actualment existeix un estudi molt exhaustiu sobre Tàrrega. Aquest és el llibre del deixeble de Pujol: MOSER, Wolf, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión, op. cit. (Francisco Tárrega- Werden und Wirkung- Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960. Ed. St. Georges, Lyon.1996.)*

artístics i renom universal.

No hi ha cap dubte que la guitarra descobreix en les seves vibracions la naturalesa del que la toca (o prem). Ve a ser el que la grafologia respecte al que escriu. Tàrrega deia que la guitarra educava l'ànima. Jo diria que és cert, a condició que qui la toqui sigui un veritable artista devot del seu art. Al Mestre s'unien l'home i l'artista inseparablement. Tanta atracció irradiava quan tocava com quan la seva presència no tenia l'element sonor que l'elevava a l'espai de la Música i de l'emoció estètica. Entre amics s'havia signat alguna vegada GUITARREGA, sense sospitar la veritat simbòlica del nom.

Crec que gràcies a la meva modesta aportació, d'avui en endavant els guitarristes actuals podran fer-se una idea de l'herència tant musical com espiritual que Tàrrega els va llegar, prenent-lo com a model d'ètica professional.

S'ha dit que el millor deixeble de Tàrrega va ser Llobet, oblidant potser a Daniel Fortea, però jo, a títol d'historiador de la guitarra, reclam sense modèstia el dret a dir que el veritable continuador de Tàrrega és Emili Pujol. Negar-ho és falsedat, neciesa i malvolença.»⁵⁶³

En una carta que Pujol envià a Artur Menendez Aleyxandre li comentà:

«Muy distinguido amigo:

Ruego perdone mi tardanza en agradecerle el bellissimo artículo que dedicó a mi ensayo biográfico "Tárrega". Mi salud, frecuentemente alterada, me obliga a posponer mis deseos de cumplir con los que tan generosamente me muestran conmigo.

Mi Trabajo sobre Tárrega fue sencillamente lo que yo consideré un deber de gratitud y de admiración por la gran figura que fue Tárrega como músico y como ser humano. Difícilmente se pueden encontrar en un mismo valor personal las cualidades que poseía el venerado Maestro.

En el mundo actual –sobre todo en el de la guitarra– hacia falta decir la verdad sobre lo que represento este gran artista, tan deliberadamente disminuido a veces por algunos que, gracias a sus obres lograron escalar cumbres artísticas y renombre universal.

⁵⁶³ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 42-44.

Creo que gracias a mi modesto aporte, de hoy en adelante los guitarristas actuales podrán hacerse una idea de la herencia tanto musical como espiritual que Tárrega les legó, tomándole como modelo de ética profesional y que con el tajante resumen lapidario debido a su inspirada pluma: “si falta Tárrega, guitarristas no sobraron”.

Perdone si le escribo a maquina pero mis manos a veces no me obedecen. Gracias una vez más por Tárrega y por mi con ecos de cuantos aman la guitarra.

Afectuosos saludos. E.P.»⁵⁶⁴

6.4. Cursos

Pujol, després de la pèrdua de Matilde, seguí sense interrupció amb els cursos que impartia des del 1947 a Lisboa, a Siena als estius, i també esporàdicament viatjava a París. Precisament fent referència al curs de Lisboa comentà l'alegria de gaudir de la companyia dels joves alumnes que el feien sentir útil:

«Mi curso ha empezado este año con mucha animación. Me encuentro bien así, tengo la impresión de que todavía sirvo para algo. Comprendo lo feliz que debe sentirse el campesino cuando se encuentra unido al terruño que cultiva y ve como germina en la tierra la semilla que sembró y que cuidó con su propio esfuerzo. Este grupo de gente joven que me rodeaba, con su entusiasmo, espoleaba mi ánimo y me salvaba de un escepticismo peligroso después de tantos choques y decepciones teniendo que luchar hasta el fin.»⁵⁶⁵

En aquesta última temporada Pujol apareixerà tocant en públic molt poques ocasions. Una fou precisament com a violista durant el transcurs del curs impartit al conservatori de Portugal el 1957. La societat recreativa Primeiro de Dezembro organitzà un concert amb diversos artistes al Teatro Mousinho da Silva el 25 d'abril. Pujol hi actuà juntament amb Maria Adelaide Robert⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Carta del 12-06-1979. (fp.)

⁵⁶⁵ Carta a Antonio Larragoiti. Lisboa: 14-01-1959. (fp.)

⁵⁶⁶ També actuaren en l'acte Manuel Cubedo, Ramón Herrera i Luiz Moita.

Pujol passava les temporades sense cursos al seu Mas. Eren moments de repòs i de treball, que els dedicava a la preparació dels llibres de musicologia i de l'últim volum de la *ERG*.

«Fa una setmana que estic fora del món. Avui estic completament sol. És una sensació estranya, prefereixo aquesta solitud que la companyia de gent amb qui no m'uneix cap afinitat. Però aquesta soledat és angoixant. El meu pensament atreu cap a mi als qui em donen plaer i als que m'apesaren o entristeixen. Visc envoltat d'imatges que m'impedeixen sentir-me francament amo de mi mateix i no sóc capaç de espantar-les per recollir totes les meves facultats i dedicar-les a un propòsit amb fermesa i voluntat. Si descanso no treballo i he de descansar perquè per això he vingut. El millor és que nedant en aquest mar de confusions, d'aquí a poc s'hauran passat les meves vacances de 15 dies i tornaré a Siena amb més força a les cames i als braços, una mica més de resistència física total, però... amb quina perspectiva! Quant antipàtics seran aquest any els que m'envoltaran? A l'Acadèmia, se li haurà caigut l'esmalt i evaporat el perfum? Qui hi haurà aquest any a la meua aula? Qui haurà fora d'ella? Tots... una mica més vells...»⁵⁶⁷

En els cursos, tant al de Lisboa com Siena, Pujol coincideix amb molt bones amistats (Casals, Cassadó...), però llegint un dels seus relats que ens acosta a les vivències del curs de Siena, descobrim que també coincidia amb persones de caràcter diferent que l'incomodaven.

«Des que em va negar la salutació a Siena [en Segòvia] ja no és per a mi el que va ser, simplement ara és un ciutadà que es diu D. Andrés...

Segòvia, sempre posseït de superioritat sobre els seus semblants i repartint al seu gust categories i qualificacions, ha dit en una revista anglesa que un dels dos deixebles de Tàrraga celebrats (Llobet i Pujol), el més intel·ligent era el primer. Sens dubte és el que més es presta a la seva estima perquè està més a prop dels seus procediments com a guitarrista malgrat la seva diferent sentit humà.»⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 81. [Guimet situa aquest text a l'any 1951, però Pujol anà a Siena per primera vegada el 1953. Tot apunta cap a un error, essent el text del 1957.]

⁵⁶⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 124.

Un altre interessant relat al respecte, també fent referència al curs de Siena —durant l'estiu de 1961—, és el següent:

«Cada any el Comte ens convidava a un dinar a tots els professors, a primers de juliol. Recordo especialment el que celebrarem el 1961, a l'Hotel Parc. Al jardí de l'hotel el mateix Comte em deia "ogni anno ho paura per questo giorno". Prova que tampoc se li escapaven a ell corrents internes de susceptibilitats i violències que encobertes pel plaer d'un bon àpat, anaven onejant invisiblement per l'ambient. Alguns semidéus se sentien forçats a la magnanimitat, veient-se obligats a baixar sigui només un esglaó del seu tron. Però la creació de Déu no té en compte aquestes coses i una mosca va anar a posar les seves ales a la desperta front d'un dels grans. Jo li vaig preguntar a la meva veïna de la dreta: "Sap vostè si de cas són sensibles al pessigolleig de les idees musicals?". Va buscar la mosca amb la mirada, i al veure'l es va posar a riure.

En veritat la importància de les coses depèn de l'angle d'observació.

A finals d'aquell mes de juliol tot anava bé. Em trobava bé de salut i molt animat per portar el curs a bon fi. Tenia 10 deixebles. Vaig començar amb 6 però aviat van arribar a deu. Uns eren espanyols, altres italians, un mexicà, un peruà, una argentina, un danesa, un belga i altres que no sé d'on eren. Alguns d'ells eren molt intel·ligents i disposats i estudiaven amb veritable entusiasme.

Segòvia també hi va ser acompanyat de la meva ex deixeble Emilita Corral. Era difícil veure'ns, doncs jo donava classes al matí i ell a la tarda, per això no coincidíem i com ell no em buscava ni jo el buscava a ell, estàvem com absents de Siena l'un i l'altre.»⁵⁶⁹

Tanmateix, tot i ser Pujol un dels músics de fama mundial invitat com a professor a Siena, l'admiració per l'art li despertava un interès constant de millora, d'aprendre sempre i de tothom. Així doncs, en alguna ocasió observà les classes del seu amic Pau Casals per veure l'estil pedagògic atenent als seus discursos. A continuació es mostren uns apunts que el propi Pujol va prendre durant una classe de Casals l'estiu de 1959.

⁵⁶⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 90.

«La segona lliçó de Casals ha estat confirmació de l'anterior. Primer escolta, deté l'executant i li fa les observacions oportunes sobre el moviment, ritme, expressió, cops d'arc i després toca ell mateix passatge com a exemple perquè l'executant tracti de fer-ho com ell. En general el primer que es nota és la suavitat del so i la naturalitat d'expressió en el fraseig.

Els executants tenen tendència a forçar el so, cosa que treu flexibilitat a la línia melòdica i limita el contrast de fortes i pianos. En una sonata de Beethoven el Mestre ha donat a un passatge d'imitacions el matís corresponent a cadascuna dins del sentit general expressiu que correspon al període sencer. Ha donat indicacions perquè la digitació sigui favorable a la continuïtat de les notes consecutives en passatges "Legato" i al contrari, separar quan no ha de ser així. Pren especial cura en les terminacions masculines o femenines i en l'atac de notes fortes amb l'arc atacant la corda bruscament. En el refilet accentua la nota a l'iniciar (nota real) i en acabar (mateixa nota).

Totes les seves observacions estan d'acord amb els principis que regeixen el sentit melòdic, rítmic i harmònic de la música. Pel que té una formació sòlida de coneixements musicals i artístics, troba en les lliçons com aquesta la confirmació del seu propi sentit. L'admirable és que per ser tan general i lògic constitueixi la singularitat o estil personal del Mestre. Al final sentim que hi ha una estètica invulnerable que recolzant-se en el sentit humà més elevat, tendeix les seves arrels en els cànons científics del so que l'espiritualitat de tots els temps ha tamisat amb acurat respecte.

Deia Casals que les dues primeres notes consecutives d'una obra indiquen per si soles el moviment. També que dins d'un passatge fort com d'un passatge piano es pot donar el mateix sentit expressiu o de fraseig.»⁵⁷⁰

Per altra banda, en les poques ocasions que podia, Pujol es seguia presentant en públic, principalment amb la viola de mà. El dia 7 de maig de 1959, diversos músics —entre els quals hi col·laborà Pujol a duo amb Maria Adelaide Robert, interpretant cançons del Renaixement— realitzaren un concert al Palau Ducal de Vila Viçosa de Lisboa. Fou un concert patrocinat per al Fundació de la Casa de Braganza de música antiga i contemporània⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ AIEP.

⁵⁷¹ Hi col·laboren també Santiago Kastner (clave), José dos Santos (oboé), Alberto Ponce

L'any 1959 seguiren impartint-se els cursos a Siena tot i petits problemes econòmics que havien afectat l'estructura de l'entitat⁵⁷². Havien passat ja anys de la trucada de Segovia reclamant la seva participació⁵⁷³ i així ho recordava Pujol des del Mas tot fent memòria també dels anys que feia de la pèrdua de la seva mare.

«l feia ja 6 anys que un 13 d'agost, al "Mas", rebia el missatge que em va obrir les portes d'aquesta meravellosa terra italiana tan generosa per a mi i per a altres afortunats de la destinació. I no hi ha dubte que va ser pel misteri que agermana les nostres ànimes amb la dels éssers estimats, que des del més enllà aconsegueixen de Déu privilegis per als que preguem per ells. Havien passat 38 anys com uns instants... quina altra cosa pot ser l'Eternitat?»⁵⁷⁴

6.5. Concursos

Pujol fou invitat per Robert Vidal a l'emissora de Radio i Televisió Francesa el 1961⁵⁷⁵. Participà en diversos programes sobre la història de la guitarra i també com a jurat d'un concurs de guitarra patrocinat per la mateixa radio i televisió⁵⁷⁶.

(guitarra) i Otilio Almeida dos Santos (fagot).

⁵⁷² Carta dirigida a la família. Siena 24-07- 1958. (fp.) "Llegué aquí el día 15 después de haber pasado dos días en Genova con mi amigo el ingeniero Armando Cosso. Ahora la Academia la está incorporada al Estado y por lo tanto asegurada su existencia para el futuro. El Conde ha dado para ello 600 millones de liras. Es un Caso. ¿Cuándo habrá en España un March o un Girona capaces de un mecenazgo así para cosas de Arte?"

[S'ha confirmat revisant les dades de l'acadèmia que l'any del que parla és el 1958.]

⁵⁷³ Cal recordar que fou per pròpia petició de l'Acadèmia que Pujol fou escollit per cobrir la plaça temporal de Segovia.

⁵⁷⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 87.

⁵⁷⁵ Robert J. Videla (6-05-1925 Alger/ París 2002) productor de ràdio a França, on des de 1958 inicià programes radiofònics per donar a conèixer la guitarra.

⁵⁷⁶ Consten les dates de les emissions del 5 de maig de 1961 i del 13 d'octubre de 1961. El concurs esmentat es creu que va tenir lloc el juny d'aquell mateix any.

«A finals d'aquell any vaig tornar a París. L'ambient estava completament enverinat de positivisme i de cobdícia, de manera que no existia la claredat d'entesa per comprendre, ni la generositat de ser justos. *Hi va haver un concert a dues guitarres d'IP i LG amb sala plena i públic sense poder entrar.* Jo no vaig estar-hi però van ser-hi els nois i em van dir que havien tocat sense expressió i amb musicalitat d'amateurs. Això dóna la mesura del públic d'aleshores (igual que alhora la de la guitarra) a París. La major part era gent jove, estudiants, gent que ignorava que a la guitarra, com en qualsevol altre instrument, el músic ha de fer música i veritable art, i prenen per virtuts els defectes. Jo no sé fins a quin punt París és la "Ville Lumière" que pretén, quan havia estat encastellant nul·litats i enderrocant valors morals per anar sol a la saga d'èxits i fames que no tenen altra finalitat que els diners.»⁵⁷⁷

Curiosament Pujol cita amb lletres els noms dels dos guitarristes que van tocar a duo, com no volent donar dades concretes, però deixant a cobert dues sigles que per un guitarrista o un expert en la matèria són fàcilment atribuïbles a les persones simbòlicament encobertes. Així doncs, és bastant plausible que les lletres *IP* i *LG* encobreixin els noms d'Ida Presti i Alezandre Lagoya⁵⁷⁸.

L'any 1962 Emili institueix el premi de viola de mà Matilde Cuervas pels alumnes inscrits al curs de l'Accademia Musicale Chigiana. Com que era ell, i no l'Accademia, qui donava els diners del premi, va decidir imposar el concurs aquell mateix any.

«Estaven tots els professors dels altres anys. Encara no havien arribat Cèlibidague ni Casals. Segòvia no venia aquell any i, naturalment, Alirio s'enganxava a mi en el Castelo per assetjar a preguntes sobre viola i llaüt per a les seves conferències a New York.

Un guitarrista que va seguir els cursos de Segòvia a Siena va donar un recital amb un programa metrallador amb el qual va deixar al públic fet miques. No hi va haver molta gent ni entusiasme però tot van ser aplaudiments malgrat tots els seus pecats. No comprenc quin fenomen és aquest que un públic pot reaccionar a favor del que està malament. Així s'enganya als propis artistes i

⁵⁷⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 90-91.

⁵⁷⁸ Ida Presti (31-05-1924 Suresnes, França/ 24-08-1967 Rochester, New York)

Alezandre Lagoya (21-06-1929Alexandria, Egipte/ 24-08-1999 París)

se'ls desvia del camí que haurien de seguir. Aquest noi interpreta com Segòvia però sense la personalitat d'aquest que fa perdonar-se qualsevol imperfecció.

Això del premi "Matilde Cuervas" estava encara sense resoldre. Vaig portar amb mi els diners en pessetes i esperava poder imposar aquell any. El secretari em deia que hauria de ser el 1963 per donar-li publicitat. Jo li vaig dir que la publicitat a mi personalment no em feia res. El que m'interessava és complir un desig que porto en el meu cor i més afavorir el noble esforç dels que acudien a estudiar per amor de l'art, d'un art que no és comercial sinó de pura satisfacció espiritual.»⁵⁷⁹

Finalment el concurs es realitzà per primer cop el 1962.

«El curso me tiene ocupadísimo. El día 3 [Setiembre] tengo mi audición de alumnos y el 7 el concurso de vihuela con un premio de 100.000 liras al que lo gane. El premio llevaba el nombre de Matilde, por haber sido mi colaboradora en el resurgimiento de este arte.»⁵⁸⁰

Tot i que aquella primera edició va tenir únicament dos participants, fou una fita important per la difusió de la música de viola de mà i un reclam important per l'Accademia. Per primera vegada es realitzava un concurs de viola de mà i per Pujol era un honor ficar-hi el nom de la seva esposa.

«Solo hubo dos concursantes: Alberto Ponce y una muchacha argentina, Alba Sanchez, que en mes y medio (sin conocer antes el instrumento) se puso a la altura de poder competir con el más fuerte y ante un público exigente y un jurado de profesores, con un programa difícilísimo. A pesar de haber salido airoso de su empresa, el premio lo ganó Alberto Ponce, y ella tuvo una mención honorífica.

Julio fue un mes en el que pasamos un calor excepcional. De día era un horno. De noche, refrescaba y corría un airecillo más agradable. En alguna ocasión llegué a dormir la siesta bajo los pinos, como en el Mas.

El curso dio muchísimo quehacer y no tenía tiempo para escribir. Por suerte que se me fue el lumbago y quedé en la mejor disposición para el trabajo. Tuve doce alumnos que eran doce fieras, inteligentes y entusiastas a más no

⁵⁷⁹ Carta escrita a Maria Adelaide. Siena: 1962. (fp.)

⁵⁸⁰ AIEP. Siena: 26-08-1962.

poder y como aquel año había el premio “Matilde Cuervas” trabajaron todavía con más ardor. Al final tuvimos una semana de grandes y magníficos conciertos que fueron muy concurridos a pesar del calor tórrido que hacía.

El concierto de mis alumnos tuvo mucho éxito. En verdad fue un programa selecto y muy bien ejecutado. Los periódicos dijeron que había sido el mejor de todos los que se habían dado en la Academia aquel año.»⁵⁸¹

José Verdú, guitarrista i musicòleg valencià, guanyà el premi de viola de mà Matilde Cuervas en la segona i última edició l'any 1963; doncs es paralitzaria temporalment la realització del curs d'estiu⁵⁸².

«El pasado 11 de septiembre, la Accademia Musicale Chigiana de Siena, concedía el premio de vihuela Matilde Cuervas al intérprete español y valenciano José Verdú, alumno del curso de vihuela e instrumentos antiguos del maestro Emilio Pujol. La academia y el premio son de categoría internacional. Por eso vamos a presentarles a este joven que...

José Verdú nació en Valencia hace 29 años, cursando estudios en el Conservatorio de Música y Declamación, teniendo como profesor de guitarra al maestro Rafael Balaguer. En el año 1952 marcha José Verdú con sus padres a vivir a Venezuela. Cursó los estudios de armonía en la Escuela Superior de Música de Caracas, donde permaneció hasta el año 1958 en que regresó a España y a Valencia. Ahora vive en casa de unos tíos en el Puerto de Sagunto. [...]

⁵⁸¹ AIEP.

⁵⁸² El Conde Chigi comunicà a Pujol la cancel·lació dels cursos de vihuela de la *Accademia Musicale Chigiana*, com es pot comprobar en aquesta carta de Guido Chigi Saracini del 10 d'octubre de 1963: “Illustre e Gentile maestro Pujol, Il consiglio direttivo della fondazione di questa accademia mi osserva il forte costo annuale dei corsi e micostringe a ridurli, sacrificando i meno importanti e i meno frequentati. Purtroppo, fra questi é quello di vihuela, da lei superiormente diretto e condotto! Le comunico ciò con vivo dispiacere, togliendo mio malgrado il corso stesso da quelli dell'Accademia! Spiacentissimo di non poterla rivedere qua l'anno prossimo, le unisco il mio ringraziamento per la sua collaborazione datami per sì lungo tempo e la ossequio affettuosamente devoto unendole il ricordo di Fabiola, assieme alla quale la prego ricordarmi alla gentile signora”.

Actualment l'Accademia Chigiana segueix essent una important entitat. Els cursos d'estiu tot i que es varen paralitzar temporalment, es recuperaren.

-En 1959 inicié los cursos de verano de la Accademia Musicale Chigiana, para estudiar la vihuela. Allí figuran como profesores el guitarrista Andrés Segovia; el violoncelista Gaspar Casadó y el arpista señor Zabaleta. Allí estaba el maestro Pujol, con quien estudié; he colaborado y colaboro en actuaciones de televisión para desarrollar un programa de Historia de la Música.

-¿Qué supone el premio Matilde Cuervas?

-En metálico, diez mil pesetas; pero tiene una resonancia de prestigio internacional muy interesante. Tengamos en cuenta que el último verano éramos en la *Accademia Musicale Chigiana* un total de cuatrocientos alumnos.[...]»⁵⁸³

6.6. Pensió de belles arts

Curiosament, Pujol havia reflexionat —referint-se a l'Accademia Musicale Chigiana— sobre “Quan hi haurà a Espanya un March o un Girona capaços d'un mecenatge així per coses d'Art? [...]”⁵⁸⁴. Poc s'esperava aleshores ser, en breu, un dels beneficiaris d'una ajuda procedent de la Fundació Juan March.

En un document de la premsa es comentava que Pujol havia estat becat per la Fundació Juan March el 1964⁵⁸⁵, essent aquesta la primera referència que es tenia en torn la qüestió es va poder confirmar. La informació no apareixia en cap biografia de l'artista, ni tampoc —fins el moment— no s'havia trobat entre el seu material res que el relacionés amb la Fundació. Finalment, es descobrí que havia estat pensionat (i no becat) en una modalitat del camp de les arts durant l'any 1962.

«Las pensiones de Bellas Artes y Literatura se disfrutan en España, y se conceden a cultivadores de los diversos géneros artísticos. Tienen por objeto

⁵⁸³ *Levante*. 1-12-1963. Firma: Platero.

⁵⁸⁴ Carta dirigida a la seva família 1958.

⁵⁸⁵ “Para que pudiera proseguir su meritísima labor de investigación y transcripción, se le concedió hace dos años, una beca por la Fundación March.” *El Noticiero Universal*. 9-04-1966. Barcelona.

favorecer la actividad creadora mediante una asignación (50.000 pesetas) que facilite al artista liberarse, por un cierto tiempo, de trabajos ajenos a la mera creación. Asimismo estimulan otras actividades de carácter teórico, crítico o interpretativo. Estas pensiones se han concedido anualmente, desde 1958. Compusieron los Jurados personas designadas por las Academias de la Lengua y Bellas Artes y Conservatorios: artistas, escritores y críticos. Tres son los grupos genéricos base: artes plásticas, música y literatura. Además de pintura y escultura –cuyo porcentaje es el más elevado–, en el primer grupo se otorgaron pensiones de arquitectura, grabado, esmalte, mosaico, cerámica, vidriería y crítica de arte. Las pensiones de música se conceden a cuatro tipos de actividad: creación (compositores); musicología (investigación histórica, folklore, edición o estudio de obras antiguas); teoría musical y trabajos didácticos; interpretación (dirección orquestal o coral, canto, ejecución instrumental y ballet).»⁵⁸⁶

S'havien presentat 155 artistes en la convocatòria de les pensions de Belles Arts, per les que s'oferia una quantia econòmica total de 1.000.000 de pessetes. El jurat escollí 19 beneficiaris, entre els quals hi havia Pujol⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Fundación Juan March <http://www.march.es/informacion/anales/?p0=1&l=1> [Consultat el 09/02/2017]

El compositor Narcís Bonet Armengol (1933) va rebre aquesta ajuda l'any anterior (1961): “La beca March le fue otorgada para componer un Concierto para violoncelo y orquesta con destino al violoncelista Gaspar Cassadó. El catálogo de obras de Narciso Bonet es muy numeroso, pues alcanza unas doscientos composiciones.”

Pujol considerava a Narcís com un net, així ho mostra una carta: “Estimadíssim «Net» admiradíssim músic, voldria tenir per secretari un Sant Joan de la Creu per dir-te justament lo que el meu cor ha sentit al rebre el teu valuós «hommage» per esser en primer lloc homenatge a la meva estimada guitarra de tota la vida. Que totes les veus del Cel se t'en vinguin a la teva inspiració per a que la Música t'envii una abraçada com la meva en cor i ànima. Li enviem tres fulles d'un llaurer que va neixer al Mas l'any 1903 en el que hi va passar el meu venerat Mestre Tárrega. E.P.”

[Possiblement Pujol es refereix a alguna partitura que li va dedicar. A l'IEI es conserven partitures de Bonet dedicades a Pujol].

⁵⁸⁷ “1962 BELLAS ARTES. Designados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: José Planes Peñalver (PRESIDENTE), Sr José Subirá Puig y Francisco de Cossio (VOCALES); designado como director del Museo de Arte Contemporáneo: Fernando Chueca Goitia (VOCAL);

«EMILIO PUJOL VILLARRUBI [sic.] Nacido en Granadella (Lérida) en 1886, estudió Solfeo en la Escuela Municipal de Música de Barcelona; Guitarra con Francisco Tárrega, y Armonía con Gibert y Arin y Fontanilla. Actuó por primera vez como guitarrista en Lérida (1909), después en Madrid y en 1912 en Londres. En 1918 realizó su primer viaje de conciertos por América del Sur. En 1921 trasladó su residencia a Paris, actuando luego repetidamente en recitales en todos los países de Europa. Además de concertista y compositor (ha escrito diversas obras para guitarra), Emilio Pujol ha realizado una extensa labor pedagógica. En el Conservatorio Municipal de Barcelona regentó una cátedra de Vihuela; en 1946 fue llamado al Conservatorio Nacional de Lisboa, dando cursos de guitarra; desde 1953 explica un curso anual de vihuela, laúd antiguo y conjunto de Instrumentos renacentistas en la *Accademia Musicale Chigiana* de Siena (Italia). Los trabajos musicológicos de Pujol tienden sobre todo a establecer de nuevo el repertorio de la antigua vihuela española. En el Museo Jacquemart André, de Paris, descubrió una vihuela de 1550 (procedente, al parecer, del monasterio de Guadalupe) –único ejemplar auténtico existente de vihuela–; con una reproducción, ejecutada por el violero barcelonés Francisco Simplicio, dio conciertos en España, Francia e Inglaterra. Como colaborador del Instituto Español de Musicología ha publicado la transcripción y estudio de Los seys libros del delphin de Luis de Narváez, de los Tres Libros de música en cifra para vihuela de Alonso Mudarra y de la Silva de sirenas de Enriquez de Valderrábano. Ha escrito también un método, Escuela razonada de la guitarra (Buenos Aires, 1931, con prólogo de Manuel de Falla), y una Biografía de Tárrega (1960). Su Biblioteca de música antigua y moderna para guitarra constituye un amplio repertorio de composiciones con originales y transcripciones. Con la pensión March emprendió el estudio y transcripción del libro Orphenica Lyra de Miguel de

como director del Real Conservatorio de Música de Madrid: Antonio José Cubiles y Ramos (VOCAL); como director del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona: Joaquin Zamacois (VOCAL); como director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid: Fernando Fernández de Córdoba (VOCAL); por la Dirección General de Bellas Artes: Juan Manuel Díaz-Caneja Betegon y Venancio Blanco Martin (VOCAL); por la Federación Nacional de Asociaciones de la Prensa de España: Enrique Segura Iglesias, Santiago Arbós Ballesté y Antonio de las Heras y Gil (VOCAL); por el Consejo de Patronato de la Fundación: José María de Cossío y Martínez-Forrtún y Luis Gutiérrez Soto (SECRETARIOS SIN VOTO).“
Fundación Juan March <http://www.march.es/informacion/anales/?p0=1&l=1> [Consultat el 09/02/2017]

Fuenllana, el vihuelista ciego del siglo XVI que estuvo al servicio de los marqueses de Tarifa y de la corte de Felipe 11 e Isabel de Valols.»⁵⁸⁸

Degut a que no es publicà el llibre de Fuenllana, en un inici varem creure que la manca de publicitat d'aquest premi era fruit de que finalment no se li havia fet entrega dels diners. Tot i que morí sense haver realitzat l'obra sí que li fou atorgada la paga, i així consta en els documents de la fundació que acrediten els pagaments a favor de Pujol⁵⁸⁹.

6.7. Segones núpcies

Emili contragué matrimoni en segones núpcies amb la pianista i cantant portuguesa Maria Adelaide⁵⁹⁰. Es varen casar al Registre Civil de Lisboa el 25 de juliol de 1963, i posteriorment a l'església de los Portugueses de Roma, el 17 d'agost del mateix any.

«El 1963, a Siena, vaig contraure matrimoni amb Maria Adelaide. La cerimònia es va celebrar amb caràcter íntim a l'església de Sant Antonio dei Portoghesi de Roma, el 17 d'agost.

Va ser també l'últim any de la meva activitat a Siena. També les altres activitats musicals de l'Acadèmia havien estat anul·lades. Nous temps...

Al desembre d'aquell mateix any, abans d'anar a Lisboa, passem per Barcelona. Vam haver d'escurçar la nostra estada al Mas per motius familiars i ens vam quedar a Barcelona esperant la data de la nostra partida per a Lisboa, per a un nou curs al Conservatori.»⁵⁹¹

L'any 1963 havia mort Joan Antoni, el germà d'Emili Pujol.

⁵⁸⁸ Fundación Juan March <http://www.march.es/informacion/anales/?p0=1&l=1> (pàg. 565). Consultat el 09/02/2017

⁵⁸⁹ Agraïm a la Fundació March el facilitar informació relativa a aquesta pensió.

Actualment la documentació preparada per aquest treball és propietat de la Diputació de Lleida.

⁵⁹⁰ Maria Adelaide Robert tenia 53 anys i Pujol 77.

⁵⁹¹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 94.

«Es cierto que duele inmensamente no poder recoger el último suspiro de los seres queridos aunque sepamos que murieron en un estado de inconsciencia total como tuvo que ser la de nuestro querido Juan por el narcótico que precede la operación.

Pero como el momento en que el alma vuela hacia Dios es el que nos queda cincelado en la memoria para el resto de nuestra vida, nos queda un desconsuelo inmenso que no es posible reconfortar. Su alma estaba preparada para recibir serenamente la voluntad de Dios. Yo le pedí de todo corazón (y estoy seguro que tu y Enrique también) que en su misericordia se apiadase de él y tengo la esperanza de que así fue dejando este mundo sin sentir que nos dejaba. Que la eternidad sea de bendecida paz para su alma.»⁵⁹²

⁵⁹² Carta del 05-01-1963 a la seva cunyada Angeles Pleyan (fp).

7. CAPVESPRE (1964-1980)

7.1. Cursos internacionals a les terres de Lleida

L'últim període de la vida de Pujol arribà ple de novetats, de cursos i de projectes que feren prolongar la il·lusió del mestre en aquest *Capvespre*⁵⁹³. El curs de Siena s'havia cancel·lat l'estiu del 1963. Tanmateix, aquest fet propiciaria que l'any següent es decidís organitzar a Lleida un curs de guitarra, llaüt i viola de mà que impartiria el mestre lleidatà.

«A meitats de 1964, l'entitat Orfeó Lleidatà, a través de l'amic Joan Riera (l'autor de la meua biografia), em va proposar organitzar un Curs Internacional de Guitarra i Vihuela, a Lleida. Dit i fet, a l'any següent vam inaugurar la primera edició.»⁵⁹⁴

El 28 de juny de 1965 es realitzà la inauguració del I Curs Internacional de guitarra, llaüt i viola de mà impartit per Emili Pujol. Organitzat per l'Orfeó Lleidatà, i sota el patrocini de l'Ajuntament i la Diputació de Lleida, el curs s'impartí al llarg de tres setmanes en el marc de la Granja Experimental d'Agricultura de la Diputació⁵⁹⁵. En les cerimònies oficials de benvinguda o de comiat, Pujol dedicava unes paraules a alumnes i organitzadors; es conserven discursos que va oferir en els actes, com també diversos dietaris on reflexiona sobre l'experiència del curs⁵⁹⁶.

«Quien sabe si este principio de curso no despertará en muchos de los estudiantes extraviados de las grandes y pequeñas ciudades nuevas orientaciones con deseos de paz, armonía, respeto mutuo, elevación de espíritu y hermandad generosa que son al fin, el secreto de la felicidad. La balanza se inclina siempre hacia donde el peso la empuja; y el peso es cantidad, la calidad

⁵⁹³ *Capvespre* és el títol d'una de les seves composicions. Seguint les seves paraules, aquest últim capítol de la seva vida s'ha anomenat d'aquesta forma.

Veure: Catàlegs (RIERA i EDMUNDO HERNÁNDEZ) *Atardecer/ Crépuscule*. Madrid: BF. 298, any 1924./ París, M. E. 7028, any 1959.

⁵⁹⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 96.

⁵⁹⁵ La Granja Experimental era el nom que rebia la Masia on realitzaven les activitats i on a la vegada vivien els alumnes i el mestre.

⁵⁹⁶ Fp.

queda siempre en alto como pata de cigüeña adormecida, cantidad es juventud en su gran parte, sin madurez de experiencia. Pero con el tiempo, la pata de la zancuda vuelve a su posición normal porque sus andares así lo exigen; y la balanza a su equilibrio cuando le quitan peso. Hay que esperar nuevos problemas que resolviendo los de hoy, vayan creando los de mañana. Así es la humanidad, siempre fue así y es de suponer que así seguirá siendo.»⁵⁹⁷

El concert de clausura del primer curs fou celebrat al pati gòtic de l'antic hospital de Santa Maria —seu de l'IEI— el 17 de juliol de 1965.

«El curs va ser un encert. Una organització perfecta per part de l'Orfeó Lleidatà amb el suport de la Diputació i l'Ajuntament i per tots els simpatitzants amb el curs projectat, cadascú des del seu punt de vista particular. El cas és que la Residència a la Granja i en plena zona productora (agrícola), lluny del centre de la ciutat, no podia ser millor escollit per un grup de guitarristes desitjosos de provar les seves forces entre ells i d'acceptar els consells d'una experiència de molts anys. Tots els inscrits marxaven amb nostàlgia, especialment els que havien assistit a cursos semblants en altres països. I és natural, ara que ho remeno des del Mas m'adono que en cap altre lloc s'han unit al concepte d'estudi, el d'humanisme i cordial agermanament que sorgeix de la convivència desinteressada sota l'emblema d'un mateix ideal. I res com la música respon en tan ajustada proporció entre la sensibilitat d'un home i l'harmonia de l'Univers.»⁵⁹⁸

Els concerts d'alumnes del curs acostumaven a ser homenatges, a un artista en motiu de l'aniversari del mateix, o emmarcats dins una temàtica. Programes que abraçaven tot el traçat històric a mans dels alumnes més destacats que actuaven com a solistes, o en formacions de cambra. Al llarg dels cursos es varen commemorar efemèrides de Granados, Sor, Tàrraga, Llobet, sense oblidar els autors dels períodes renaixentistes i barrocs.

«Agradezco a nuestro querido amigo de la Radio difusión francesa Monsieur Robert Vidal que tanto lleva hecho con sus constantes emisiones y concursos en pro de la guitarra el noble esfuerzo de trasladarse desde París para transmitir al mundo de las ondas el resultado de este curso y de estos actos.

Y, gracias una vez más al Orfeó Lleidatà por haberse querido ocupar de la

⁵⁹⁷ AIEP.

⁵⁹⁸ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 96.

organización del curso sin ahorrar esfuerzos, como siempre, para que todos los inscritos lleven un grato recuerdo de su estancia en Lerida.

Finalmente, a todos que nos honran hoy con su presencia, y a todos los inscritos que acudieron este año al curso, por su corrección y aplicación durante estas tres semanas de convivencia diaria y a esta sesión con el máximo cariño dentro de sus posibilidades para traer su concurso personal a la obra de Miguel Llobet como unas hojas más de laurel que añadir a la corona de gloria que aureola la memoria del insigne artista.»⁵⁹⁹

Any rere any l'èxit del curs es superà i augmentà en nombre d'alumnes. Els que varen participar-hi de joves expliquen que la franja d'edat i les particularitats dels alumnes eren molt diverses⁶⁰⁰. Es reuniren a les terres de Lleida joves guitarristes d'arreu del món, però també consolidats artistes que volien aprofundir en el seu art i conèixer a Emili Pujol.

«Satisfacción de ver aquí por segunda, tercera y cuarta vez algunos de los que han experimentado el resultado de los cursos anteriores.

Ello prueba que cada vez, arriga más en ellos la clara idea del fin perseguido. Lo curioso es que todos empezaron con un afán incontenible de dominar el instrumento para someterlo a nuestra voluntad. Luego nos damos cuenta que nuestra voluntad debe ser sometida a un sentido interpretativo que exige no solamente el conocimiento crítico de la música y una cultura general, sino la educación del sentido estético que es el que termina por conectar la facultad de la interpretación.

La ventaja de este curso es que nos reúne a todos en franca camaradería como la armonía de un acorde perfecto, sin recelos ni vanidades, estimulándose y admirándose unos a otros.»⁶⁰¹

El curs de l'estiu de 1969 estava previst, com fins aleshores, a la capital del Segrià, i així ho anunciava la publicitat corresponent, en la que se'l datava i situava del 7 al 31 de juliol a Lleida. Finalment, però, el president de la Diputació de Lleida, essent fill de Cervera, proposà el trasllat del curs cap a la seva ciutat, argumentant-ho com

⁵⁹⁹ Fp.

⁶⁰⁰ RIBERA, Documental. *Emili Pujol. Mestre de Vida*. Edició de l'autora 2011.

⁶⁰¹ Fp.

una millora pel mestre i pels alumnes⁶⁰²: “[...]Me place recordar que el señor Razquin fue quien brindó la posibilidad de dar estos Cursos en Cervera, en su Universidad, facilitando un auténtico templo para la guitarra [...]”⁶⁰³.

Així fou com a partir de l'estiu de 1969 els cursos es van impartir a Cervera. L'acollida dels alumnes del curs que havien de residir durant aquell mes a la ciutat es feia en el convent de les monges i a l'Hostal Canciller. Els àpats eren comuns i les classes —explicat pels mateixos deixebles— seguien després de l'horari establert, “continuaven al restaurant, al bar, o passejant pel carrer.”⁶⁰⁴ Els diumenges eren els dies de descans, però la resta de la setmana treballaven en jornada de matí i tarda. La durada del curs oscil·lava en cada edició entre les tres setmanes i el mes.

En els fulls d'inscripció de l'edició del 1969 s'anuncià la participació d'Héctor García com a mestre assistent, que era presentat com a “concertista i professor de guitarra clàssica de la universitat d'Albuquerque i Nou Mèxic (U.S.A)”⁶⁰⁵.

«Nosotros llevamos desde toda nuestra existencia el propósito de defender lo que podría llamarse verdad del arte y examinados todos los tratados que hasta nuestra fecha son conocidos, comparando cuanto se acerca o aleja de nuestro fin propuesto, aunque el curso sea breve, nos proponemos exponerlo teórica y prácticamente para que cuantos hayan asistido a él puedan llevarse una idea clara y útil para desarrollarla personalmente en su aislamiento tal como su propia razón les hará comprender.

Dividiremos el curso en distintas secciones de acuerdo con el grado de dominio que cada uno posea por sus conocimientos y años de estudios.

El maestro Héctor García dirigirá los ejercicios preparatorios de esta nueva técnica surgida al calor de las teorías didácticas y estéticas de Tárrega, a cuantos lo necesiten.

⁶⁰² Roser Font, secretària i responsable de les relacions públiques dels cursos de Cervera explicà que a la Granja de Lleida hi feia molta calor, per aquest motiu, Josep Maria Razquin, com a president de la Diputació de Lleida, procurà pel favorable trasllat.

⁶⁰³ *La Mañana*. 15-07-1973.

⁶⁰⁴ RIBERA, Documental: *Emili Pujol. Mestre de Vida*: Entrevista a Armando Marrosu.

⁶⁰⁵ Héctor Antonio García Hernández (1930 Havana, Cuba).

Los demás recibirán instrucciones de interpretación, expresivismo y estética en general, sometido todo a un sentido ético que es la cumbre de todo el cometido anímico del artista que ama por encima de todas sus ambiciones la verdad del arte, como reflejo claro de su sentido vital.»⁶⁰⁶

El mestre de Les Garrigues impartí l'últim curs al conservatori de Lisboa el mateix 1969; s'oferia des del 1946, amb una única interrupció⁶⁰⁷.

La Societat Internacional de la guitarra de Mèxic convidà a Pujol per dirigir un curs internacional a la capital asteca durant el 1970; tanmateix, no acceptà la invitació, ja era gran i el viatjar representaria una dificultat.

El curs internacional de Lleida, tot i les seves poques edicions, havia adquirit tanta fama que des de l'Oficina de Relacions culturals de l'ambaixada d'Espanya de Washington, varen enviar una carta a la Real Academia de Música y Declamación de Madrid exposant:

«Muy Sres. Míos:

Son muchas las peticiones que recibimos de numerosas universidades en los Estados Unidos, solicitando información detallada del lugar exacto dentro de este extenso país, donde el guitarrista español Emilio Pujol, tiene proyectado ofrecer un curso de guitarra durante el próximo verano 1971.

Nada podemos contestar a dichas entidades ya que carecemos por completo de información al respecto. Por ello, mucho le agradecería que de estar en su mano, se sirvieran informarme sobre la particular.

En espera de sus prontas noticias, les saludo muy atentamente.

Fernando Sartorius.

Vizconde de Priego. Consejero Cultural.»⁶⁰⁸

Els discursos d'inauguració del curs sovint eren una classe d'estètica pels alumnes que admiraven el valor d'aquell mestre de 80 anys que es posava al seu servei.

⁶⁰⁶ Fp.

⁶⁰⁷ A mode de recordatori veure: capítol 5. Reconeixement als mèrits.

⁶⁰⁸ Carta amb data: 11-09-1970. (Fp.)

«Una vez más nos encontramos reunidos en esta noble ciudad hospitalaria que por el conjunto de cualidades que contiene nos atrae y ofrece generosa la paz y ambiente que es necesaria a nuestro propósito.

La presencia repetida año tras año de algunos asiduos significa dos cosas, una demuestra el afán de superación cada uno y otra, que aquí encuentran lo que su ansiedad artística requiere.

Cada año es un paso más en la evolución de la técnica y estética del arte, más de 4 siglos lleva la evolución constante de la técnica y estética de este sector de la música que nos posee ciñéndose siempre a la sensibilidad gusto y fantasía de cada época.

Muchos son hoy los cursos como este que se dan en distintas latitudes para los ansiosos de ampliar sus dominios en el conocimiento de la música de su estética y de su historia.

En clase se escucha se analiza, se corrige, se aconseja y se orienta lo mejor que se puede a todo aquel que se une con voluntad y fe, a costa para algunos, de sacrificios materiales.

Estamos atravesando una época de brumosa transición en la que los altos conceptos de relación entre los hombres y las cosas quizás por exuberancia vital se confunden injustamente. Otros tiempos han sido así pero nunca faltó el Mesías saludable que volvió las aguas a su cauce.

En esta turbulencia progresiva hemos de darnos cuenta que la vida intelectual se extiende cada vez más por todos los ámbitos del mundo y que la música con todos sus elementos de difusión va alcanzando los más recónditos lugares.

Porque no hemos de esperar pues que la guitarra junto al pecho de los hombres haga vibrar el corazón y su entendimiento para llegar a sentir en la voz de su alma la del sonido y comprenda al divino Morales cuando decida que la música no tenida por servir a Dios faltaba a la mas eso esencial de su misión.»⁶⁰⁹

El 3 de juliol de 1972, s'inaugurà la vuitena edició del curs a la Paeria de Cervera. El 21 de juliol de 1972 es feu un concert d'alumnes al Gran Teatre de la Passió. Finalment, la capella de l'antic hospital de Sant Joan de Jerusalem (Museu Duran i Sanpere), fou l'escenari escollit pel concert de cloenda del dia 24. Maria Adelaide participà cantant juntament amb diversos alumnes, interpretant obres dels

⁶⁰⁹ Fp.

compositors del Renaixement.



Il·lustració 48: Maria Adelaide Robert. Curs Cervera.

«Cervera viene haciendo un santuario de espiritualidad artística. Es como una resurrección inesperada que como en los cuentos de hadas obedece al simple contagio de la varilla mágica o como el despertar de un largo letargo de algún héroe de Perrault.

Su atracción respeto a nuestro curso instrumental puede considerarse en dos maneras. Para los que vienen por primera vez, es de suponer que su primordial interés es aprovechar las materias didácticas del curso; pero, para los que vienen por segunda, tercera o cuarta vez, ya permite suponer que no es solo la atracción del curso sino además la de Cervera. Verdad es que las grandes ciudades se han hecho ruidosas y de una agitación que no dan lugar a encontrarse la paz y silencio que la música intimista de estos instrumentos requiere. Mientras Cervera, con su privilegiado emplazamiento en la cumbre montañosa de amplios horizontes y su ambiente evocador de alejados tiempos armoniza perfectamente con los deseos que animan a los que sienten ansiedad por vencer los obstáculos que la lucha por lograr el dominio de su arte, le presenta.»⁶¹⁰

Pujol era amant de la naturalesa i procurava que els seus alumnes també gaudissin dels paisatges de la Segarra. Per tal de crear vincles més enllà de la música, per oferir experiències més humanes i allunyades de les rivalitats tècniques, en el curs es proposaven activitats, no sols concerts i sopars de

⁶¹⁰ Fp.

germanor, sinó també alguna caminada.

«La espiritualidad del curso.

El afán de cuantos acuden al curso esta encauzado en sentido de constante superación en el concepto global de un arte personal y colectivo; mejorar su técnica, sus interpretaciones y sus convicciones en el camino de la suprema verdad: A este fin, se induce a desviar todo cuanto obedece a ostensiva vanidad, afán de lucro, arribismo u otra causa que pueda oponerse a la espiritualidad del artista que siente el deseo de alcanzar la cúspide humana de perfección, dándose con amor a su arte.

La merienda en San Pere el Gros, es una expansión profana susceptible de ocasionar dos reacciones opuestas: una quizás afirmativa y otra negativa. Parece ser lo primero siempre que se considera como una expansión aislada de los quehaceres del curso y como obsequio en los que vinieron de tierras lejanas desconociendo la vida en Cervera y su región. Pero la segunda es arriesgadamente peligrosa si el espíritu de Baco se desenfrena y luchando con el de Apolo, gana la batalla. [...]»⁶¹¹

Es conserven moltes reflexions d'Emili Pujol sobre l'ètica i la moral, les quals, en la segona part de la tesi es presenten i analitzen detalladament, propiciant la creació d'un perfil estètic del mestre.

El 25 de juny de 1973 s'inaugurà el IX curs internacional de guitarra. El 12 de juliol, al saló d'actes de la universitat de Cervera, s'organitzà un concert d'homenatge al compositor Manuel Ponce en motiu del 25è aniversari de la seva mort. El dia 14, el recinte de l'església de Sant Agustí de Cervera fou el marc ideal del concert que els alumnes del curs oferiren en memòria de l'insigne pintor Pablo Antonio de Béjar⁶¹². Es conserven les paraules llegides per Pujol en l'acte:

⁶¹¹ Reflexions de Pujol en relació la caminada que es feu al juliol de 1972. (Fp.)

⁶¹² Qui havia estat el mecenes de Pujol.



Il·lustració 49: Cartell del IX Curs.

«[...] Reconocimiento a Dios por haberme concedido la gracia de poder rendir en este local un homenaje a Pablo Béjar tan vinculado a Cervera sobre todo a través de los bellísimos lienzos que están presidiendo esta manifestación de arte y de gratitud.

Muchos preguntaran el porqué de este homenaje. Béjar fue quien al principio de mi vida artística me llevó de su mano ante el público de Madrid y más tarde al de Londres. Para él yo era un hijo más entre sus familiares.

El destino ha querido que 63 años contados de la fecha en que conocí a Béjar yo pudiera en esta ciudad, que a través sus recuerdos yo aprendí a amar, rendirle esta manifestación de gratitud. De su arte de pintor hablan los cuadros que estáis viendo, de su alma generosa y abierta de gran señor serian pocas las palabras para decir de ella.

Señor de espíritu en todos los aspectos de la vida con una gran sensibilidad equilibrada por un claro entendimiento, su pintura, inspirada en el estilo de los Holbein, Reynolds Grambournh ingleses no recurre nunca a bruscos efectos de la línea ni del color para expresarse con la modalidad de un señorío que en el fondo manifestaba su alma de poeta.

Gracias pues queridos amigos por haberme ayudado a retribuir una deuda de

gratitud a un artista que honra a España, a Cervera y al arte sintiendo el hechizo de la música y de la guitarra que todos sentimos en nuestro corazón.»⁶¹³

«Pablo Béjar, fill, em va demanar escriure una biografia sobre el seu pare, però li vaig argumentar la impossibilitat que tinc d'ocupar-me d'ella. Una biografia digna no és cosa fàcil, com bufar i fer ampolles . La que vaig fer de Tàrrega, sense que sigui tot el que hauria hagut de ser, em va costar anys de recerques i de recopilació de documents i després d'escriure amb la màxima cura, sempre amb por de no estar prou a l'alçada. Així i tot, si no hagués tingut aquest enviat del cel que és el nostre Lluís Moita, possiblement estaria tot Tàrrega sense biografia.

Em vaig afanar a buscar, com ja li vaig dir, noms que poguessin prestar la seva col·laboració eficient a la part important del llibre ja com a home ja com a artista. No havia d'oblidar que si s'arribava a editar gràcies a Cervera (ciutat de la província de Lleida), la tònica del llibre hauria de ser principalment la ciutat. Vaig estar buscant qui podia aportar dades sobre l'estada de Don Pablo en aquesta població.

Jo no podia aportar més que els meus records personals saturats de profunda gratitud i admiració quan vaig tenir el privilegi de conèixer-lo a Madrid i el temps que vaig rebre la seva magnànima protecció a Londres. Aquestes serien les bases de la meva aportació a la biografia.

Noms de crítics o d'altres persones que hagin viscut en la intimitat de Béjar sí en vaig recordar alguns, alguns potser encara existeixin. En fi, vam fer tots el que vam poder per aportar el nostre granet de sorra a la glòria tan merescuda del gran artista que va ser Béjar en terra, perquè al Cel, Déu l'haurà concedit a mans plenes.»⁶¹⁴

El 17 de juliol de 1973, a la capella del Museu Duran i Sanpere de Cervera, es clausurà el curs amb el concert d'alumnes. Uns dies abans, dins els actes del curs es feu un homenatge a Pujol amb motiu dels 50 anys d'investigació. Els cursetistes li ofereixen una artística placa, i se li lliurà un pergamí commemoratiu.

⁶¹³ Fp.

⁶¹⁴ GUIMET, *op. cit.* pàg. 46-47.



Il·lustració 50: Homenatge a Pujol. Cervera 1973.

Al professor Héctor García, se li entregà una placa amb l'escut de la família Portolà, de la qual era membre Gaspar de Portolà, il·lustre balaguerí del segle XVIII, colonitzador de Califòrnia. Els alumnes també feren obsequi d'una guitarra i un exemplar del mètode *Escuela Razonada de la Guitarra* a Josep Maria Razquin, pel suport donat al curs⁶¹⁵.



Il·lustració 51: Pujol entrega una guitarra al Sr. Razquin. Cervera 1973.

⁶¹⁵ “En el desarrollo del IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela. Homenaje al maestro Pujol en el cincuentenario de su iniciación a las tareas investigadoras.” A *La Mañana*. Cervera: 15-07-1973.

«El miércoles, y en el Molí del Grau, de Cervera, cedido por la empresa “Ferrocolor”, se organizó un acto público de homenaje al eminente maestro don Emilio Pujol, director de los Cursos Internacionales de Guitarra, Laúd y Vihuela, que se desarrollan en nuestra provincia en los nueve años últimos. [...]

En el caso del maestro Pujol, –puntualizó– medio siglo es sólo entrar en la segunda juventud, y todos le deseamos que por muchos años aliente a las juventudes de España y del mundo en las bellas artes musicales, como lo ha hecho hasta ahora, a través de su vida bien aprovechada.” [...]»⁶¹⁶

El mestre impartí els cursos a Cervera fins que el seu estat de salut li va permetre. Eren centenars d'alumnes els que passaren per la seva aula en aquella última etapa. Maria Adelaide procurava per la salut i ben estar del mestre. Expliquen els deiebles que ell hauria impartit moltes més classes, però la dona l'avisava quan tocava fer canvi d'alumne o parar per descansar. Si en algun moment ella no hi era, Pujol sorprenia als alumnes essent capaç de pujar sobre una taula per explicar com es ballava la sardana⁶¹⁷.

Cada any el nombre d'alumnes als cursos de Cervera augmentava, així ho mostra la premsa i les pròpies memòries del mestre Pujol⁶¹⁸.

Pujol exercia de mestre amb molta il·lusió, però a la seva edat era un esforç:

«Arribem de Cervera molt cansats, perquè aquest any el curs, tot i que el meu ajudant es va ocupar dels menys avesats, em va obligar a un treball fort amb dues sessions de classe cada dia. Aquest any vam tenir cinquanta inscrits, per aquest nombre ja es pot tenir una idea del molt que vaig haver d'escollar. Gràcies a Déu vaig poder acabar el curs sense entrebancs i amb molt d'èxit.»⁶¹⁹

⁶¹⁶ *La Mañana*. 15-07-1973.

⁶¹⁷ Entrevista a Armando Marrosu. A Documental *Emili Pujol. Mestre de Vida*. RIBERA.

⁶¹⁸ *La Mañana*. 29-7-74.

⁶¹⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 98. [Memòries relatives al 1974 o 1975]



Il·lustració 52: Emili Pujol i alumnes del curs.

La XII edició del curs fou l'última que el mestre impartí. Es va desenvolupar a Cervera del 5 al 28 de juliol de 1976 amb tota normalitat, però la salut no li permetia més esforços. Aquell any varen fer una especial menció d'honor a Manuel de Falla en motiu del seu aniversari. En el discurs inaugural del curs Pujol ja posà èmfasi en aquest fet:

«No buscamos, dijo, solamente tocar bien la guitarra, sino que, además, que ella nos perfeccione a nosotros haciéndonos cada vez mejores; cada vez más ansiosos de todo lo maravilloso que Dios ha creado en la tierra. Ustedes vienen aquí con este deseo de perfección. Los que somos causa de que ustedes vengan, venimos también con el mismo deseo y con el mismo plan. Todos somos discípulos unos de otros. Unos, dispuestos a captar lo que todavía no han conocido. Nosotros venimos dispuestos a conocer el resultado que haya podido dar nuestros consejos, porque año tras año venimos avanzando un paso más hacia la perfección que tal vez no existe. La perfección en el Arte y especialmente en este arte difícil que nos atrae a todos, es como el fuego fatuo que huye cuando creemos tenerlo a nuestro alcance.

El arte experimenta de una forma permanente su evolución; y ésta, depende en gran parte de cada artista. El artista se crea él mismo con su propio arte; se alimenta de lo que produce; lo que significa un sin fin de deseos, ansiedades, esfuerzos, de victorias y de fracasos. Está en la mentalidad que debe guiarnos a todos los que suspiramos por el Arte: pensar que los que luchamos por él, algo obtendremos.

La historia de la guitarra nos presenta las diferentes fases que nos llevan desde

lo antiguo (lo modal) hasta lo actual que tanto nos preocupa para la renovación del Arte. Los vihuelista, nos guiaron por la senda de la música modal, polifónica, contrapuntística, con una austeridad que tal vez no se ajusta a la mentalidad de nuestra época. El siglo XVIII, con sus “diferencias” y su virtuosismo, vino a dar una nueva fase estética a la concepción guitarrística de la época. Siguieron los clásicos, los románticos y posteriormente los contemporáneos con la liberación de prejuicios y un nuevo estilo de construcción. A todo ello se amoldó siempre la humilde guitarra. Este instrumento que en tiempos ha sido desdeñado por aquellos que se preocupaban por la música pura, ha demostrado poseer virtudes, propiedades, recursos que otros instrumentos de mayor categoría no poseyeron en proporción comparable. Así ha ganado, paso a paso, la humilde guitarra, el espíritu de los más exigentes; y hoy, es más artista el músico, cuanto más quiere a la guitarra.

Tuvimos en la época de Tárrega, el cromatismo que no vimos en la que siguió a Sor. Tárrega fue el primer cromatista; después, Miguel Llobet usó el sistema pentatonal para sus armonizaciones, se trataba pues, de nuevas derivaciones estéticas en el porvenir de la guitarra. De esta adquisición sobrevive nuestro gran músico español: Manuel de Falla. Falla, instruido en lo más adelantado de su época, habiendo estudiado Debussy, Ravel y todos los impresionistas de su tiempo, y llevando en el fondo de su alma, el sentir lírico de la música española, especialmente la de Andalucía, la más característica de todas, encontró en la guitarra, la expresión más exacta del carácter de la música hispánica; y, desentrañándola de la lírica del pueblo, la adaptó a este instrumento; creando en el momento en que se hacían homenajes a Debussy, una expresión hispánica de raíz racialmente auténtica, para expresar el dolor de España en el instrumento que era el corazón de su alma: la guitarra.

El “Homenaje a Debussy”, de Manuel de Falla, es una obra maestra en la que, el estilo instrumental, musical, artístico y ético, se unen de tal manera, que la hacen una página capital expresiva de lo más importante de la música española.

Ahora se cumplen los cien años del nacimiento de este gran músico hispánico habiéndose celebrado homenajes en varias ciudades españolas. Pues bien: puesto que él, logró una importante cúspide para la guitarra, sugiero que ahora nosotros, los guitarristas, podríamos hacer algo que fuese expresión de admiración y gratitud hacia su obra y su inspiración, esto es lo que me proponía decirles: que este año pusiésemos de nuestra parte, todo lo que nos ofrecen nuestras posibilidades, para hacer presente el recuerdo de este gran músico, que amó la guitarra y por ello nosotros le amamos a él. Procuraremos que en el transcurso de esta fase pedagógica que hoy se inicia, este deseo se convierta en realidad y podamos al final de nuestro encuentro tan cordial y feliz (para mi

especialmente), cumplir con este deber de fidelidad, gratitud y de admiración a Manuel de Falla.»⁶²⁰

En un document de la premsa es comentà que les despeses de l'organització del curs, i la seva estada, ho cobria en Pujol mateix⁶²¹.

7.2. Últimes creacions

En el breu article autobiogràfic de Pujol, citat ja anteriorment, que es publicà a la revista de guitarra de mèxic es llegeix:

«Alcanzar la sèptima dècada de mi vida en pleno uso de mis facultades espirituales doy gracias a Dios por haberme otorgado tan valioso privilegio. Cada una de las siete dècadas constituyen una etapa ascendente en el camino de la experiència y de la realización de aspiracions hacia la meta de nuestro ideal. Hoy, des de la cumbre nevada de mi sèptima colina veo serenamente, sin vanidad ni reproche, las huellas del pasado, como franja cenicienta de un amor verdadero y una labor constante, llenos de afanes y esperanzas por el bien del arte. [...]

Cumplida mi sèptima dècada. Dios decidirá. Mi ánimo se resiste a envejecer, però mi cuerpo siente el peso de los años. Mi espíritu de Trabajo lucha contra el tiempo impertorbable, però el crepúsculo que va invadiendo de melancolia mis il-lusiones, va dorando al mismo tiempo el recuerdo de Tárrega, mi venerado maestro, el de cuantos admirables guitarristes le sucedieron, mientras Nuevos luceros aparecen en la celeste bóveda con vivo resplendor para aumentar su claridad en la noche que avanza...»⁶²²

L'Institut Espanyol de Musicologia publicà, l'any 1965, la reconstrucció feta per Pujol del *Libro de música de vihuela, intitulado Sylva de Sirenas* d'Enrique de Valderrábano. Era el tercer autor de la col·lecció *Monumentos de la Música Española XXII-XXIII*. Un fragment de carta descobreix part de l'import que cobrà per aquest treball:

⁶²⁰ *La Mañana*. 7-07-1976, firma: Joan Riera.

⁶²¹ *La Mañana*. 17-12-1980, firma: Ascensió Puig.

⁶²² CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». A *Guitarra de México*. Mèxic: Grupo Editorial Gaceta, any II, núm. 3, 1986, pàgs. 43-44.

«28 de junio de 1969 des del Mas Janet dirigida al Sr. jefe de contabilidad del Consejo superior de investigaciones científicas de Madrid.

Muy señor mío, por mediación del instituto Español de musicología he recibido el cheque nº 563686 por importe de 13.875 pts como 3ª entrega de mis derechos sobre el libro [...]»⁶²³

L'últim llibre de la sèrie *vihuelistas españoles* que Pujol tenia projectat era el de Fuenllana. Tot i que el treball es finançà amb l'ajuda de l'anteriorment citada Pensió de belles arts de la Fundación Juan March, mai es finalitzà. Pòstumament es publicaren unes breus anotacions al respecte d'aquest treball⁶²⁴. A l'IEI es conserven diverses carpetes amb la documentació de Fuenllana.

«Els últims anys he anat combinant treball i descans. Treballo en la finalització del llibre V de la *Escuela Razonada*, en el llibre sobre Fuenllana (l'últim de la meva col·lecció sobre violistes), amb sortides esporàdiques, a Madrid, a Roma. I sempre que puc, al Mas, on ara estic. Aquí estem envoltats de pau en un ambient saturat d'optimisme i d'il·lusió. El camp desborda fertilitat generosa amb els seus camps de blat desbordants i els ametllers i oliveres pletòrics de vitalitat. El que dóna bon estat d'ànim als camperols. Això, unit a la cort d'amics en lletra o música de motlle que ens acompanya -vull dir: Virgili, Horaci, Ronsard, Bach i altres satèl·lits de la poesia i de la música- ens compensa de les privacions que suposa l'allunyament de la ciutat.»⁶²⁵

Algunes de les composicions que Pujol publicà en aquell període possiblement ja havien estat escrites feia anys. Es van editar a Max Eschig: *Aquelarre*⁶²⁶, *Canto de otoño*⁶²⁷, *Tríptic camperol*, *Cap i cua*, *Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado*, *Caprice varié sur un thème d'Aguado*, *La libèl·lula*, *Becqueriana*, i *Complainte a*

⁶²³ Fp.

⁶²⁴ PUJOL, *Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades*. Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques, 2006.

⁶²⁵ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 97.

⁶²⁶ RIERA: *Aquelarre (Danse des Sorcières. Etude dynamique)* M. E. 1246.

HERNÁNDEZ: *Aquelarre, Danse des sorcières, Étude dynamique avec des effets de percussion*. Datada: 1969. [M. E. 7899, 1969.]

⁶²⁷ RIERA: *Canto de otoño*

HERNÁNDEZ: *Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación*. París: 1923, [M. E. 7884, 1969.] Obra inédita.

l'Aimée Disparue, de la qual ja s'ha parlat en l'anterior capítol, entre altres tant per a guitarra sola, com per a formació de cambra. La majoria de les obres que es publicaren per a duo eren arranjaments, amb excepcions pròpies com: *Duet*, *Étude Canaries*, *Air de danse populaire ancienne pour deux guitares*, *Càntic al Sant Crist de Gràcia* (obra per a cor)⁶²⁸.

El llibre *Tárrega, ensayo biográfico* es publicà de nou al cap de 18 anys de la seva aparició⁶²⁹.

El quart llibre de la *ERG* estava llest per la publicació l'any 1967, però per temes editorials es feu esperar fins el 1971⁶³⁰.

«El quart llibre, imprès per l'editorial *Ricordi Americana* de Buenos Aires, és el resum de la tècnica global tractada progressivament en els 3 llibres anteriors. Es troben reunides en un mateix concepte totes les possibilitats dinàmiques dels dits sobre les sis cordes en tot l'àmbit del diapasó al servei de tots els problemes que pot presentar la música i la seva interpretació.»⁶³¹

Actualment la *ERG* es pot trobar arreu del món en diversos idiomes. Els principals responsables d'aquesta difusió i traducció foren els deixebles de Pujol; el volien mostrar a aquell que no dominés les llengües en que estava escrita la primera edició (castellà i francès). Alguns el traduïren ja en vida de Pujol, quan encara no s'havien publicat tots els volums. Primer es publicà en grec⁶³² i seguidament en japonès⁶³³. Un cop sortí a la venda el quart volum, Jytte Gorki, alumna de Pujol, feu la traducció al danès⁶³⁴. Wolf Moser no sols traduí a l'alemany la *ERG*, sinó que

⁶²⁸ Veure Catàlegs de les obres de RIERA o HERNÁNDEZ.

⁶²⁹ PUJOL, *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa, Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960. [Preu 180 pessetes.]

Segona edició. Valencia Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler 1978. [1.000 pssts]

⁶³⁰ PUJOL, *ERG*. Vol. IV. RA. BA. 1971.

⁶³¹ GUIMET, *op. cit.*, pàgs. 32-33.

⁶³² GAETANOS, Michel, edició bilingüe en grec-francés. Atenas, Ed. Musicales Michel Gaetanos, 1952.

⁶³³ ONGAKU, No Tomo. (edició amb Japonès dels 3 primers vols.) RA. BA. 1969.

⁶³⁴ GORKI SCHMIDT, Jytte. *Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica*

també publicà "El dilema del sonido"⁶³⁵. Després de la mort del mestre també es traduí a l'anglès⁶³⁶ i rus⁶³⁷.

Pujol era un amant de la poesia. Com a humanista que es considerava tenia formes diverses de canalitzar i projectar l'art. Una de les aficions que l'acompanyà al llarg de tota la vida fou escriure. Es conserven poemes ja de jove, però també d'ancià escriví molt, fins hi tot arribà a publicar un llibre⁶³⁸.

«-¿Emilio Pujol, intérprete, compositor, pedagogo, su obra es una compaginación de los tres aspectos?

-En toda persona existen varias facetas que en algunos se pueden manifestar y en otros no. Yo tuve la suerte de poder lograr esos tres aspectos de mi persona, si con éxito o sin él no me cabe a mi juzgarlo.

-Emilio Pujol, escritor y poeta, háblenos un poco de esta faceta un tanto

de Tárrega (Dansk overaettelse) Copenhagen Engstrøm & Sødning, Musikforlag 1976. (ed. dels 3 primers)

⁶³⁵ MOSER, Wolf, *Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre Hamburg Trekel*, der Volksmusikverlag any 1975.

MOSER, Wolf, *Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas*, Volumen I Munich G. Ricordi & Co. 1978, 1981.

MOSER, Wolf, *Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas*, Volumen II Munich G. Ricordi & Co. 1978, 1981.

MOSER, Wolf, *Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas*, Volumen III Munich G. Ricordi & Co. 1978, 1981.

MOSER, Wolf, *Theoretisch-praktische Gitarrenschule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas*, Volumen IV Munich G. Ricordi & Co. 1978, 1981.

⁶³⁶ Vol. 1-2 translated by Brian JEFFERY, edited by Matanya Ophee; Vol. 3 translated and edited by Peter Segal.

Translated by Brian Jeffery, edited by Matanya Ophee. *Guitar school: a theoretical; practical method for the guitar, based on the principles of Tárrega*. Books I - II Boston Editions Orphée, 1983.

SEGAL, Peter. *Guitar school: Book III* Editions Orphée, 1991.

⁶³⁷ POLIKARPOV, I. *Shkola igry na shestistrunnoi gitare*. Moscú. Editorial Sov. Kompozitor 1982, 1983, 1988.

⁶³⁸ PUJOL, *Poemes*. Lleida: IEI, Artis Estudis Gràfics, 1976.

desconocida de su vida.

-De poeta, médico y loco, todos tenemos un poco, dice el refrán. No me considero un escritor. Tuve que escribir muchas conferencias para poder leerlas, escribí la biografía de mi inolvidable maestro Francisco Tárrega por encontrar que hacía falta decir la verdad sobre este personaje, que muchos, por intereses mal intencionados quieren desprestigiar. La poesía –no soy poeta– es únicamente una forma de decir lo que siento por esa tierra garriguenca donde he pasado los mejores momentos de mi vida.»⁶³⁹

Pujol també parla de Tàrrega en les poesies. No cita explícitament el nom, però per a qui en coneix la seva realitat és de fàcil deducció. Pujol deixà pistes per comprendre a qui es refereix. En el moment que escriu “Vós” l'utilitza dirigint-se al mestre, i fa esment d'uns individus desconeguts als quan anomena “ells” — deduïnt que es refereix als guitarristes que no treballen en la mateixa filosofia de vida que ell, i que promouen altres valors— es pot referir, doncs, a Andrés Segovia.

«INVOCACIÓ

Oh!, Mestre venerat, baixeu del cel,
per ennoblir el món amb el vostre art sublim d'unció
i de santa humilitat que en nostre pit desborda ja l'anhel!

Per un infaust destí d'intent cruel,
s'ha perdut ací baix la “Veritat”:
l'audàcia i l'ambició han dominat,
que als caps hi manca llum i als cors hi ha fel.

Avui tan sols es tenen per valors
als que han pujat sens cura en la manera
i tant el seny ens han deixat boirós,
que el món creurà demà, una de dos:
que Vós no sou el geni que es venera,
o bé que ells són tan grans com fóreu Vós.»⁶⁴⁰

Aquest poema exemplifica la preocupació de Pujol vers la situació de “La Veritat”,

⁶³⁹ *Diario de Lérida*. 19-11-80, firma: Jordi Curco Pueyo.

⁶⁴⁰ PUJOL, *Poemes*. 1976.

d'allò *bo* i del *bé*, observat des de l'àmbit musical però també ètic.

«La trayectoria de mi vida como guitarrista ha sido primero de ejecutante-interprete.

Este aspecto me inclinó a la investigación por el deseo de ahondar en el conocimiento del arte. Tanto me interesaba la ejecución como la expansión creadora; y sentía la necesidad de componer como de conocer el pasado histórico de la guitarra. Así fui interesándome por la vihuela, el laúd y toda la música del Renacimiento, de ahí mi nuevo período de estudios musicológicos y Trabajos realizados en a atranscripción, análisis y enseñanza.

He cumplido 83 años y llevo 72 dedicados a la música y a la guitarra en todos sus aspectos. Sigo siempre como estudiante del desenvolvimiento estético de nuestro instrumento en el mundo del Arte.»⁶⁴¹

«En el repòs d'aquest ambient bucòlic que m'envolta, al meu estimat Mas Janet, on tants records vibren amb forta emoció en el fons del meu cor, ara que el sol de la meva llarga jornada se'n va a la posta, entre els seus últims raigs i els primers de les estrelles voldria retenir de la meva memòria, que a passos de gegant declina, fets que encara tinc presents en el meu esperit, perquè pugui reviure'ls almenys tal com els tinc encara presents en el meu pensament.»⁶⁴²

Al llarg d'aquella etapa Pujol va difondre els seus coneixements en moltes conferències especialitzades. El 17 de setembre 1965 María Adelaide Robert i Alberto Ponce (a la viola de mà i a la guitarra), oferiren un recital il·lustrant els comentaris d'una conferència que Pujol llegí al Local del Centre d'Andorra la Vella. En commemoració al centenari d'Enric Granados, Pujol va oferir una conferència "*Semblanza evocadora de nuestro Enrique Granados*" el 10 de desembre de 1967 a Lleida. De jove havia conegut a Vinyes i Granados, i en diverses ocasions parlà d'aquells lleidatans il·lustres:

«-Hábleme de Enrique Granados.

-Enrique Granados era, en aquell época en que yo estudiaba, de mis 14 o 15 años, muy amigo de Tárrega. Sentía pasión por todo lo español, como Amadeo Vives, Vidiella. Ellos hicieron el renacimiento de la música étnica española.

⁶⁴¹ AIEP.

⁶⁴² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 26.

Granados sentía mucha pasión por todo lo que era la España del siglo XVIII. Era la herencia de los tonadilleros, de las majas, y sobre todo Goya que recogía ese carácter popular tan español. Eso le impresionaba profundamente. Y por eso dirigía toda su inspiración hacia ese carácter que representaba el sentido popular del tipo español.

-¿Y cómo era Granados?

-Como amigo, encantador. Tenía unos compañeros que reunían todos los lunes a unos cuantos amigos. Entre ellos estaba Enrique Granados, Apelles Mestres, Tárrega, mi maestro, y se llamaban “los lunáticos” porque iban todos los lunes a comer en grupo. Eran unas interesantes tertulias musicales en las que incluso Granados había bailado unas jotas. Era muy simpático, muy alegre, muy espiritual en sus cosas.

-¿Era diferente Ricardo Viñes?

-Eran parecidos, pero con una personalidad diferente, Viñes era un poco más objetivo en sus cosas. Granados era más fantasioso. Viñes era hombre que se hizo sufriendo, muy detallista en sus cosas y enamorado, no sólo de lo español, sino también de lo francés. Como vivió tantos años en Francia, era amigo de Debussy, de Ravel, de todos los impresionistas estaba más influenciado de Francia. Podría decirse que Viñes era el Granados de Francia y Granados el Viñes de España.»⁶⁴³

El 1968 es commemorà a Lleida el 25 aniversari de la mort del pianista Ricard Vinyes, i Pujol presentà la conferència *Semblanza de Ricardo Viñes*.

«El 20 de Desembre de 1968, en la commemoració del 25 aniversari de la mort del músic Ricard Viñes, vaig pronunciar una allocució amb les il·lustracions musicals de piano a càrrec d'Alicia Font, Teresa Mujal i Pilar Virgili. Aquesta mateixa conferència la vaig impartir l'any següent al Cercle Comarcal Lleidatà.»⁶⁴⁴

Com Pujol cita en les memòries, un any més tard, exactament el 25 de gener, oferí la conferència *Ricard Vinyes: la seva personalitat artística i humana* al Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona; es repetí la mateixa al febrer. El text de la

⁶⁴³ *La Mañana*. 29-07-1975. Entrevista a Emili Pujol.

⁶⁴⁴ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 94.

conferència es publicà seguidament al *Butlletí* de l'entitat⁶⁴⁵. A l'Anuari musical de 1973 sortiren els estudis que havia fet sobre Pedrell i la viola de mà⁶⁴⁶.

Aquell 1973 després del curs internacional d'estiu de Cervera, viatjà a Holanda per oferir una conferència. *La guitarra a través dels temps i l'estètica de la guitarra en el pensament modern* era el títol amb que es presentà el 26 de juliol de 1973 a la sala del conservatori de Zwolle (Holanda).

«Vam tenir aquí per uns dies a un deixeble del curs de Cervera que, per assistir a la conferència que vaig donar a Zwolle, va venir en auto-stop des de Barcelona. S'ha portat el seu instrument i l'ajudo aquí a estudiar profitosament. Em va fer il·lusió, per l'oportunitat que em presentava, aquesta conferència. Als meus vuitanta i tants anys no vaig dubtar a acceptar la invitació per impartir la conferència sobre "Història de la Guitarra y su Estética", just acabat el curs de Cervera. Recordo que en la meva joventut, el meu amic d'infància Miguel Viladrich, que era pintor, se'n va anar a peu a Florència per conèixer els primitius italians. Només la calor de l'ànima és capaç de fer miracles.»⁶⁴⁷

Pujol presentà la conferència *La vihuela y la guitarra en las cortes españolas hasta el siglo XVIII*, el 27 de juny de 1974 al Patio de la morera del Palacio Real de Olite (Navarra)⁶⁴⁸. L'invitaren a presidir el IV Concurs Internacional de Guitarra Ferran Sor de Roma que tingué lloc durant el mes de maig de 1975. En motiu del 125è aniversari de Tàrraga, l'any 1977, la Radio de Castelló va retransmetre una elocució de Pujol parlant sobre Tàrraga⁶⁴⁹.

⁶⁴⁵ PUJOL, «Personalitat Artística i Humana d'en Ricard Vinyes». A *Butlletí Interior Informatiu, Centre Comarcal LLeidatà*. Any XII, núm. 133, Barcelona: març 1969, pàgs. 9-18.

Pujol oferí de nou conferències sobre la figura de Viñes en motiu del centenari del seu naixement el 1975.

⁶⁴⁶ PUJOL, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra». Separata del *Anuario Musical*. Vol. XXVII. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1973, pàgs. 47-59.

⁶⁴⁷ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 97

⁶⁴⁸ Aquell any el curs d'estiu a Cervera començava el 7 de juliol. Les dates sempre variaven una mica en funció de les activitats del mestre i les disponibilitats.

⁶⁴⁹ Aquesta es conserva enregistrada en un casset a l'arxiu de l'Auditori de Lleida. Biblioteca de l'Auditori Enric Granados.

7.3. Homenatges i reconeixements

En els últims anys de vida de Pujol se li rendiren diversos homenatges i condecoracions en honor als seus mèrits que sovint coincidiren amb aniversaris importants de l'artista. La premsa posava èmfasi en aquestes dates senyalades.

«LOS OCHENTA AÑOS DE EMILIO PUJOL, EL GRAN MAESTRO DE LA GUITARRA Y DE LA VIHUELA

Anteayer cumplió 80 años el ilustre guitarrista Emilio Pujol (n. en Lérida el 7 de abril de 1886), figura destacadísima en nuestro mundo musical, en el doble aspecto artístico y docente, pues en ambos ha alcanzado, con su infatigable actividad, renombre universal.

Como concertista, en efecto, consiguió éxitos extraordinarios, no sólo en España sino en el extranjero, a partir del año 1912, mereciendo subyugarse especialmente sus actuaciones en París, Londres, Viena y América del Sur, causando en todas partes justa admiración por la pulcritud y elegancia de su estilo, de acusada personalidad, y por su gran dominio técnico, puesto en evidencia al vencer las más grandes dificultades de mecanismo, gracias a haber seguido fielmente las enseñanzas de su maestro, el inolvidable Tárrega, con quien comenzó sus estudios de guitarra y armonía en 1901 [sic], ampliándolos más tarde con Agustín del Campo y Vicente M. de Gibert.

[...] Para que pudiera proseguir su meritísima labor de investigación y transcripción, se le concedió hace dos años, una beca por la Fundación March.^[650]

Y conste que el maestro Pujol, al cumplir los 80 años de edad, sigue con sus deseos de no detenerse en su incansable actividad. Prueba de ello es su inminente marcha a Lisboa, para reanudar la dirección de sus tradicionales cursos de guitarra y vihuela.»⁶⁵¹

Pujol el 1966 va rebre la Medalla de Plata de la Província.

«El 17 de Novembre de 1966 m'imposaven, a Sort (poble de la província de Lleida) i dins dels actes organitzats en el Dia de la Província) la Medalla de Plata de la Província. El 28 de Novembre, la corporació municipal de la ciutat de Lleida

⁶⁵⁰ Recordatori: capítol 6.6. Pensió de Belles Arts.

⁶⁵¹ *El noticiero Universal*. 9-04-1966. Barcelona

em va nomenar Director Honorari del Conservatori Municipal de Música. L'Ajuntament va instituir en aquest Conservatori una classe de guitarra clàssica amb el meu nom. El 3 de desembre la entitat Orfeó Lleidatà m'oferia un sopar d'homenatge i em lliurava un Diploma de membre d'honor.»⁶⁵²

L'acte que Pujol comenta del 28 de novembre, fou una sessió solemne al Palau de la Paeria. L'Alcalde, Francisco Pons Castellà lliurà un pergamí en que la corporació municipal nomenà Emili Pujol director honorari del Conservatori Municipal de Música. També el nomenaren assessor provincial de la Diputació de Lleida per assumptes musicals.

El dia 11 d'octubre de 1967 juntament amb altres il·lustres personalitats lleidatanes del camp de les belles arts i la recerca científica, els feren entrega del marraco d'or del Cercle de Belles Arts de Lleida.

El 29 del mateix, al seu poble natal li oferiren una missa solemne seguida d'una recepció popular a l'Ajuntament. Després d'un dinar de germanor es feu un concert a l'església parroquial amb la participació de l'Orfeó Lleidatà i els seus deixebles Javier Quevedo i Ricard Chic. Li lliuraren un pergamí com a "fill predilecte" de la Granadella.

«Sempre hi ha hagut a la Granadella casos demostratius d'intel·ligència i capacitats remarcables, mestres, farmacèutics, metges, escriptors, músics... que han fet honor a la terra de sa naixença. I això lluitant amb un ambient poc o gens propici.

Avui conta el poble amb excel·lents Mestres i escoles. Els medis de comunicació afavoreixen la instrucció en centres ben organitzats per la cultura general, beques, i retribucions generoses per a protegir les millors i més àmplies ambicions. Diguem que el camí es obert per a tot aquell que sent dins del seu esperit l'afany d'honrar als seus, al poble i a la humanitat.

L'impuls que sempre m'ha donat la comprensió i emulació del poble m'ha permès de viatjar molt, conèixer les ciutats i els països de més significació històrica i alternar amb personatges de gran significació social i he arribat a un punt de experiència que et permet comparar i deduir.

Naturalment que la meva consagració a la música em fa veure les coses des d'un

⁶⁵² GUIMET, *op. cit.*, pàg. 94.

punt de vista que no és el corrent. Obligat a considerar les coses en el seu concepte verdader, sols accepto i estimo lo que considero bo de veritat. Tant en la vida del art com en la vida entre els humans sols m'interessa lo que és pur, elevat i vertader. Per això els meus amics són de lo bo, lo millor i procuro esser per ells lo que ells són per a mi. I això he trobat aquí més que en lloc, perquè la vida hi és bellesa.»⁶⁵³

El dia de Santa Cecília de 1969, Pujol participà com a jurat del Premi de Música Ciutat de Lleida. El mateix dia es feu un concert d'autors i intèrprets lleidatans. Hi hagué interpretacions d'obres originals d'Emili Pujol a càrrec del guitarrista Ricard Chic.

El governador de l'estat de Nou Mèxic instituí una Setmana de la guitarra Clàssica en homenatge a Emili Pujol. Aquests actes tingueren lloc del 5 al 19 d'abril de 1970 a Albuquerque. S'anuncià també una beca d'ajuda als guitarristes de condició humil sota la denominació de Beca Emili Pujol. En tots aquests actes Pujol no hi assistí. A la Universitat de Nou Mèxic li oferiren també un concert d'homenatge a càrrec del professor Héctor García.

L'abril de 1970 el ministre d'Educació i Ciència del Govern de Madrid atorgà a Emili Pujol la Creu de l'Ordre Civil d'Alfons X el Savi. El 19 d'agost de 1970 imposaren les insígnies de l'orde a l'il·lustre lleidatà a la Paeria de Cervera. Seguidament es feu un sopar d'homenatge ofert per la Diputació, l'Ajuntament de Cervera i els alumnes del Curs Internacional⁶⁵⁴. En el discurs que Pujol feu com a agraïment digué:

«[...] Si esta distinción que acaba de serme concedida hubiese llegado unos años antes, en vez de agradecerla como lo hago con palabras, hubiera podido hacerlo con las voces expresivas y armoniosas de una vihuela o una guitarra. Con esta vihuela que Dios quiso concederme la dicha de descubrir en París y que actualmente reproducida en casi todo el mundo, está en manos de guitarristas ávidos de perfeccionar y enriquecer su espíritu bebiendo en las

⁶⁵³ AIEP.

⁶⁵⁴ “El 1970 el Ministeri d'Educació i Ciència m'atorgava la Creu de l'Ordre Civil d'Alfons X el Savi. I aquell mateix any, el 19 d'agost, el president de la Diputació provincial de Lleida em va imposar les insígnies d'aquesta ordre, que van ser adquirides per subscripció popular promoguda pel municipi de la Granadella.” GUIMET, *op. cit.*, pàg. 95.

fuentes de un glorioso pasado, o con la guitarra que, después de haber conocido a Tárrega, se constituyó en única meta de mi existencia.

Hoy, al fin de 70 años de labor en defensa de la verdad del Arte que me ocupa y mis largos años de vida, no teniendo la fuerza ni el temple de las campanas vecinas que van desafiando inmutables el paso de los siglos, solamente puedo hacerlo con la voz de mi corazón rebosante a estallar de gratitud; no solo por haberme sido dada la satisfacción de ver reconocida una labor que Dios sabe cuan desinteresada fue, sino por constatar cuantos amigos sinceros tengo en el presente.»⁶⁵⁵

El 6 de desembre de 1971 s'inaugurà la biblioteca pública municipal de la Granadella sota el nom d'Emili Pujol. Al Cercle comarcal lleidatà de Barcelona, es commemorà del 86è aniversari d'Emili Pujol el 8 d'abril de 1972; en l'acte parlà l'escriptora i poetessa Ascensió Puig i Domènech, i els guitarristes Josep Ramon Solé i Puig i el veneçolà Federico Cook interpretaren diverses obres del mestre. El dia 28 d'abril, el sopar anual de la revista *Ciudad* de Lleida fou dedicat a Pujol. Li lliuraren una artística placa commemorativa amb l'escut de la ciutat, cisellat en bronze i plata.

A principis d'aquell any, el guitarrista Gracià Tarragó havia mort a Barcelona⁶⁵⁶. En el mateix període Segovia havia estat nombra doctor Honoris Causa.

«A Segòvia se l'ha nomenat Doctor Honoris Causa a Oxford. En molts casos se'l qualifica de genial i se'l considera avui el més eminent guitarrista de l'època actual i per a molts el més eminent de tots els temps, perquè cap l'ha superat en celebritat. Lluny d'intentar desvirtuar un clam tan estrany de lluny ens sumem al que fonamentalment justifica aquest homenatge d'admiració, però en qualitat de ser justos hem d'assenyalar que tant en les interpretacions com en les seves

⁶⁵⁵ *Diario de Lerida*. Provincia 21-08-1970. Imposición solemne de la encomienda de Alfonso X el sabio, al maestro Emilio Pujol. Crònica de nuestro colaborador y enviado especial Juan RIERA,

⁶⁵⁶ “Tarragó conservó la plaza de profesor de guitarra en el Liceo hasta la tarde del viernes, 26 de enero de 1972 en que dio sus últimas lecciones ya que al siguiente día le sobrevino la enfermedad que le llevaría a la muerte el 22 de febrero de este año. Tarragó ocupó el cargo durante treinta y nueve años, recordemos que, aunque cuando fue nombrado se seguía sin recibir una remuneración económica, al cabo de unos años se normalizó esta situación, retribuyéndole por su trabajo de profesor.”

MANGADO. *Historia de la guitarra en catalunya*. op. cit., pàg. 148.

transcripcions apareixen coses que són censurables. El renaixement actual de la guitarra no es deu a Segòvia ni a Bream, sinó a l'impuls que van donar en el seu moment Tàrrega, Fortea i altres entre els quals cal incloure els dos abans esmentats i potser algun més, sense oblidar els meus 40 anys de concertista, el meu mètode "Escola Raonada", les meves composicions, la meva aportació vihuèlica, els meus ensenyaments, les conferències. Segòvia no ha fet per la guitarra, la guitarra ha fet per Segòvia, o millor encara, Segòvia no ha descobert les qualitats de la guitarra que abans que ell havien descobert Sor, Tàrrega, Llobet i altres: és la guitarra la que ha fet conèixer al públic les qualitats de Segòvia.»⁶⁵⁷

El *Diario de Lérida* designa lleidatà del mes de juliol de 1973 a Emili Pujol, amb una distinció instituïda per la Radio Popular i l'empresa cervesera *San Miguel* sota el lema *Al progrés per l'esforç*. El 5 d'abril de 1973, a la sala Wagner de Mèxic el guitarrista Jesús Benítez, amb la col·laboració de diversos alumnes, organitzà un concert d'homenatge a Pujol en motiu del seu 87è aniversari. La societat Guitarrística de Mèxic nomenà Pujol president honorari. El 25 de setembre de 1973, a la sala Manuel Ponce del palau de belles arts de la Ciutat de Mèxic, tingué lloc l'estrena mundial de *Fantasia en La* per a guitarra i orquestra de cordes de Ramón Noble en homenatge a Emili Pujol. Interpretava la part de guitarra Jesús Benítez, acompanyat per l'orquestra de cambra de Belles arts, dirigida per Ildefonso Cedillo⁶⁵⁸.

Aquell 1973 sobtà a Pujol la notícia de la mort del seu amic Pau Casals⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ AIEP.

⁶⁵⁸ Pujol no va assistir en persona en aquests actes. Era ja ancià i no podia fer llargs viatges.

⁶⁵⁹ Pujol deixà entre els seus escrits personals unes anotacions sobre la mort de Pau Casals (29-12-1876/ 22-10-1973.) "La seva desaparició és com una evasió de l'ànima en el moment en què la música, per estranyes influències, va canviant l'espiritualitat de la seva missió en l'Art. Casals, àmpliament dotat, va ser principalment un músic expressivista. El seu arc va ser sempre l'interpret diví de la melodia sentida i entesa per la seva intel·ligència musical, vibració d'ànima i potencialitat expressiva. La força emotiva del seu temperament unida a la claredat interpretativa del seu criteri musical eren, per elles mateixes, suport en la Música d'aquest sentit estètic que troba sublim ressò en el cor humà.

La mort d'un artista de tal categoria és l'esfondrament d'una de les més importants pedres fonamentals en l'estètica i en l'ètica de les produccions d'art d'una època i sobretot en l'actual, tan assetjada de corrents contràries ansioses de la deshumanització de l'Art."

L'esbart Montsant d'Ulldemolins, el grup sardanista Emili Pujol i la cobla Melodia del Vendrell, participaren en l'homenatge que es feu a Pujol el dia 4 d'abril de 1976 a La Granadella. Actuaren també corals vingudes d'arreu de les comarques de Lleida i Andorra, i el grup instrumental Nou Estel de Torrebesses. L'Orfeó Lleidatà estrenà una pàgina polifònica dedicada al Crist de Gràcia de la Granadella, de la qual n'era autor l'homenatjat⁶⁶⁰. La Sra. Ascensió Puig i Domènech feu una conferència sobre la biografia del garriguenc.

El dia set d'abril el Reial Cercle Artístic de Barcelona li organitzà un acte d'homenatge del qual l'emissora de Radio 4 en va enregistrar unes paraules⁶⁶¹.

«EMILIO PUJOL, FIGURA ILUSTRE DE LA GUITARRA CLASICA, FESTEJANDO EN SU 90 ANIVERSARIO.

La corta pero conspicua tradición de la guitarra clásica en su significación moderna, es curioso, sigue una línea catalana iniciada por Fernando Sors [sic.] a principios del siglo pasado, seguida por Francisco Tárrega, castellanense de nacimiento, y continuada hasta nuestros días felizmente por quien fue su discípulo, Emilio Pujol, leridano al que se le va a dedicar dentro unos días un merecido homenaje festejando sus 90 años de edad que representan 70 de actividad como maestro de la guitarra, intérprete, compositor, ensayista, musicólogo, pedagogo y autor de un número elevadísimo de transcripciones de partituras de todas las épocas, para su instrumento.

No sabríamos determinar cuál es la faceta en la personalidad de Emilio Pujol que más ha gravitado en la historia de la guitarra en lo que va de siglo. Todas, seguramente, han ayudado profundamente a dar al artista una proyección extraordinaria y universal. Una de ellas ha sido la de intérprete. [...]

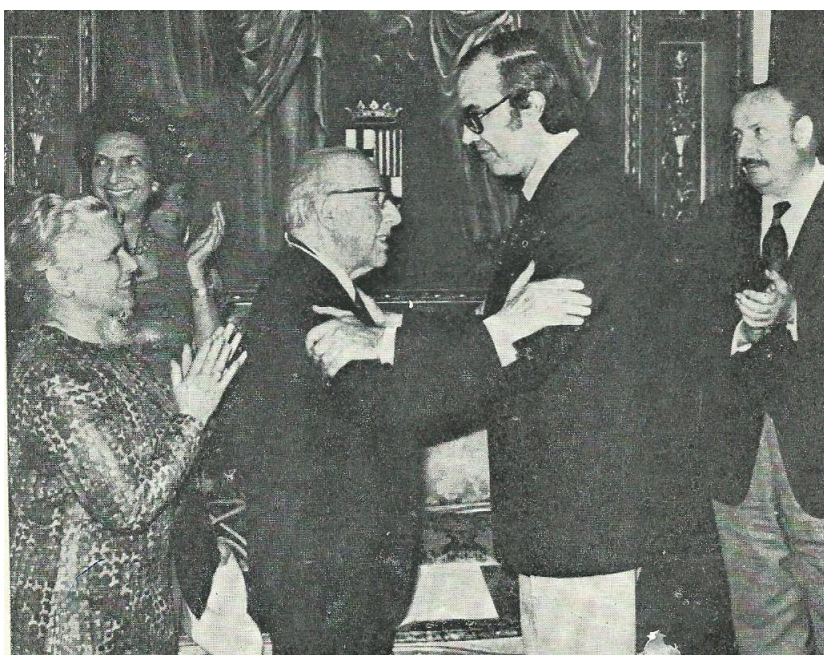
El miércoles próximo por tanto, cumplirá su 90 aniversario, y este mismo día se le rendirá un homenaje en el Real Círculo Artístico, celebrando (a las 7,15 de la tarde) un concierto que ha sido confiado al guitarrista Alberto Ponce, que interpretará obras del maestro, pronunciando unas palabras previas el escritor y crítico Jordi Maluquer. Será una oportuna ocasión para testimoniar al músico, al guitarrista, compositor y musicólogo la consideración que a todos nos merece su

⁶⁶⁰ *Càntic al Sant Crist de Gràcia*. Obra per a cor no editada. (possiblement es conserva a l'IEI)

⁶⁶¹ Es conserva l'enregistrament (fp.)

ilustre personalidad.»⁶⁶²

En la premsa consta que en aquest acte al Real Círculo Artístico hi varen participar diverses personalitats del món de la cultura i de la música, entre ells, Lluís Maria Millet, Francesc Taberna-Bech, representants dels diversos ajuntaments i diputacions, i en especial Marcelino Moreta en nom de la Diputació Provincial de Barcelona, qui li imposà la Medalla d'Or al Mèrit Artístic de la província.



Il·lustració 53: Entrega de la medalla d'Or a Emili Pujol. Barcelona, abril 1976. D'esquerra a dreta: Adelaida Robert, Emili Pujol, l'alcalde de Barcelona senyor Socias Humbert i el primer tinent d'alcalde Font Altaba.

Pujol havia rebut una invitació per anar a rebre un homenatge al Conservatori de Lleida, que es feu el 9 d'abril. En l'acte, Joan Riera parlà sobre la vida i l'obra de l'homenatjat, i alumnes del conservatori interpretaren obres del mestre per celebrar el seu norantè aniversari⁶⁶³.

⁶⁶² *La Vanguardia*. 4-04-1976, firma X. M. [Xavier Montsalvatge]

⁶⁶³ Es conserva una carta del 9-3-1976 en resposta a la invitació del Mestre Jose Prenafeta, Director del Conservatori Municipal de Lleida (fp.)

Armando Marrosu creà el Concorso Internazionale di Chitarra Emilio Pujol a Sassari, el 1980:

«-¿Cuál ha sido el homenaje que se le ha tributado recientemente en Italia?

-Concretamente en Sassari (Cerdeña) mi querido alumno Armando Marrosu, actualmente catedrático de guitarra en el Conservatorio de Sassari creó un Concurso Internacional de Guitarra, a lo cual quiso dar mi nombre, que tienen la intención de continuar realizando. [...]

Su ciudad y sus gentes, le tributaron un sencillo homenaje cuando el 17 de agosto de 1977, el por entonces “paer en cap” Ernesto Corbella y por acuerdo de la Corporación Municipal, le impuso la Medalla de Oro de la ciudad como prueba del afecto de ésta al hombre que por medio de la música ha sido embajador de la “Terra Ferma” por el mundo entero.»⁶⁶⁴

Pujol es sentí ofès per la poca valoració i respecte que en algunes ocasions es tingué vers la seva tasca. Això no ho denotà mai en públic, únicament amb les persones del seu cercle més íntim, i també ho volia mostrar mitjançant els seus apunts autobiogràfics. En un d'aquests escrits parla sobre un tal Vidal Benito. Indagant qui fou, es confirma que es tracta de Vidal Benito Revuelta, personatge que publicà l'any 1962 el llibre *La Guitarra: Su historia y su industria*⁶⁶⁵. Al no tenir en compte el valor de Pujol, aquest es va decidir a escriure'l:

«La concepción global de su trabajo constituye en síntesis un sentido homenaje a la guitarra, como no creo que exista otro precedente.

Lo sensible es que, por no haber dispuesto del material informativo fidedigno, haya que señalarse en su contenido imperfecciones de las que tarde o temprano el tiempo no perdona.

Y no es solo en su trabajo donde tal ocurre. El caso se ve repetido en muchos de los que orientan la investigación actual. Podría señalarle algunos, aun de autores prestigiosos como Nicolás Antonio, Pedrell, Anglés, Subirà, etc... Que fiados en equívocos no controlados han repetido el mismo yerro ofuscando con ello el esclarecimiento de la verdad.

⁶⁶⁴ *Diario de Lérida*. 19-11-80, firma Jordi Curco Pueyo.

⁶⁶⁵ BENITO REVUELTA, Vidal, *La Guitarra: Su historia y su industria*. Madrid: Colección Temas Españoles, ed Publicaciones Españolas, 1962.

Y no es extraño. El error es condición humana. Lo es a veces por distracción, por credulidad excesiva, porque quien sabe los imponderables que agitan nuestro subconsciente... Pero hay errores sin importancia y otros de insospechada trascendencia.

En el capítulo "La guitarra en las artes", leo entre sus apreciaciones personales y en su inspirado párrafo de alta calidad literaria (pág. 16) que debemos agradecer de todo corazón a Regino Sainz de la Maza el haber sacado de los arcones viejos donde, cubiertos de telarañas, dormían quizá el sueño del olvido, los vihuelistas españoles del S. XVI. Crea, mi buen amigo, que hay en esta afirmación un craso error.

Adjunto le incluyo copia de lo que en el Diccionario Grove's escribió Santiago Kastner, cuya honestidad profesional es de sobras conocida, para que tenga Ud. Una idea de la verdad. Si estuviera ahora en Barcelona, podría añadirle programas y comentarios cuyas fechas prueban la verdad histórica de lo que afirmo.

Nunca me ha dado por salir en defensa de lo que a mi me atañe. Pero he cumplido ya mis 83 años, 70 de consagración a la música y, francamente, me duele que por falta de una elemental ética profesional, otros se atribuyan una labor que no hicieron, aprovechándose de lo que encontraron hecho por su verdadero autor. Pedrell, Eslava, Barbieri y el Conde Morphy, a primeros de siglo, habían ya llamado a la tumba de nuestros vihuelistas antes de que Sanz de la Maza ni yo hubiésemos podido sentir en la venas el azogue de su arte.

Vivimos en una época de concursos, campeonatos y condecoraciones que mal se aviene con la humildad que sirve eficazmente a la verdad histórica. ¿Por qué no nos conformaremos con el aporte sincero de nuestras posibilidades y méritos personales al encumbramiento del Arte? Todos podemos aportar nuestra parte, sin pretender una gloria inmerecida y libre de vanidad, nos sentiremos más dignos de nosotros mismos. Deberíamos siempre acogernos a las palabras de San Francisco cuando decía: "al fin, no somos otra cosa sino lo que somos a los ojos de Dios".

Con nuestra felicitación, un cordial y efusivo saludo. »⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Carta a Vidal Benito. Lisboa: 19-05-1969. (fp.)

7.4. Biografia

L'any 1955 Joan Riera intentava realitzar una biografia sobre Emili Pujol:

«[...] Matilde tiene algunos apuntes de mis actividades que así pueda los enviaré para que le sirvan de datos biográficos. A mí no me hace gracia eso. Me lo han pedido de América, de París, y nunca hice caso. Yo he querido hacer la de Tárrega y sé que es una tarea difícil si hay que hacerla bien. Lo que importa es hacer obra útil, si es posible, aunque no sea más que para la propia satisfacción. No quiero piropos. Quiero narración objetiva de episodios seleccionados, con dignidad (no vanidad) literaria.

El elogio tiene que nacer espontáneamente de los hechos en si mismos... nunca fue mi propósito el de llegar a ser un gran artista, ni ser una celebridad, ni que me admirasen lo que hacía.

Sentía el irresistible afán de realizar en la guitarra la música que me gustaba y no sentía cansancio alguno; muy al contrario, cuando mas lograba mi deseo, más avidez se despertaba dentro de mis afanes. No tenía ni buscaba otra satisfacción que la de sentir por mis propios oídos lo que me gustaba; y cada vez lo que me gustaba era más difícil.

Lo que si me ilusionaba era poder llegar a un grado de habilidad que me permitiera poder viajar y conocer otros países y otras gentes y no por sonar en éxitos inmerecidos sino por el placer de comparar la belleza humana y terrenal entre si en relación con la nuestra.

Mi vocación no ha sido movida por un afán lucrativo bajo ningún aspecto; pero ha sido y es tan fuerte que aun en el crepúsculo de mi vida, solo puedo atribuirla a la voluntad de Dios.»⁶⁶⁷

Tot i que Pujol no volia una biografia en vida, Riera hi va insistir tant que finalment cedí⁶⁶⁸.

«El setembre de 1974 va sortir la biografia que l'amic Riera va escriure sobre mi. És un treball digne i per sobre de tot desinteressat, ja que no rebrà ni una pesseta per haver-ho fet. L'Institut d'Estudis Ilerdencs són els propietaris de l'edició i tots els exemplars que es venguin serviran per pagar les despeses d'edició. Riera és un bon amic al qual sempre recorrem.

⁶⁶⁷ Carta a Joan Riera. Lisboa: 28-12-1955. (fp.)

⁶⁶⁸ 1a edició 1974. 2a ed. 2005 doble idioma (català-anglès).

He anat rebent nombroses cartes d'amics felicitant-me per l'assaig biogràfic que sobre la meva persona ha escrit J. Riera. Cartes que he anat contestant amb el meu agraïment.»⁶⁶⁹

En unes reflexions de Maria Adelaide Robert a mode de prefaci per una nova biografia del mestre deixà escrit:

«En la mayoría de los casos los biógrafos buscan casi siempre que de sus biografiados quede solamente la parte amable y no siempre la verdadera.

Los que autobiografían cuentan también la parte más positiva de sus vidas y los logros alcanzados, faltando a veces a la verdad, pero haciendo de esas memorias un medio más de propaganda personal favorable a sus intereses.

En el caso de mi marido, enemigo de toda propaganda, porque creía firmemente que lo que queda de cualquier personaje era la obra que había producido en su vida, su idea de una biografía, que entendía que nunca debería salir en vida del biografiado, era que fuera totalmente real y verdadera. La que escribió Juan Riera salió, fruto de una larga amistad de muchos años, a la luz en vida de mi marido, a pesar de nunca haberlo deseado, solamente para complacer el esfuerzo que había hecho Juan Riera y para complacerle en el empeño que tenía en completar la trilogía de los músicos leridanos, Ricardo Viñes y Enric Granados, que ya habían sido editadas por el Instituto de Estudios Ilerdenses (IEI).»⁶⁷⁰

7.5. La mort de Pujol

Emili Pujol morí a Barcelona el 15 de novembre de 1980 a les vuit de la matinada⁶⁷¹. El diumenge 16 les necrològiques dels diaris del país despertaven amb la tràgica notícia⁶⁷².

El dia 17, la ciutat de Lleida rebé les despulles del mestre al Palau de la Paeria, per

⁶⁶⁹ GUIMET, *op. cit.*, pàg. 97.

⁶⁷⁰ GUIMET, *op. cit.*, Pròleg de Maria Adelaide Robert.

⁶⁷¹ Certificat de defunció expedit pel Registre Civil de Barcelona, el 24 de novembre de 1980 certifica la mort d'Emili Pujol Vilarrubí.

⁶⁷² *La Vanguardia*. Necrológicas 16-11-1980.

a la tarda ser sepultades al cementiri de la ciutat.

«Dol per la guitarra.

No podíem deixar de referir-nos en aquest espai a la desaparició d'una il·lustre figura en el camp de la música de guitarra: el mestre Emili Pujol. Dissabte donàvem notícia del seu òbit als noranta-quatre anys però el personatge mereixia un comentari –com mereixerà un dia un estudi més extens de la seva obra a les planes especialitzades– com a aportació destacable a la cultura i, per tant, també, a la nostra cultura. [...]»⁶⁷³

«Intérprete, pedagogo e investigador, ha sido el último representante de la escuela catalana de guitarra.»⁶⁷⁴

La premsa de l'època difon molts articles elevant la figura i la tasca de Pujol. En bona part d'aquests escrits es troben dades incongruents de la vida del mestre, dates incorrectes; tanmateix, des de una mirada de desconeixença es donaren per vàlids. Els periodistes que s'encarregaven de redactar aquests homenatges a la premsa, en algunes ocasions feien ressò a errors que companys de feina cometeren al escriure sobre Pujol.

«Amb motiu del dissortat aconeixement de la mort del mestre Emili Pujol, hem anat llegint a tota la premsa d'ací a Barcelona i de la ciutat de Lleida, aquest dol de merescuts elogis que s'han escrit sobre aquest gran, eminent, integral músic i home il·lustre.

Hi hem vist algunes inexactituds que no cal mencionar perquè no tenen valor. El que sí ens ha sorprès però, i ensems ens ha dolgut profundament són aquelles paraules del senyor Ernest Corbella quan dóna la seva opinió a la premsa sobre el trist desenllaç: “ha muerto casi en la miseria” i després les del seu article on diu que (amb molta raó, per altra part), en el nostre país sembla que sigui obligat que les grans figures hagin de passar desapercubudes fins que la mort reivindica la seva justa talla humana, com també que les dificultats econòmiques i la misèria inclosiu acompanyin les seves últimes passes per la terra, veiem que el senyor Corbellam en aquest aspecte i en el cas que ens ateny, no està prou ben informat. El mestre, això es cert, ha portat una vida franciscana. Era prou ell per no caldre-li exterioritzacions de cap mena. En el cas que hagués necessitat

⁶⁷³ *Avui*. 25-11-1980, firma J. M.

⁶⁷⁴ *La Vanguardia*. 18-11-1980, firma Xavier Montsalvatge.

econòmicament quelcom ni els seus familiars ni els seus amics ni els seus deixebles d'arreu del món, no l'haurien deixat mai sol. Tampoc les autoritats de Barcelona, que tothora s'han portat molt bé, ho haurien permès. Però el cas és ho volem remarcar, que el Mestre Pujol s'ha valgut per ell sol sense estretors i sense aprofitar-se mai de cap circumstància, durant tota la seva llarga vida.

Cada guardó que li atorgaven, vingués de qui vingués, li semblava immerescut. Per a ell, era la bondat dels qui li concedien, el que comptava i els en restava agraït sempre més, fidelment, sense tenir en compte de qui o d'on li arribava, repeteixo.

S'oblidava completament d'ell mateix, de la seva obra, de la seva vida de treball sense vacances. Altrament no li'n calien, perquè fruïa creant bellesa i d'això n'havia fet la seva professió, el seu gaudí i la seva raó d'existir. Si no hagués estat pur, per dir-ho d'alguna manera, possiblement hauria tingut algun càrrec ben remunerat des de fa molts anys, a l'institut de Musicologia, per exemple, o a l'Escola Municipal de Música. Del primer en fou tant sols col·laborador cobrant un tant per llibre que transcrivia. En realitat hauria hagut de ser de la plantilla i tenir un sou, una jubilació i unes assegurances, com tots els que allí treballaven. [...] De l'Escola Municipal de Música de Barcelona en fou professor de viola de mà i aquesta missió fou passada al mestre que impartia lliçons de guitarra. D'aquesta forma també allí el deixaren fora de la possibilitat de percebre un sou.

Visqué dels drets d'autor, sobretot dels que li ha donat el seu mètode "Escuela Razonada de la guitarra", traduït a tots els idiomes, inclús japonès i rus, i dels drets d'execució de la seva música a l'estranger especialment. També dels cursos que donà durant anys en el conservatori Nacional de Lisboa i a a l'Accademia Musicale Chigiana de Siena (Itàlia)[...]

Això li ha permès estar ben assistit fins a la mort i passar tota una vida econòmicament còmode. Ha sofert quatre operacions a la Clínica Puigvert en els últims anys, pagant com qualsevol altre pacient sense cap assegurança social.

[...] No vull acabar sense fer constar que la contribució més alta en aquesta existència exemplar del nostre Mestre Emili Pujol, l'ha aportada la seva esposa Ma. Adelaide Robert, que en tot moment ha estat lliurada a ell i a la seva obra, oblidant-se heroicament de la pròpia carrera de francs èxits com a cantant d'òpera, liederista i professora en el Conservatori Nacional de Música de Lisboa. –Que aquestes últimes ratlles siguin com un petit homenatge a aquesta dona sensible, sacrificada, valenta i intel·ligent que ha fet possible la labor del Mestre en aquestes dues últimes dècades de la seva vida. I a quí devem tot el nostre

agraïment.»⁶⁷⁵

Ascensió Puig en aquestes línies publicades a *La Mañana* escriví com a persona que coneixia a Pujol, des d'una realitat que ella havia vist. Així mateix, apareixien altres notícies o articles d'opinió d'amics i coneguts⁶⁷⁶.

«[...] Triste, muy triste es que nos acordemos de nuestros hijos ilustres, de nuestro "Lleidatans Universals" cuando su presencia física entre nosotros ha terminado. Es entonces cuando surgen los elogios, los recuerdos, las frases bonitas y los epitafios más o menos solemnes y hasta cierto punto de compromiso por aquello de que la ocasión lo requiere. [...]

Cuando muy pocos se acordaron de él en su vida retirada en la Ciudad Condal, nosotros lo hicimos y hace exactamente un mes su vida y obra, narrada por él mismo en un diálogo cordial y familiar fue plasmada en nuestras páginas y hoy sus declaraciones que en aquel 12 de octubre hiciera para DIARIO DE LERIDA son sus últimas palabras a los leridanos: "...he procurado siempre llevar lo más dignamente posible el nombre de Lleida a través de los países por donde mis andanzas me han llevado...", nos diría aquel día con la emoción y la añoranza de una Terra Ferma a la que el tanto amó con igual cariño que a la música: "...la guitarra y la música han sido la razón de mi vida"

[...] Hoy la guitarra está triste, el maestro ya no la acaricia, pero sus notas son de un sonido de esperanza y de alegría. Su vida ha dado fruto, su andadura ha hecho sendero por el cual muchos otros trazarán el suyo. Hoy Lleida lo llora, pero siempre lo recordará.

*La veu de ses campanes va contant
el pas del temps ritmat pel nostre cor;
i a més del seu repic del dia gran,
els dóna amb l'oració, suau conhort.
Vell campanar, no em dixis camí avant,
i alça el teu plany a Déu, auan sia mort.*

⁶⁷⁵ *La Mañana*. Lleida: 17-12-1980, firma Ascensió Puig.

⁶⁷⁶ RAZQUIN, Josep Maria, «Tres moments d'Emili Pujol a Cervera». A *La Mañana*. Lleida: 17-12-1980.

(“El campanar”, de Emili Pujol).»⁶⁷⁷

El llegat de Pujol quedà custodiat per Maria Adelaide Robert, que donà el material de més valor, i la majoria de les guitarres i instruments de Pujol, a l'IEI⁶⁷⁸. Pujol deixà la finca del Mas Janet a l'Associació de minusvàlids-psíquics de Lleida (Aspros), qui també rep els drets d'autor de les seves obres.

Maria Adelaide feu progressives donacions de material a la Diputació de Lleida. El llegat es situà en una sala de l'IEI anomenada *Sala Emili Pujol*. Allà es dipositaren els mobles de l'estudi de Pujol, les caixes amb les condecoracions, la premsa, correspondència, partitures, llibres, i molt material del mestre, juntament, amb els instruments que s'exposaven en una vitrina⁶⁷⁹.

«-Y el Maestro Pujol, en esta trilogía de grandes músicos leridanos, ¿qué papel juega?, ¿cómo es su carácter?, ¿cómo es su personalidad?

-¿La mía? No lo sé. No tengo personalidad. Yo soy un pobre diablo que está enamorado de la música y de la guitarra desde toda la infancia y todo lo resumo en este amor a la música y a la guitarra. Todo, todo está ahí. He ido haciendo todo lo que he podido. Eso sí, me gusta mucho investigar, estudiar, oír, escuchar,

⁶⁷⁷ «La mort del mestre Emili Pujol». *Diari de Lleida*. 1980, firma Jordi Curco i Pueyo.

⁶⁷⁸ Maria Adelaide des del 1980 anà entregant material al IEI que es feu càrrec del llegat i ho diposità en una sala amb aquest nom. (Veure: Introducció)

⁶⁷⁹ Llaüt-lira de Salvio Morbey, Barcelona 1898-1900.

Vihuela mexicana, anònim de Michoacán o Jalisco, 1930-1970.

Viola de mà de Arnold Dolmetsch, Haslemere 1937.

Viola de mà de Gamaliel Yacopi, Barcelona 1947.

Guitarra de Francisco Rivera, Cadis 1806.

Guitarra d'Antonio de Torres, Sevilla 1863.

Guitarra d'Enrique García, Barcelona 1905.

Pujol havia tingut altres guitarres:

Guitarra d'Enrique García, Barcelona 1902. Possiblement era la guitarra del seu germà.

Guitarra d'Antonio de Torres, la Cañada de San Urbano 1888. Situació desconeguda. Possiblement Adelaide la va regalar o vendre.

admirar a los demás.

-¿Es importante su legado?

-Sí, bastante importante. Tengo de música bastantes libros. Sobre todo la vihuela me ha obligado mucho a buscar en el pasado y creo que tengo los tratados que se han escrito sobre la música del renacimiento, del XVI. Tengo un archivo muy completo.

-¿Qué hará usted con este legado?

-Esto no lo sé. Lo que disponga Dios. Yo no quiero desprenderme de esto, pero luego los que me sucedan que les den el mejor destino.

-¿Le gustaría que hubiera una sala, por ejemplo en el Museo Morera; al lado de la de Viñes, dedicada a usted?

-¡Yo no sé si lo merezco! Pero todo lo que viene de Lérida que es en mi favor, aunque lo considere inmerecido lo agradezco en el fondo de mi alma. Cualquier cosa que Lérida dispusiese de mis medios, de mis archivos, por mi sería muy bien recibida, aún desde el otro mundo.

-Gracias maestro.

-Diga sobre todo a mis amigos de Lérida que yo les he querido durante toda la vida porque allí fue donde yo dí mis primeros pasos y podría contar muchísimas anécdotas que serían curiosas y graciosas. Adoro Lérida y a mis amigos de Lérida.

Su esposa tercia cuando hablamos de la Sala Pujol, de su legado.

-Por ley natural, nos dice, yo seré depositaria de su legado. Pero antes de cederlos exijo unas determinadas condiciones: Primero, la Sala dedicada a Granados; después una sala digna de mi marido; he visto el cuadro de Viñes muchos años abandonado en el Conservatorio de Música, sin que nadie le hiciera caso, y de cara a la pared, después. Cuando esto se consiga hablaremos del legado Pujol. Nada me haría más ilusión que se quedara en Lérida. Pero con toda la dignidad que la figura de mi esposo merece.

Es un reto. Tres músicos importantes en la historia de la música española y aún universal. Tres leridanos ilustres. Una sala la de Viñes. Faltan dos Primero – petición de la señora Pujol– la de Granados. Después, con la dignidad que se

merece la de Pujol. Aurelio Bautista.»⁶⁸⁰

La vídua també entregà part del llegat al MDMB l'any 1988⁶⁸¹. Adelaide nombrà un grup de persones com a Marmessors⁶⁸², que foren els encarregats —en el moment que ella morí el 2010— d'acabar de fer el buidatge del llegat que encara es conservava al pis de Gràcia on havien viscut de lloguer. Aquell material s'entregà ja catalogat a l'IEI i a la biblioteca de l'Auditori Enric Granados. Actualment, la sala Emili Pujol de l'IEI es troba tancada per motius estructurals de l'edifici⁶⁸³.

⁶⁸⁰ *La Mañana*. 29-07-1975.

⁶⁸¹ Com s'ha dit anteriorment, s'hi conserva material relacionat amb Tàrrega, documentació bibliogràfica variada, i la guitarra de sis cordes dobles d'Igancio Fleta, Barcelona 1957. (MDMB1450). Cal recordar que també hi havia entrat feia anys a partir d'una altra donació la viola de mà construïda per Miguel Simplicio (MDMB0392) que havia estat de Pujol.

⁶⁸² Ascenció i Josep Solé; Jordi Guimet, i Antoni Virgili. Persones de confiança del cercle de coneguts de Pujol i Adelaide.

⁶⁸³ Amb el transcurs del temps serà de nou visitable, i els interessats en la matèria podran consultar i estudiar la documentació que allà es conserva.

II PART
PROJECTES INÈDITS

1. EL PROJECTE DEL MÈTODE

1.1. Sobre els mètodes

Els mètodes representen una eina pedagògica de gran valor. Són una instantània de l'evolució tècnica de l'instrument, al mateix temps que obren el camí de qui pretén acostar-se a l'obra de l'autor del propi mètode, o a la d'un compositor contemporani a aquest. En els mètodes s'hi evoca una concepció estètica unida a la tècnica, presentada implícitament o de forma reflexiva, tot mostrant l'ideari profund de cada mestre. Tant els exercicis pràctics com la part teòrica (si és que la tenen) dels mètodes instrumentals, es desenvolupen sota una aproximació concreta vers el contingut narrat, a partir de la qual podem accedir al pensament estètic de l'autor. Així, l'estudi detallat i exhaustiu d'un mètode aportarà a l'executant una comprensió més clara de com cal interpretar rigorosament una partitura afí a l'estètica d'aquest.

En la biografia de Tàrrega, Pujol fa al·lusió a la intenció que tenia el seu mestre d'escriure un mètode de guitarra⁶⁸⁴. Aquest seria plantejat, possiblement, en la direcció d'explicar la nova tècnica adquirida, la qual es veia condicionada pel fet de tocar sense unglà. La il·lusió, però, es va veure estroncada per problemes de salut durant els últims anys de la vida del mestre, finalment, no pogué plasmar els seus coneixements.

Amb els principis de l'escola del seu mestre, Pujol va realitzar per la posteritat un mètode detallat de guitarra: *La Escuela razonada de la guitarra*. Tot i que en un principi tenia projectat desplegar-lo en cinc volums, només els quatre primers foren publicats. Com s'ha vist en la primera part de la tesi, la idea del mètode sorgí als anys vint, però no fou fins el 1934 que es començà a comercialitzar⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ PUJOL, *Tàrrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960, pàg. 146.

⁶⁸⁵ A mode de record: veure capítol 3.6. Mètodes de guitarra.

1.2. Referents de la *Escuela razonada de la guitarra*

Per tal de situar la importància i projecció històrica del mètode de Pujol, cal conèixer els tractats de guitarra més importants que foren eina i referència pels guitarristes que els succeïren. Limitem la recerca en el tombant del segle XVIII al XIX, moment en el que la guitarra adquireix les característiques que la determinen en l'actualitat (bàsicament la forma i el tenir sis cordes simples).

Durant la primera part del segle XIX la pedagogia guitarrística es desenvolupà principalment de la mà d'italians i espanyols. Els mètodes de guitarra italians són els que tenen més èxit en aquell moment; en destaquem el de Ferdinando Carulli⁶⁸⁶, el de Mateo Carcassi⁶⁸⁷ i el de Mauro Giuliani⁶⁸⁸. Tanmateix, vist des de l'actualitat les obres dels espanyols tenen, per contra, una influència major en el desenvolupament posterior: Ferran Sor⁶⁸⁹, Dionisio Aguado⁶⁹⁰ i Francesc Tàrraga, són els pilars de la pedagogia guitarrística del segle XIX, tenint present, però, que aquest últim mai publicà un mètode com a tal.

Ferran Sor va escriure els seus mètodes de guitarra entre el 1815 i el 1830⁶⁹¹.

«Los 25 estudios de la colección op. 6 siguen un orden progresivo de dificultad correspondiendo cada uno a un concepto de técnica diferente.

La dificultad según el concepto al cual Sor se atiene, es fundamentalmente musical o sea mental; en segundo lugar, instrumental y luego artístico.

Ninguno de estos tres conceptos, son tratados separadamente, sino predominando una de ellos sobre los demás.

Desde el punto de vista de la técnica actual, faltaría a estos tres conceptos el que basándose en el elemento psico-físico que entraña el dominio del instrumento, permite lograr totalmente el conjunto global de las cualidades que se requieren

⁶⁸⁶ Ferdinando Carulli (1770 Nápols/ 1841 París).

⁶⁸⁷ Mateo Carcassi (1792 Florencia/ 1853 París).

⁶⁸⁸ Mauro Giuliani (1781 Bari/ 1829 Nápols).

⁶⁸⁹ Ferran Sor (13-02-1778 Barcelona/ 10-07-1839 París).

⁶⁹⁰ Dionisio Aguado (8-4-1784 Madrid/ 1849 Madrid).

⁶⁹¹ Veure bibliografia: SOR, Ferran.

para un resultado humanamente perfecto.»⁶⁹²

Dionisio Aguado, nascut sis anys després que Sor, fou alumne del Padre Basilio⁶⁹³ en la mateixa residència a la qual pertanyia Ferandiere⁶⁹⁴, gran guitarrista i músic de la cort. Aguado començà la seva *Escuela de la guitarra* amb la frase: “Hace más de doscientos setenta años que la guitarra (antes vihuela) está reconocida como instrumento capaz de armonía.”⁶⁹⁵

Pujol també deixà escrits sobre Aguado:

«Publicó su Escuela de la guitarra que cinco años mas tarde fue traducida al francés por José de Fossa inventor de los armónicos octavados. Fue editado en París en 1825. En su método reeditado en España en 1849 Aguado trata todos los problemas de la técnica de su tiempo en ordenada progresión de los fácil a lo difícil por un camino agradable de ideas musicales sencillas, pero que por su concisión y claridad, van educando el sentido artístico del que las vence. Muchos de los guitarristas que le sucedieron se han formado con sus enseñanzas; y aun hoy ofrece material utilísimo para el estudio.»⁶⁹⁶

De l'any 1820 fins al 1850 —si es conten les traduccions de cada una de les versions— es varen publicar de la mà d'Aguado deu volums instructius en l'instrument (col·leccions i estudis) en espanyol i francès. Sor i Aguado, contemporanis i amb estils diferents, tant pel que fa a les característiques compositives com a les interpretatives, eren amics i es respectaven mútuament, i així ho demostra Aguado en la pròpia obra. Amb les paraules d'introducció del primer mètode, el guitarrista reflecteix aquest respecte, però també fa present la finalitat dels mètodes sobre la qual parlàvem anteriorment:

⁶⁹² AIEP.

⁶⁹³ Miguel García, conegut com a Padre Basilio (XVIII-XIX). El propi Aguado confirma que fou deixeble del Padre Basilio en el pròleg de la *Escuela de guitarra* (Madrid 1825): “mi maestro el llamado P. Basilio (Don Miguel García, Monje Basilio).”

[Pujol excusa a Aguado per l'ús de l'ungla ja que el seu mestre també hi tocava i així ho va aprendre.]

⁶⁹⁴ Fernando Ferandiere (S. XVIII).

⁶⁹⁵ AGUADO, Dionisio, *Escuela de Guitarra*. Madrid: 1820.

⁶⁹⁶ AIEP.

«Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacía necesario un método que la explicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicación no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada más necesitaríamos los aficionados.»⁶⁹⁷

Sor comentà també el seu propòsit en la realització del mètode:

«A l'escriure un mètode, no em proposo parlar més que del que les meves reflexions i experiència m'han fet establir per sistematitzar la meua forma de tocar. Si alguns preceptors estan en contradicció amb l'us adoptat fins la data per guitarristes que, per submissió cega i per un respecte religiós pels seus mestres, han seguit les seves màximes sense examinar-les a fons, s'haurien equivocat al suposar-me un esperit d'oposició.»⁶⁹⁸

A partir de 1820 aquests mètodes varen revolucionar la interpretació i la pedagogia guitarrística, encara sent influents en el moment de la mort de Tàrrega. Degut a que no existeix un gran nombre d'obres de dimensions considerables amb el qual els guitarristes puguin treballar amb regularitat, són encara en l'actualitat mètodes de referència. Aquestes publicacions reflecteixen la forma de tocar l'instrument a la península i a la resta d'Europa a principis del segle XIX, i són els mètodes que més van influenciar a Pujol en la composició de la *ERG*. Igualment, es poden trobar similituds entre la *ERG* i altres mètodes que no són de guitarra⁶⁹⁹.

«Paralelismo de concepto hay entre estos [referint-se als exercicis tècnics dels quatre volums publicats de la *ERG*] y los *Esercizzi per clavicembalo* de Domenico Scarlatti que, aparte de ser obras maestras del repertorio para su instrumento, cumplen con perfección su finalidad pedagógica: el adiestramiento de los dedos y, con su belleza, el enriquecimiento y deleite del espíritu.»⁷⁰⁰

Pujol mateix parla dels mètodes de Sor i Aguado com els millors d'una tradició de l'instrument. Tot i que la *ERG* segueix en la línia dels exercicis de tècnica, aquests s'amplien i adapten al nou estil que requereix també nous plantejaments tècnics.

⁶⁹⁷ AGUADO, *op. cit.*, pàg. 1.

⁶⁹⁸ SOR, *Méthode pour la Guitare*: 1830, pàg. 1.

⁶⁹⁹ Cal recordar que Agustín Campo, un dels mestres de Pujol a Madrid, era deixeble d'Aguado.

⁷⁰⁰ HINOJOSA, Javier, «Emilio Pujol». A la revista del *Centro Cultural "Fernando Sor"*, Roma: Nettuno, 2005.

«Los mejores métodos anteriores son indiscutiblemente los de Sor y Aguado. El primero es una obra admirablemente razonada que introduce al estudioso en el concepto personal de su arte en un sentido pedagógico esencialmente musical conforme a la estética de su tiempo. El segundo, igualmente admirable, es más extenso en materia de técnica instrumental sin alcanzar la misma altura en cuanto a su musicalidad y sentido estético se refiere. Sin embargo, estos baluartes de la más alta pedagogía guitarrística carecen de lo que es substancial en el sentido didáctico de la escuela razonada, que es la manera de vencer la dificultad. Presentan todas las dificultades de la técnica de su tiempo, hoy mucho más avanzada, pero no dan las fórmulas para vencerlas.»⁷⁰¹

En el mètode, Pujol dóna continuïtat a les idees dels autors del passat de la guitarra, recreant un fil conductor que ens permet entendre l'instrument en l'evolució de l'estètica de la música.

«El método de Sor lo podemos considerar como la primera escuela razonada para este instrumento, es según el propio autor el resultado de sus experiencias, aquello que a él le ha sido útil para sus interpretaciones, digitaciones etc.»⁷⁰²

Observant la part teòrica del llibre original d'Aguado hi descobrim un dels referents de Pujol. Les puntuals reflexions sobre estètica d'Aguado, inspiraren la direcció de Pujol.

«Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar el verdadero sentido a las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera que, pasando los sonidos mas allá del oído, muevan el corazón de los oyentes, esto es lo que se llama expresión.»⁷⁰³

Segons Pujol, el mètode ideal hauria de presentar, juntament amb les indicacions tècniques, una sinopsis dels usos estilístics, un resum de la història més recent de l'instrument, transmetent una impressió de l'entorn instrumental en el qual s'ha desenvolupat⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ AIEP.

⁷⁰² AIEP.

⁷⁰³ AGUADO, *op. cit.*, pàg. 49.

⁷⁰⁴ Cal recordar aquí l'article d'Alfred Romea citat anteriorment, on es parla dels requisits del mètode, coincidint amb la idea de Pujol, compartida per molts dels seus contemporanis. Veure: RMC. Març-1923, nº. 3, pàg. 110-113. [Adjuntat al capítol 3.6. Mètodes de guitarra.]

1.3. La *Escuela razonada de la guitarra*

Al llarg del segle XX sorgeixen nombrosos mètodes per a guitarra, fruit en part de l'expansió de l'instrument i, sobretot, de la facilitat d'edició i publicació. Malgrat tot, això no significa que n'augmentés la qualitat.

Alguns dels guitarristes contemporanis de Pujol que publicaren mètodes basats en la tècnica de Tàrrega són: Pascual Roch, Domingo Prat, Daniel Fortea, i Hilarión Leloup⁷⁰⁵. El mateix Pujol deixà constància escrita del mètode de Roch:

«Fue la primera obra didáctica inspirada en la técnica de Tárrega, pero que no podemos considerar, desde el punto de vista técnico, musical y artístico, como índice fiel de la verdadera escuela del Maestro.»⁷⁰⁶

Vist amb perspectiva i sense pretensió de devaluar el pes d'aquests tractats, és evident que la publicació de Pujol fou la més elaborada. Pretenia no sols mostrar exercicis tècnics i estudis, sinó que es plantejava, en relació a la idea del mètode complet que hem esmentat anteriorment, aproximar al lector a l'estètica del moment d'una manera explícita, ampliant el contingut més enllà del desenvolupament físic i tècnic.

De fet, ja conclòs el segle XX, es pot determinar que en aquest període s'han dut a terme únicament dos grans mètodes de guitarra, el d'Emili Pujol i el mètode del guitarrista uruguaià Abel Carlevaro⁷⁰⁷, que amb un destacat i extens treball de la tècnica, és l'únic equiparable a la *ERG*. El mètode de Carlevaro, però, prové de la tradició guitarrística que arribà a Hispanoamèrica on es va desenvolupar en una

⁷⁰⁵ FORTEA, Daniel, *Método de Guitarra*. Madrid: 1921.

ROCH, *Método moderno para guitarra*. En 3 vols. Nova York/Boston: Ed. G. Schirmer, 1921, 1922 i 1924.

LELOUP, *Método elemental*. 1922.

PRAT, *La nueva técnica*. 1929.

A mode de recordatori veure: 3.6. Mètodes de guitarra.

⁷⁰⁶ PUJOL, *Tárrega, ensayo biográfico*. *op. cit.*, pàg. 118.

⁷⁰⁷ CARLEVARO, Abel, *Escuela de Guitarra*. Buenos Aires: Editorial Barry, 1979.

CARLEVARO, *Escuela de Guitarra*. Montevideo: Ed. Barry, 1915. (Berlín, 2001.)

línia lleugerament diferent.

En la *ERG*, Pujol proposa, en general, un treball la finalitat del qual és que l'executant aprengui a transmetre la vibració emocional desitjada, utilitzant tots els recursos tècnics existents que contribueixen a generar interpretacions més profundes: lligadura, vibrat, *arrastres*, harmònic, *pizzicato*, percussions, entre altres.

«Puc tranquil·lament afirmar, recolzant-me en la meva experiència com a docent tant al conservatori com als cursos internacionals, que qui s'aproxima amb entusiasme, constància i humilitat al seu mètode i a les seves composicions, obté sovint resultats sorprenents.»⁷⁰⁸

El mètode de Pujol fou una gran eina per als guitarristes del moment, sent vigent encara en l'actualitat. A més de representar la base tècnica i estètica d'un dels moments més àlgids de la guitarra, posa la llavor d'una necessitat que es fa summament palesa al segle XX: la de ser crític en base a una mediació de la raó.

Atenent a una mirada psicològica, es perfila un Pujol observant aquell món seu que avança amb brusquedat, que esclata en grans guerres, un món en el que s'aixequen règims dictatorials i al mateix temps s'obra a la conquesta d'altres cultures. Un món atret cap a un pol fred, agressiu i buit mentre ell es veia a si mateix fill d'una època tranquil·la, amb un contacte senzill i proper amb la naturalesa. Des d'aquest punt de vista, es pot entendre la necessitat d'explicar una tradició instrumental que s'estava perdent. Per tant, el que calia fer era dibuixar un mapa, descriure una guia, crear un mètode que ajudés als interessats en aquella direcció. En un fragment dels seus apunts personals s'hi llegeix:

«Vivimos un momento en que el concepto de fealdad ha sustituido al de la belleza; en que la dureza es preferida a la sensibilidad emotiva y en que el lirismo ha de encerrarse en formas concretas de cálculo y geometría y todo lo que ha sido expansión espontáneamente humana, aun la mas culta, perdió el hechizo de su gracia. Han desterrado el romanticismo los que son incapaces de ser románticos. El rascacielos es una creación imponente, pero fea; dudo que nunca pueda unir el pensamiento y el corazón en un mismo sentimiento como la ermita lo puede hacer.»

⁷⁰⁸ Paraules del mestre italià Armando Marrosu, deixeble de Pujol, referint-se al seu mestre.

1.4. El “Vè llibre”

El propi Pujol explicà en diverses ocasions la projectada divisió del mètode en cinc llibres, dels quals l'últim finalment no s'edità.

«La Escuela Razonada de la Guitarra es precisamente y ante todo, esto: sustituir la habilidad natural que no siempre nos ha concedido el Cielo, por un trabajo que la adquiere. Y este sentido científico que podríamos llamar modernismo es el que caracteriza dicha obra. Está concebida en cinco libros y abarca desde la descripción de la guitarra hasta la ética del guitarrista, pasando por el virtuosismo, la pedagogía, la interpretación y la composición para el instrumento.»⁷⁰⁹

Gràcies a l'existència dels seus apunts trobats en diversos arxius i en mans d'alguns deixebles, s'ha pogut perfilar la línia que el mestre pretenia seguir en la realització d'aquest últim inèdit volum. Riera també en definí el contingut en la biografia que publicà de Pujol⁷¹⁰:

«El volum V de la Escuela Razonada de la Guitarra és el complement dels quatre llibres anteriors, conté capítols dedicats a la interpretació, la transcripció, la composició per a l'instrument, la pedagogia, l'estètica, l'ètica i el traçat històric.»⁷¹¹

Després d'un primer anàlisi dels apunts, es detectà que la seva temàtica coincideix plenament amb la idea projectada. En aquests, Pujol tracta conceptes d'estètica i qüestions que es troben en la metafísica de l'execució musical: “la tècnica no ha de constituir un fi, sinó un mitjà necessari per arribar a la perfecció de l'art”⁷¹². I com que el més important, el centre de la mirada, és l'art, s'ha d'aprofundir en aquesta direcció: què és l'art, què significa i implica tendir cap a ell.

El mètode s'hauria tancat, doncs, amb una característica única pel que fa als mètodes de guitarra. Deixant el tractament dels aspectes purament tècnics per

⁷⁰⁹ AIEP.

⁷¹⁰ Degut a les seves paraules, en molts escrits relacionats amb el mestre que s'han nodrit d'aquesta biografia, es dona per vàlida l'existència del cinquè volum.

⁷¹¹ RIERA, *op. cit.*, pàg. 101.

⁷¹² PUJOL, *ERG. Vol. I*. pàg. 13.

finalitzats —al llarg dels quatre volums de la *ERG* dels que avui disposem—, Pujol volia atendre en un cinquè llibre a aspectes més profunds, com la forma d'aproximar-nos a la música, a l'art i a l'instrument, correlats de tota la seva experiència vital, a fi de donar als seus deixebles coneixements bàsics, no només per a una bona interpretació, sinó per a una bona disposició com a músics davant del món. L'últim volum no hauria consistit, per tant, en el manifest d'uns coneixements acotats en el marc d'un progrés cap a una objectivitat científica, sinó que en ell, Pujol hi desvelaria les condicions de possibilitat, allò que fa possible el camí cap a l'art. El cinquè llibre hauria estat realment únic en aquest sentit; fins l'actualitat no s'ha publicat res similar per a guitarra.

1.5. Reconstrucció dels apunts

Els apunts —alguns manuscrits i altres escrits a màquina— es trobaven en un estat delicat; en ocasions eren pràcticament il·legibles degut a la grafia de Pujol. Tot i això, es recopilà suficient documentació per aprofundir en la temàtica que Pujol hi desenvolupà.

Amb tota aquesta informació, es donà ordre al conjunt de capítols que ell mateix ja havia lleugerament delineat. Eren clares les intencions que es perfilaven en els seus apunts, els quals integraven diversos temes que havia treballat al llarg de la vida: els textos es llegien sota títols com “el arte de interpretar”, “la composición”, “sentido estético”, entre altres.

Però per donar a aquest material un cos únic, s'havia d'estudiar el contingut en vies de delimitar-lo en grans temes i en els capítols que hi correspondrien, ja que el contingut no explicitava de forma precisa la prèvia delimitació bàsica existent en els apunts (història, interpretació, estètica, ètica i composició). Calia precisar més si es volia presentar el material de forma clara i comprensible, tenint en compte que el llegat constava de centenars de pàgines.

Sovint, Pujol escrivia inspirades frases aïllades, però plenes de significat, que calia ubicar dins el discurs. En altres ocasions, el material del que es disposava era pobre i molt dispers; en altres extens i lineal, com és el cas dels apartats d'història.

L'objectiu era unir els escrits —cal dir que no s'han modificat els textos originals, simplement s'han corregit ortogràfica o gramaticalment si ha estat necessari per la comprensió— de tal forma que el llibre representés una eina útil pels interessants en l'art i la guitarra.

Un cop feta aquesta primera aproximació, es van perfilar, de manera general però distinta, quatre grans temes: la tècnica, la interpretació, la didàctica i l'estètica de la guitarra. Cada tema tractava aspectes concrets que es decidí organitzar en onze capítols: un primer capítol introductori; el segon i tercer dedicat a la tècnica; el quart, cinquè i sisè, a la interpretació; el setè, a la didàctica; el vuitè, novè i desè, a l'estètica de l'instrument; i un últim capítol conclusiu.

Els onze capítols vindrien encapçalats per un text breu, però concís, que Pujol havia redactat a mode de prefaci, on s'indica la finalitat del llibre com a “Eina pels insaciabls de saber i penetrar en les subtils de l'estètica de la guitarra, ja que les de la tècnica s'han mostrat en els anteriors volums”. El text també indica que, tot i les seves influències, les idees que es desprenen al llarg del llibre formen part del seu propi pensament, i com a tal, s'hi pot coincidir o no.

«Esperemos que poco a poco, el guitarrista se de cuenta de que no es un caso aparte en el mundo de los músicos y que solo con un conocimiento amplio de todo lo que concierne a su arte, podrá llegar la guitarra a alcanzar la elevada categoría artística que le corresponde.»⁷¹³

L'organització del material va donar lloc a la reconstrucció del “Vè llibre”, adjunta en l'apèndix, recreant una de les possibles formes amb que clouria el mètode. S'ha de precisar però, que sense una prèvia comprensió i treball del contingut dels quatre volums editats, els apunts inèdits per si sols no haurien estat suficients per a organitzar i fer la reconstrucció del llibre. Al mateix temps, el coneixement dels successos de la vida de Pujol era condicionant per comprendre el seu discurs; de la mateixa manera que el record d'alguns dels seus deixebles parlant d'aquest llibre, ha servit per la consecució de la línia de treball. L'apartat que segueix és en relació al contingut d'aquesta reconstrucció, anomenada a partir d'ara com a “Vè llibre”.

⁷¹³ Contingut de la reconstrucció del “Vè llibre”.

2. ESTUDI CRÍTIC DEL “VÈ LLIBRE”

2.1. El mètode i l'ètica humanista

Els apunts de Pujol, segons s'ha indicat, contenen en la seva major part el pensament estètic del mestre lleidatà. En ells s'hi adverteix, però, que aquest pensament es presenta sota una actitud moralista, sota la necessitat de fer entendre al deixeble que l'objectiu és atendre un valor més elevat que un mateix. Pujol no amaga, en el seu rigor metòdic, resoldre el sentit del devanir en una primera causa, en una mena de *res infinita* cartesiana que ho sustenta tot i de la qual tot en deriva.

«Creo en la música como derivación de la existencia de Dios. Creo en Dios y en el Arte como emanación de su pureza: en la verdad como sostén y apoyo de todo lo por Él creado. Creo en la eficacia de todo noble esfuerzo y en la felicidad que nos proveen la rectitud de nuestros propios actos. San Francisco dijo: de los dones recibidos de Dios no nos podemos vanagloriar porque no son nuestros, sino suyos. Que tienes tu que no lo hayas recibido de Dios? Y si lo recibiste porque te vanaglorias como si lo tuvieses de ti?»⁷¹⁴

Tanmateix, fill d'un moment de convulsos canvis i de gran confusió —i això és bàsicament el segle XX—, es pot entendre l'actitud moralista com un intent de salvaguardar la desconfiguració del seu objecte de pensament mitjançant un fonament que permeti fer de la racionalitat un *telos*. El fonament teològic, doncs, sembla ser d'entrada un punt de partida, l'òptica d'una mirada ètica que lluny de pretendre apropar al lector a certa religiositat, té en un primer moment un sentit alliberador: el subjecte no ha de carregar el pes metafísic de la veritat, i per tant, es pot disposar, amb l'esperit serè, a cultivar-se.

Vist així, també podria semblar que la moral de Pujol fos una conseqüència col·lateral al requeriment essencial del mètode, en el qual, determinat el punt de partida, la racionalitat —el títol del mateix en fa referència— passa a ser el sostén. Tanmateix, a mesura que Pujol desplega el seu discurs, es descobreix que això no és ben bé així.

La implicació teològica de Pujol doncs, no és només un punt de partida, sinó també

⁷¹⁴ Contingut de la reconstrucció del “Vè llibre”.

un fi, i com a tal, està present en el fons de totes les qüestions per ell tractades. Per exemple, quan escriu sobre la tècnica, precisa que, a part de possibilitar una bona execució instrumental, “el domini de la guitarra ens aportarà felicitat i ens permetrà vèncer moltes adversitats de l’existència”; és a dir, el camí cap al domini tècnic de la guitarra és bo per si mateix. En definitiva, el que s’observa al llarg del seu discurs és que els caràcters ètics són per Pujol requeriments indispensables del qui vulgui tendir al saber. Com si es tractés de l’escriptura d’una guia espiritual, Pujol s’afana a concretar l’aristocràcia dels valors que rodeja l’artista, vetllant per un estat de l’ànima allunyat de l’orgull i la vanitat. La teologia es converteix, així, en una eina per vincular allò diví amb l’experiència palpable de l’ànima, apropant el pensament *pujolià* a una filosofia vital, a una al·legoria de l’existència, situant-lo en l’òrbita de l’humanisme.

«El valor del artista está en su obra, después en sus ideas, después en sus palabras y por último y en muy dudoso concepto, en los elogios que se le tributan. Servir a la guitarra no es lo mismo que servirse de ella. [...] De los que hacen de la guitarra finalidad primordial de su existencia, unos la quieren movidos por su estomago, otros por su vanidad y algunos (los menos) por el amor de su corazón. Hay dos caminos a seguir: el del orgullo o vanidad y el de la modestia sin falsa humildad. [...] El que quiera sentir sosiego en el alma que no se deje llevar por la pasión del lucro ni de la vanidad y orgullo. Nada no puede dar la felicidad del alma como el dejarnos llevar por nuestros sentimientos nobles, ajenos a la codicia y al utilitarismo.»⁷¹⁵

S’observa com en el fons medul·lar del mètode hi ha un interès intrínsec per l’ésser humà, per la seva relació amb el món, amb la naturalesa i per les seves capacitats creadores. Pujol es pot definir clarament com un humanista. L’interès altruista, ajudant les necessitats i interessos dels demés, la sinceritat, fer el bé, confiar i ser fiables, són alguns dels valors centrals de la seva ètica d’excel·lència. La seva conducta sempre respectuosa en el tracte vers els altres, trasllueix una virtut empàtica. Mai havia tractat malament als alumnes, ni desprestigià a ningú per la seva manca d’habilitats, es disposava a dialogar i a donar el màxim de si per ajudar a l’altre. Defensava l’honestetat no sols en el dia a dia, sinó també en la música.

⁷¹⁵ Contingut de la reconstrucció del “Vè llibre”.

Els deixebles recorden les paraules de Pujol en les classes: “Sin trampas...”⁷¹⁶. En aquest cas, el que proclamava era el respecte per la partitura, pel compositor i per la idea musical. No es referia exclusivament a la correcció de les notes, sinó a la verificació exhaustiva de la música. En el mètode es fan patents les característiques de l'esperit humanista, essent exactament els mateixos tòpics aplicables en la vida i en la música: la capacitat d'escollir, la creativitat, l'autocontrol, la defensa de la moderació, el gust estètics, la prudència, entre altres. L'objectiu és fomentar el desenvolupament del caràcter dels futurs guitarristes, procurant per delimitar unes llicències morals i garantir el progrés partint d'un estat reflexiu: sense l'ús de raó no es pot executar un judici.

Al final d'un dels cursos d'estiu de Cervera, els alumnes van fer un regal a Pujol en senyal d'agraïment. Després de rebre'l i de donar-los les gràcies corresponents, el mestre els va dir: “Recordeu que jo sense vosaltres no sóc res!”. Aquestes paraules, lluny de ser fruit d'una falsa humilitat, provenen d'un fort convenciment en la importància d'allò humà en tot el que ens rodeja. Per Pujol tot allò que hi ha es fa visible en els nostres actes, que tenen un dels seus escenaris principals en les relacions humanes. D'aquí en sorgeix una responsabilitat ètica vers el món i, per tant, vers a un mateix: cadascú ha d'exercitar una *cura de sí*, només així podrà procurar pels altres. Per Pujol, cuidar-se d'un mateix no només significa estar atent a la classe, a la lliçó o al que a un el rodeja, sinó que hi ha d'haver una implicació activa. Un ha de preocupar-se pel principi rector de tots els seus actes, pensaments i voluntats, ha de preocupar-se de tot el que el conforma i el mou, de la *emotion*, del motor, de l'ànima.

«Tengo para mí, que para tocar bien la guitarra, como para cualquier realización artística, lo esencial es cultivar en nosotros mismos el amor a lo bello y a lo sensible que nos acerca a Dios, vértice supremo de todas las alturas; cuando vayas a tañer, temple tu alma como si fueras a rezar. [...] El concertista debe sentir el arte como un sacerdocio y constituir-se un educador del público que le escucha. Esto creará en él una responsabilidad que repercutirá en su consciencia y animará su progreso. No se puede tocar desde el tendido, hay que estar en el ruedo.»⁷¹⁷

⁷¹⁶ RIBERA, Documental “*Emili Pujol, mestre de vida*”. *op. cit.*

⁷¹⁷ Contingut de la reconstrucció del “Vè llibre”.

El mètode, doncs, està escrit sota l'aixopluc d'una racionalitat que se sustenta en la consciència d'un subjecte, la mirada del qual es gira necessàriament cap a un fonament originari: tot esdevenir té un origen, i si bé aquest només pot ser advertit, la seva conseqüència és l'ésser humà. És en l'ésser humà on s'hi reflecteix l'experiència d'aquest origen, que és l'experiència d'allò diví; i és en la música i en l'art on hi trobem l'expressió més exacta d'aquesta experiència.

«[...] La música puede expresar todo lo que nos rodea y todos los estados del alma; su más alta misión es la de disminuir la prosa de la vida, elevando nuestro espíritu a las más altas regiones de la belleza ideal y emotiva; buscad siempre en la música la poesía que la engendra. [...] El Arte es la mejor dotación para hacer nacer en el espectador, por cualquier medio que sea, la mayor cantidad de grandes ideas; y ninguna idea es tan grande como la que es recibida por una elevada facultad del alma y que por si sola la ocupa plenamente, exaltándola.»⁷¹⁸

Aquesta concepció de l'art conclou en una clara postura: l'art ha de ser entès d'una forma concreta i no exclusivista, doncs en cada moment històric l'ésser humà ha expressat el seu periple vital, que és l'únic que podia expressar.

«El arte humanamente concebido, no puede ser exclusivista. Cada una de sus manifestaciones a través del hombre, refleja siempre de manera subjetiva el espíritu de quien lo concibió o interpretó; y no por ser diferente su origen, debe ser mejor o peor, siempre que contenga el máximo de cualidades que en su realización pueden haber. En los múltiples aspectos que el *arte* se manifiesta en la guitarra, desde los más lejanos tiempos hasta hoy, cada época es una cumbre en su periodo y no por ser diferentes entre sí, son desdeñables unas ni otras; todas las estéticas se apoyan en un sentido que aun siendo personal, es reflejo de un concepto generalizado en su época respectiva. Cada una de ellas produce bueno, mediano o desprovisto de valor. Las primeras son las que resisten a la evolución constante que la vida humana va tejiendo al paso de los años.»⁷¹⁹

Malgrat la positivitat que Pujol mostra vers a allò humà, amb el pas dels anys se li despertà cert caràcter existencial. El pes de l'edat, i les decepcions, reclutaren en ell el neguit de l'existència. La manca de sentit que sorgeix pel fet de no acabar-se d'inscriure plenament en aquest producte de la nostra voluntat que al cap i a la fi és el que queda, feu que tendís al recolliment. Per Pujol l'experiència de *lo concret* fa

⁷¹⁸ *Ibíd.*

⁷¹⁹ *Ibíd.*

de l'èsser humà un ésser petit, insignificant i sense sentit, posant al descobert més les seves vergonyes que la seva altitud. D'aquí el retorn al fonament teològic: si la voluntat creadora no inscriu plenament el que jo sóc, hi ha d'haver un guia superior que doni sentit a aquest sense sentit que és la vida mateixa.

«Después de haber visto tan de cerca la pequeñez de todo lo humano ya no me mueve nada de este mundo, prefiero a la expansión, el recogimiento. No me gustan las deudas, me sacrifico lo necesario para no contraerlas. Las únicas que suporto, hasta con gusto, son las de la gratitud; el cariño que pide es egoísta, aquel que da es generoso. Nos echamos encima tantas necesidades materiales imprescindibles que ya no encontramos satisfacción sino en ocuparnos de actividades que nos sean provechosas; mas vale una pobreza tranquila que una riqueza atormentada. [...] Cuando queráis daros cuenta de la importancia de vuestra labor artística (o vuestros méritos) pensad en el desdén con que la (o los) consideran vuestros colegas. Existe entre los guitarristas un espíritu desdichado que tiende a desvirtuar la obra de los demás. Al ausentarme de mi mundo, eché un cerrojito al corazón para inmunizarlo contra las torpezas o maldades de saetas enemigas. La gente nos considera y aprecia no por lo que somos sino por lo que significamos o representamos. De ahí la fiebre de nombrarse aunque sea a codazos y a puntapiés. Pasa por genial el que no admite los propios errores y por vulgar el que se avergüenza de ellos. Pero pensad que: “Todos en esta humana y triste vida erramos si Dios grato no nos guía.”»⁷²⁰

2.2. Pujol i el constructivisme pedagògic

La pedagogia és un pilar en la vida del mestre; és el que cohesiona el seu pensament i filosofia de vida. Quan parla del significat de la didàctica, posa de relleu la direcció del seu discurs: partint d'una tradició rebuda, tenim la necessitat de ser crítics respecte a ella. S'observa que en la història de l'instrument, de la mateixa manera que en la resta de camps del saber, han anat sorgint doctrines, i que aquestes massa sovint s'han anat transmetent com a opinions. “El que ha sabut una mica ha estat mestre del que ha sabut menys”⁷²¹. La transmissió d'opinions condueix irremeiablement a la incertesa, la qual només es pot aplacar si

⁷²⁰ *Ibídem.*

⁷²¹ *Ibídem.*

s'aplica la raó, si es genera un discurs que busqui els fonaments del saber excloent les pures contingències històriques.

«Vidal (Robert) refiriéndose a S. [Segovia] ha dicho que el día en que falte, no se habrá perdido totalmente su arte porque quedarán sus discos de los cuales podrán aprender los guitarristas que lo sobrevivan. Para Vidal, la enseñanza pasa a ser un ejemplo a copiar aunque sea sin conocer las razones que lo justifiquen: es [una tipología de] estudio que enseña a copiar siguiendo con fe ciega lo que llega a sus oídos y entendimiento. Sin embargo, el modelo puede estar bien y puede no estarlo; aún los mejores artistas son susceptibles de estar en error. Lo más lógico [por lo tanto] es conocer las causas que determinan una buena interpretación y entonces captar lo bueno y rechazar lo malo.»⁷²²

Observem en la mateixa exemplificació que fa Pujol de la mala praxis en l'aprenentatge, una via socràtica de transmissió del saber. Pujol no desplega en el mètode cap doctrina, sinó que posa en dubte les doctrines. Busca la coherència en el discurs i la precisió en el contingut per aconseguir despertar en el lector la seva pròpia llum. La *ERG* té la finalitat de que els intèrprets acabin sent ells mateixos els seus guies. Serge Constantinoff, alumne del mestre, explica en el documental *Emili Pujol: mestre de vida*: “Els alumnes són com un diamant en brut. És la feina del mestre tallar-los perquè adquireixin valor. Si un cop tallats són verds, vermells o de qualsevol altre color no és culpa del mestre. —I afegeix— Els grans deixebles del mestre són tots diferents, i això és la marca d'un gran professor”. Pujol entén que l'hermetisme en la didàctica pot crear adeptes però no guitarristes. La feina del professor ha de ser una resposta a aquest hermetisme.

«Vemos profesores que enseñan como artistas pudiendo penetrar en las sutilezas más recónditas de cuanto debe saber el que aprende y otros que solo se limitan a exigir lo que fríamente está dispuesto en los métodos o tratados que utilizan para el estudio.»⁷²³

No es té constància de la relació directa entre Pujol i la corrent del constructivisme pedagògic, tanmateix denotem grans semblances en els respectius discursos. Sens dubte els pensaments d'una època es fan eco en la mateixa, provocant que posicions que parteixen de pressupòsits semblants es busquin per donar-se suport,

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Ibidem*.

encara que els dos emprenguin camins ben diferenciats. Rau la possibilitat de que Pujol conegués els postulats constructivistes de Piaget⁷²⁴; en tot cas, aquests postulats reafirmen i ens ajuden a determinar el pensament pedagògic de Pujol.

Des del constructivisme, s'entén el coneixement com un procés mental que l'individu va desenvolupant de manera interna a mesura que obté informació i interacciona amb l'entorn. Ara bé, d'això se'n desprèn que l'apreciació de la realitat és completament diferent per a cada individu, encara que les condicions d'aprenentatge siguin semblants; dit d'altra manera, no és possible crear condicions idèntiques en la ment de dos subjectes diferents. En aquest sentit, l'instructor és una persona que posa facilitats, que provoca situacions riques en possibilitats d'aprenentatge, no qui transmet coneixement.

Es reconeix en els postulats constructivistes, i la seva concreta definició d'instructor, el personatge de Pujol. El seu mètode és una proposta d'estudi que facilita a l'estudiant l'aprenentatge. Per assolir la tècnica, propòsit primordial per a una bona interpretació, hi ha d'haver un art en l'estudi; cal que l'estudi sigui ben meditat, sigui raonat. Tot el que passi després dependrà de l'estudiant.

«Saber estudiar es lo más eficaz. La técnica es el resultado de la condición orgánica del instrumento aplicada a las posibilidades de las manos, inteligencia y sensibilidad del individuo, con relación a las exigencias de la música y del arte.»⁷²⁵

El mateix Pujol diu que no sempre es té aquella habilitat natural, reconeix que no tothom gaudeix d'aquella agilitat que el fa tocar la guitarra amb facilitat. De fet, la majoria dels guitarristes han de treballar la tècnica. Tanmateix, no tots som iguals: hi ha persones amb més facilitat per la musicalitat, per la velocitat, o per la precisió rítmica. Cadascú sap de les particularitats que li manquen o virtuts de que gaudeix, i per aquest motiu el més eficient és partir d'un mateix en perspectives a fer créixer allò que encara és petit en ell, buscant un equilibri com a executant i com a músic.

«La Escuela Razonada de la Guitarra es precisamente y ante todo, esto: sustituir la habilidad natural que no siempre nos ha concedido el Cielo, por un trabajo que

⁷²⁴ Jean PIAGET (1896/ 1980 Suïssa).

⁷²⁵ Contingut de la reconstrucció del "Vè llibre".

la adquire. Y este sentido científico que podríamos llamar modernismo es el que caracteriza dicha obra.»⁷²⁶

Pujol assimila la tècnica a la dualitat Dificultat-Facilitat, sent el subjecte l'únic capaç de desfer aquesta contradicció. Primer, però, ha d'entendre que en realitat són la mateixa cosa; que es tracta de les dues cares d'una mateixa moneda; només és una qüestió de perspectiva. El que per alguns és difícil, per altres és fàcil, i a l'inrevés. El camí rau en *facilitar* allò *difícil*, i per a tal, només hi ha una solució: treballar enfocant les pròpies possibilitats psicofísiques. Per assolir aquest objectiu, s'ha de desmesurar la *dificultat* fins la seva cèl·lula —fet que anomena síntesis cel·lular— a partir de la qual aquesta dificultat esdevingui fàcil i ens permeti seguir avançant.

Un cop adquirida la tècnica, però, encara no se'ns obriran les portes cap a l'art. Pujol es fa seves les paraules de Ricard Vinyes quan diu: “Toquin menys i llegeixin més”. La recomanació prové de l'experiència d'un gran intèrpret i per tant, conté un saber profund sobre l'art d'interpretar. Per a la justa interpretació no val la còpia. Un ha de sentir dins seu (Pujol diu: “Amb el propi enteniment”) la creació aliena, i després, saber donar-li vida amb els mitjans expressius que li pertocuen.

Pel mestre, el més profitós era saber estudiar, comprendre, sentir i finalment expressar-ho tot en la música. En aquest sentit, sovint proposava als seus alumnes deixar l'estudi tècnic de l'instrument i llegir, passejar per la natura i contemplar bellesa. Una interpretació equilibrada, expressiva i que respectés la idea original de l'autor, demana a l'artista formar-se més enllà de la música i la partitura. En l'actualitat, l'ampli marc històric de la literatura musical general i de cada instrument particular, obliga al músic a procurar per la seva ductilitat en la cultura tant com per la seva tècnica. Penetrar en la música d'una època que no és la pròpia, significa penetrar en una sensibilitat que escapa a una comprensió superficial. El músic ha de deixar que allò que bàsicament és una forma d'expressió en base a una comprensió prèvia del món, s'impregni en la seva pell.

«Esto exige una cultura complementaria a la intuición natural. Hay que formarse su propia cultura. Es decir, el propio criterio, leyendo buenos libros literarios

⁷²⁶ *Ibidem.*

sobre arte, filosofía, historia. Observar, oír, escuchar, meditar serenamente y apoyar la opinión, sobre todo cuando nos afecta o interesa, en principios irrefutables que permitan transmitir eficazmente nuestra propia convicción.»⁷²⁷

És per aquests motius que l'interpret té l'obligació de cultivar-se més enllà de la còpia, més enllà de la tècnica, que recordem: no és un fi, només un mitjà.

«La verdadera enseñanza es la que, irradiando del alma del sonido, va al encuentro del alma poética; la que moldea la vida humana para acercarla hasta fundirse con la divina belleza. La que no siga ese camino, va deslizándose por senderos y vericuetos frívolos o vanidosos que conducen a lo aparente.»⁷²⁸

2.3. Cap a una comprensió de la guitarra

Pujol determina el seu pensament entorn l'estètica de la guitarra en el següent anunciat:

«El millor concepte estètic de l'art, serà sempre aquell que recolzat sobre principis immutables, vagi adaptant-se a les evolucions successives de la civilització. —I segueix— El més difícil és aconseguir-ho en el seu propòsit de *mètode elemental*, amb el fi d'amenitzar el que sent la guitarra sense vanitat ni altra pretensió que la del plaer de tocar-la bé. [El *mètode*] és el millor angle per fer adeptes que puguin ser futurs astres de majors proporcions en l'art».

És a dir, per a comprendre la guitarra hem de partir de la naturalesa de l'instrument, i veure com aquest s'ha anat adaptant a les necessitats de cada època. La seva naturalesa, però, només es percep des d'una perspectiva desvinculada de les connotacions pròpies d'una conjuntura històrica, en la qual s'apliqui sobre l'instrument tota una sèrie de caràcters que no li pertanyen. I és en aquest punt, on ens aclareix la importància del mètode com a expressió refinada de l'estètica. En el mètode, un és capaç de captar les interioritats de l'instrument; un deixa de ser l'espectador enlluernat i passa a ser l'il·lusionista. Allà descobrim el secret de tots els trucs, dotant-nos de la possibilitat de crear-ne de nous.

El mestre s'havia format en una època en la que el guitarrista era el compositor de

⁷²⁷ *Ibidem.*

⁷²⁸ *Ibidem.*

la música pel seu instrument. De fet, fins aquella generació no hi havia hagut la necessitat de cercar repertoris més enllà dels especialistes en la matèria: Sor, Tàrraga, Ferrer, Manjón i molts altres guitarristes, componien música per a ells i pels alumnes. Aquella música era fruit de la pròpia naturalesa de l'instrument, el qual essent de sonoritat limitada, s'acotava a petites i simples formes musicals en pro de no transgredir el seu natural intimisme. Però els temps van canviar, i les noves generacions tingueren la necessitat de dur l'instrument a cotes de més alt format, fet que en ocasions anava en detriment de la seva particular grandesa: la senzillesa.

«Despertó la guitarra en la presente generación, a las formas más ambiciosas por el impulso de los concertistas que ansiaron llevarla por propia necesidad y por lícito afán artístico a más amplio dominio. La Sonatina, la Sonata y el Concierto Sinfónico obligaron a valerse de otros procedimientos en la técnica por razón de su carácter y de su ambiente sonoro. El declamado más espectacular en estas formas tuvo que reaccionar hacia los procedimientos más ruidosos y se suprimieron ligados, armónicos, portamentos y otras finezas por contraproducentes o inadvertidas, y se recurrió a rasgueados y otros efectos que anteriormente sí hubieran sido considerados de gusto dudoso o de mal gusto. [...] La guitarra de hoy se ha ido alejando de su natural intimismo y sencillez para salir al encuentro del público devoto de la música en general que por ignorar las excelencias de sus cualidades para el arte, la tenían al olvido y menosprecio. Para lograrlo, ha tenido que luchar firmemente con la indiferencia, prejuicios, la propia debilidad de su potencia sonora y la de sus medios de defensa. Envuelta en el torbellino de las ideas actuales, siguiendo las corrientes modernas, ha ido en busca de mayor sonoridad en sacrificio de su calidad de una musicalidad más rica en su repertorio, de un relieve de mayor potencia en el conjunto y de un dominio que tiende más a satisfacer la expresión física de la música que el calor emotivo de la cuerda.»⁷²⁹

Els compositors no guitarristes es començaren a veure atrets per la màgia de la guitarra. Però no coneixent els secrets que condueixen al domini i doblec del mànec, les composicions que en sorgien no advertiren el seu esperit; responien més als cànons de la música actual que als de la guitarra, allunyant-la del seu propi devanir. És per aquest motiu, que Pujol posà èmfasis en fer entendre que la creació feta sobre la guitarra a mans de l'entès, és l'autèntica música per a

⁷²⁹ *Ibíd.*

guitarra; només pot ser el qui compregui les singularitats de l'instrument, el capaç de dur-lo cap a la modernitat mantenint el seu personal esplendor.

«Tratada la guitarra así por excelentes músicos que solo la conocen teóricamente, sus producciones responden quizás mejor al sentido actual de la masa del público general de la música, pero no hay duda que la fusión de espíritu logrado por artistas de la calidad de Tárrega y Llobet, especialmente el primero, se ha evaporado sensiblemente. [...] En la composición Tarreguiana, el espíritu del instrumento es el fondo medular de las ideas y expresión sonora. [...] La estética del porvenir debe nacer del propio instrumento, (como nació la de los vihuelistas y guitarristas músicos), con su sentido de modernidad que con el espíritu del artista refleja el de la época. [...] [¿Pero es que] los guitarristas no son compositores? [Si] los músicos que escriben para la guitarra no son guitarristas, ¿cuál será el buen sastre que la vista propiamente a medida?»⁷³⁰

Tots aquest fets són els que determinen en Pujol la formulació del mètode; recordant les seves paraules: “[El *mètode*] és el millor angle per fer adeptes que puguin ser futurs astres de majors proporcions en l’art”.

El rigor de Pujol respecte la necessitat de transmetre una comprensió genuïna de la guitarra també queda palès en la pròpia obra musical —cal recordar que va compondre més de 200 obres—, l’anàlisi de la qual ens ho mostra. En la música del mestre lleidatà —fent aquí un intent de reduir a la mínima expressió les principals característiques de les seves composicions— s’hi perceben com a mínim tres aspectes que ho corroboren:

- Respecte cap a la tradició musical rebuda: les seves composicions presenten de manera explícita les influències de Tàrrega i Llobet, de la música de saló de Sor, de la música barroca i antiga, i sobretot, de la música popular, autòctona i regional.
- Un esforç per a què en l’obra s’hi presenti un treball idiomàtic de l’instrument.
- Es manté l’obra de petit format, tot ressaltant la particular naturalesa de l’instrument i la seva necessitat de comunió amb la forma compositiva.

⁷³⁰ *Ibíd.*

2.4. Apunt arqueològic

Pujol introdueix la història de l'instrument en l'últim volum del mètode. Més que ser un simple apunt complementari que afegeix rigor i amplia els coneixements entorn al tema, en el seu rerefons hi ha una voluntat per desvelar la pregunta sobre què és la guitarra. I en un segon lloc, sobre si la guitarra està deixant de ser el que era; de si s'està reinventant un instrument desvinculat d'aquell instrument del qual ha adoptat el nom. En definitiva, de si la guitarra actual és un invent modern.

Hem de tindre present que a partir de la dècada dels seixanta del segle passat, la guitarra ja era un dels instruments més coneguts, reputats i utilitzats en gairebé totes les músiques populars d'Europa, Sud-amèrica i Nord-amèrica. El brasiler João Gilberto, en la bossa nova, l'americà Wes Montgomery, en el jazz, o els mateixos Beatles i Rollings Stone, en el pop i rock britànic, són exemples de músics que amb una guitarra entre les mans creen la seva proposta artística. És aquesta la guitarra entesa per Pujol? Naturalment que no. En el seu èxit emergent s'hi reconeix la primàcia d'un fet que la tradició musical europea estava menystenint, i el qual Pujol posarà de manifest en la seva particular, però exemplar, lectura de l'estètica de la guitarra: la naturalesa orgànica de l'instrument.

L'electricitat dotà a la guitarra d'unes possibilitats que, si bé l'allunyaven definitivament de la guitarra de la tradició clàssica, serien clau per a la renaixença i creació de músiques populars d'arreu. És a dir, la seva nova constitució orgànica fou essencial per a l'èxit de la música que d'ella en sorgiria. Dit d'altra manera, no és que els músics haguessin adoptat la guitarra en el seu marc musical, sinó que la música que crearen es trobava estretament lligada a l'instrument, i això és el que Pujol realça quan fa la crítica a la deriva de la guitarra en la tradició clàssica.

En les estructures del nou segle, dins el context de la música culta europea, a la qual la guitarra ha estat des dels seus orígens íntimament lligada, es determina una aproximació a la música a partir d'elements cada cop més distanciats. Es contempla per una banda la figura del compositor, i per l'altra la de l'instrumentista, el qual és equiparat a l'instrument. Així, en aquest s'hi estableix una contradicció: és a la vegada objecte i subjecte; és un element funcional de la creació musical, però també és ell mateix una voluntat creadora.

Com s'ha esmentat en diversos moments, fins ben entrat el segle XX, exclusivament els guitarristes havien fet la música per a guitarra, instrument que a diferència del piano i de la resta d'instruments orquestrals, mantenia una estètica pròpia allunyada del concepte de composició abstracta desenvolupat sota la figura del compositor. La música per a guitarra havia sorgit durant segles a partir d'una estreta relació amb l'instrument, de la qual es desenvoluparen tota una sèrie d'elements tècnics i expressius que caracteritzaven la seva música.

«Las formas genuinas de la guitarra son las que nacen de su naturaleza orgánica. En éstas se encuentra el poder emotivo que radica en la vibración de la cuerda y que encuentra su eco en la sensibilidad humana, por la gracia de sus posibilidades armónicas en arabescos y floreos, por la intimidad de sus sonidos y por los efectos de su rasgueado y de su punteado, de sus armónicos, vibratos, portamentos, trémolos, pizzicatos, y demás timbres evocadores. Entre las formas constituidas, algunas son tan propias de la naturaleza de la guitarra, es decir, tan guitarrísticas, que si no han tomado vida en ella, es en ella donde con más naturalidad se manifiestan.»⁷³¹

És per aquest motiu que Pujol insereix la història de l'instrument, no simplement com a correlat de fets, sinó que és exposada amb un motiu arqueològic: la qüestió és portar a la llum el conjunt de relacions que constitueixen la naturalesa pròpia de l'instrument, l'*a priori* històric des del qual concep la manera d'expressió de la guitarra. És aquí on descobrim l'essència que ha engendrat l'art guitarrístic; on es pot trobar, per tant, la seva veritat i la del seu art.

⁷³¹ *Ibíd.*

3. LES 150 CANÇONS DEL MÓN PER UNA SOLA CORDA

3.1. El record dels deixebles

Pujol havia iniciat un projecte de *150 cançons per a una sola corda de guitarra*, el qual pretenia cobrir una mancança en l'estudi tècnic dels guitarristes. Es tractava d'uns exercicis melòdics, basats en cançons populars del món, que s'havien de tocar únicament pel recorregut d'una corda. Una melodia popular cantada no acostuma a superar la tessitura d'una octava i l'extensió de les cordes de la guitarra arriba a excedir aquesta octava, per tant, és perfectament assolible tocar certes melodies populars en una sola corda.

A diferència d'altres instrument —que valoren més la sonoritat homogènia que ofereix una melodia sense els trasllats i canvis de corda—, no és habitual que els guitarristes interpretin les melodies pensant en aquesta linealitat del diapàs⁷³². S'acostuma a treballar per posicions, cercant les notes en el trast més pròxim tot i que aquesta decisió impliqui prémer una altra corda. Són formules diferents d'entendre la interpretació d'una melodia i ambdues execucions són correctes. Pujol volia oferir als guitarristes l'oportunitat de treballar en la recerca d'aquesta homogeneïtat sonora, d'una forma original i entretinguda. *Les 150 cançons* li ho permetien en tots els sentits.

Tenint notícia del projecte, es trobà de manera fortuïta la carpeta amb els apunts manuscrits d'aquelles cançons que Pujol havia recopilat i escrit per a dur-lo a bon port⁷³³. Els deixebles recorden que el mestre els n'havia explicat les característiques, però no sabien que havia succeït amb el material. Quan varen saber de la troballa, compartiren orgullosos els coneixements i les idees que en tenien. Així doncs, ells han servit de guia per verificar el treball de les *150 cançons*.

⁷³² Un exemple molt clar i visual d'instrument que treballa en aquesta direcció de la corda és el violoncel. Essent molt semblant a la guitarra, és un instrument que aprofita molt el recurs del cant melòdic en l'extensió de tota la corda, i així es veu quan un violoncelista interpreta un passatge vibrant en direcció ascendent fins a la regió més aguda.

⁷³³ La carpeta es conservava al pis de Gràcia on Pujol havia viscut els últims anys de vida. L'any 2011, quan morí Maria Adelaide, en el treball de catalogació i buidatge dels objectes que calia enviar al llegat Pujol de l'IEI van sortir aquests apunts, els quals ara es troben a l'IEI.

Els deixebles de Pujol amb els que s'ha pogut parlar sobre el projecte coincideixen, sense excepció, en que el mestre els havia parlat de les cançons digitades per una sola corda, que eren cançons del món, de les quals n'havien vist alguns exemplars escrits pel mateix Pujol. Fins i tot, un d'ells diu que disposava d'alguna partitura que li havia donat, la qual no ha resultat possible de localitzar. A més, tots recolzen la idea que aquestes cançons haurien integrat part del "Vè llibre"⁷³⁴.

Per altra banda, alguns dels seus alumnes asseguren haver vist les cançons ja passades a net, sent plausible que es trobin actualment en mans d'algun deixeble o que simplement s'hagin perdut. Tanmateix, el fet que més d'un entrevistat coincideixi amb la idea que estaven més ben escrites, ens fa sospitar que els apunts dels quals disposem avui foren esborranys, fet que mostraria l'existència de diverses fases en el treball de les respectives cançons. En el moment en que va escriure algunes d'aquestes cançons, Pujol tenia un trastorn en la pulsació que li

⁷³⁴ Alguns dels deixebles de Pujol amb els quals s'ha pogut parlar sobre el projecte de les cançons per una corda de guitarra expliquen el següent:

Javier Hinojosa: "Para la digitación de m. iz. recuerdo que el maestro buscaba la expresión de manera *sensible*, cantando cada nota de acuerdo el *afecto* expresado en la frase. No buscaba la *facilidad*, sino la exaltación *emocional*."

"La idea de Pujol fue, también, invitar a los más nombrados guitarristas de esos tiempos a escribir una obra didáctica para la guitarra e incluirla en su 5ª libro de la Escuela Razonada."

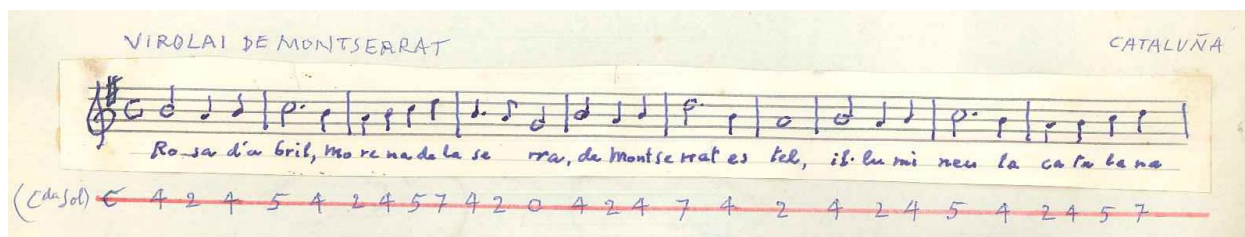
"No poseo muchas noticias sobre este proyecto del Maestro Pujol. Sólo sé de su idea. Yo la felicito por haber recuperado las melodías; son un tesoro!"

Wolf Moser: "La vez que Pujol ha mencionado este trabajo suyo era en el cursillo en Cervera cuando recomendaba a un cursillista de trabajar trozos de melodías sobre una sola cuerda para una comprensión mejor del fraseo. En esta ocasión decía que tenía preparado 150 canciones de todos los países para tocarlas en una sola cuerda."

Josep Solé: "Recordo que ell ho veia com una manera d'exercitar la musicalitat de l'instrumentista i d'evitar acrobàcies de virtuós. Allò que sempre diuen els mestres de debò: fer cantar la guitarra, o el que sigui: em sembla que això ja existeix per violí o violoncel. La idea era que amb una sola corda dominessis tot el diapasó i fessis cantar l'instrument. Per començar, amb melodies del tipus Cant dels ocells."

Hopkinson Smith, diu en broma: "El Mestre es va moure cap a projectes sempre més "simples"! Com les peces que composà sols amb cordes a l'aire!"

produïa considerables tremolors; s'evidencien en la cal·ligrafia dels apunts sobre els quals s'ha basat el present estudi, que recalquem, és l'única font material al respecte.



Il·lustració 54: Manuscrit d'una cançó.

Únicament s'ha trobat entre els apunts de Pujol un fragment on ell reflexiona sobre aquestes cançons; possiblement aquest text seria a mode d'introducció en el moment d'exposar-les en el llibre.

«FRASEO EN LAS 150 CANCIONES

Tratado este elemento primordial del estudio didáctico en nuestro cuarto libro es necesario insistir en él apoyando su comprensión en las normas que rigen la interpretación.

No solo para la ductilidad que representa en la sincronización de la mente con ambas manos, sino también para el conocimiento del diapasón y educación del sentido intuitivo, sometidos al acento rítmico y al de la expresión.

Para esta práctica ofrecemos al lector una serie de melodías anónimas que deben ser digitadas y fraseadas en una sola cuerda. La misma digitación sobre otra cuerda daría la misma melodía transpuesta a la distancia de intervalo que separa las dos cuerdas.

Todas las canciones del mundo pueden ser tocadas en una sola cuerda de guitarra y en tres cuerdas todas las armonías en su estado fundamental.»⁷³⁵

⁷³⁵ AIEP.

3.2. L'origen del cançoner

El projecte de *Les 150 cançons* coincideix —en certs paràmetres— amb el que és la realització d'un cançoner popular, diferint d'aquest en algunes qualitats i finalitats concretes. El projecte es defineix per ser una recopilació de cançons escollides amb una finalitat tècnica: ser tocadés en una sola corda. Per tant, l'eix central s'allunya de paradigmes nacionalistes que engendren els cançoners populars. Tot i això, seria possible defensar que l'afany de Pujol per recopilar melodies populars i crear el seu “cançoner per a una corda”, sorgís, en part, fruit de la influència de pensaments gestats en la seva joventut⁷³⁶.

A la Catalunya de finals del segle XIX el moviment cultural de la Renaixença incentivà una sèrie d'activitats culturals orientades a la construcció d'una identitat nacional, entre aquestes, les recopilacions de cançons⁷³⁷. Aureli Capmany va començar a publicar les cançons que integren el seu *Cançoner popular* l'any 1901, en plena joventut de Pujol, i el va tancar, amb la cançó número cent, el 1913⁷³⁸.

⁷³⁶ “Era a l'any 1900, en la qual data, a la nostra Catalunya, hi sobreeixia una pruija de romàntic deliri catalanista; y tots els que'ns hi sentíem endinsats, en aquest romanticisme d'amor patri, ens creïem un deure l'obrar, fos com fos i en allò que fos, per Catalunya.” CAPMANY, Aureli, *Cançoner popular*. Barcelona: Quatre mots de lletra. 1903.

⁷³⁷ “La cançó ha estat el tema preferit de les nostres recerques. Quan va despertar-se en nosaltres la simpatia per les valors tradicionals nostres, ens va semblar que la millor manera com podríem servir la causa del folklore fóra lliurar-nos a la recerca. I els primers reculls que vam fer van ésser de cançons i de rondalles. Vam iniciar les tasques de recull transcrivint vers unes dues-centes cançons que cantava la nostra mare i que nosaltres també sabíem. Ignorants de música com som, vam haver-nos de servir de l'ajut de mestres músics. El nostre gran col·laborador musical ha estat l'estimat amic En Joan Tomàs, sots-director de l'Orfeó Català. També n'hem recollides amb Mn. Higiní Anglès, director de l'Institut pontifici de música sacra, i els mestres N'Eusebi Bosch Humet i Robert Gerhard; amb aquest vam fer unes proves de recull ajudats de gramòfon, amb el qual vam impressionar uns quants discs. En fundar la Institució Patxot l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, vam ésser cridats a la seva constitució.” AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Primera edició. Barcelona: Biblioteca perenne, 1951.

⁷³⁸ “Per últim he arribat allà ahont molts m'esperaven, aixó es, á *tancar tomo*; jo no hi havia pensat en *tancar*, donchs lo meu pensament ha sigut sempre no publicar un *tomo* de cançons, sino presentar una cançó ben complerta y documentada tant com fos possible y que sols valgués deu céntims.” CAPMANY, *Cançoner popular. op. cit.*, 1903.

Per altra part, el guitarrista lleidatà reflecteix al llarg de la seva vida la devoció per l'obra de Pedrell⁷³⁹. *Les 150 cançons* tenen com a referent clar el *Cancionero musical popular español*⁷⁴⁰.

«Aquí, como en todas partes, la canción popular se ha conservado por medios directos (la creación viva y renovada del pueblo), o indirectos (la adopción de la canción por el artista en la obra de arte, que es la característica de la escuela española desde los orígenes del arte moderno.)»⁷⁴¹

Pedrell manifesta —tant en el seu *Cancionero*, com en altres de les seves obres— la rellevància de la transcripció d'aquestes cançons populars⁷⁴²; seguint l'impuls generador d'aquesta corrent, es poden anar corroborant les idees entre els diversos autors⁷⁴³.

⁷³⁹ PUJOL, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra». Separata del *Anuario Musical*. vol. XXVII. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1973, pàgs. 47-59.

⁷⁴⁰ “El anónimo individuo creador de esta música *natural* cantó, y uno o muchos cantores, humildes, oscuros, pero cuya existencia es indiscutible, escucharon y repitieron el canto como haciendo obra semejante a la de otro poeta, de otro músico. [...] Una obra artística, que era en el punto y hora en que nacía, resultó popular, y todos se la asimilaron, porque satisfizo a todos, y en ella hablaba a todos, a todo un pueblo.

Por esto la música *natural*, llamémosla ya, propiamente, con el nombre genérico que le damos por su origen, la *música popular*, y, precisamente, la *canción*, fue, es y será esencialmente popular, porque es reflejo del pueblo o de la raza de la cual ha salido, pues es ésta la condición de su existencia.” «Lo que creo en hecho de folklore musical». PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*. Valls. Eduardo Castells. 1922.

⁷⁴¹ PEDRELL, *Cancionero musical popular español*. *op. cit.*

⁷⁴² PEDRELL, Felip, *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona: Imp. Heinrich y Cía, 1891. (*Por nuestra música*. Bellaterra: Publicacions de la UAB, 1991.)

⁷⁴³ “Lo despertament del estudi de la música popular catalana l'ha portat en nostres dies en Francisco Alió. Darrera el seu apreciat volum de cançons populars harmonitzades, han desfilat un llar rengle de músics ben coneguts del nostre públic, los qui han tingut lo bon encert d'inspirar-se, fins a sas composicions originals, en lo geni de la música popular. En això hi ha guanyat tant ells com l'art de casa. La afició al estudi de las melodies populars era ben necessària per completar la obra dels col·lectors de la poesia que, sense dubte, per falta de coneixements tècnics musicals o de medis per publicar las melodies, havien casi despreciat aquestes, arribant en Marian Aguiló a suprimir-las del tot. No cal esforçar-se gaire en deixar demostrat que la música es element

En el pròleg del llibre de Joan d'Amades llegim no sols referències que ens guien cap a la cançó popular, sinó que ens encavalquen la temàtica cap a l'obra d'un guitarrista:

«A casa nostra, com arreu, els qui primer van valorar la cançó popular foren els músics. El mestre Ferran Sors, guitarrista notable, compositor eminent, a la primeria del segle XIX compongüé un coral curiós i interessant a base dels crits dels marxants ambulants tradicionals de Barcelona, vers l'època de la invasió napoleònica, que titulà "Crits del carrer" i que ha cantat diverses vegades l'Orfeó Català, amb gran èxit. [...] El mateix mestre durant la seva llarga estada a París va compondre un ballet sobre el tema de la Ventafocs que fou estrenat al Teatre Imperial de Sant Petersburg, del qual fou director durant un temps. Tenim entès que per a aquesta obra musical va servir-se de melodies populars. No hem tingut ocasió de comprovar-ho, perquè creiem que aquesta obra és inèdita; però si fou així, com creiem ben possible, ell fou el primer dels nostres mestres que se serví de la música popular com a material i element apte per a la composició.»⁷⁴⁴

Cal recordar també el famós tema amb variacions que publicà Sor sobre la cançó Malbrough se'n va a la guerra.

A Miquel Llobet se'l coneix arreu del món principalment per les transcripcions que feu de cançons catalanes. No hi ha guitarrista que no n'hagi interpretat alguna. Formen part del repertori oficial en l'estudi de la guitarra; tot i no ser fàcils tècnicament, resulten senzilles i agradables a l'escolta. Possiblement, com a personatge actiu en els cercles catalanistes, Llobet es trobà en un marc musical on es consolidava el valor de la cançó popular catalana. Així arribà a plasmar les melodies de la seva terra natal en l'instrument que tenia entre les mans. En aquest context de poesies i cançons, entre les parets del Bar Els Quatre Gats, es va crear la sèrie de cançons catalanes per a guitarra. Aquestes foren escrites entre els anys 1890 i 1920 aproximadament⁷⁴⁵.

essencial i inseparable de la poesia en las cançons populars i la que posa en el fondo comú més idealitat i sentiment." «E. Moliné y Brasés» CAPMANY, *Cançoner popular. op. cit.*

⁷⁴⁴ «PRÒLEG.» AMADES, *Folklore de Catalunya. Cançoner. op. cit.*

⁷⁴⁵ Amb el subtítol de "Melodia popular Catalana" Llobet publicà les següents cançons: El testament d'Amelia, La filla del Marxant, Cançó del lladre, La nit de Nadal, La filadora, Lo fill del Rei, Lo

La influència de Llobet en Pujol —com es ve comentant en els anteriors capítols—, fou factor clau en el seu desenvolupament. Es veu present al llarg de la seva vida aquesta admiració i respecte per qui va ser un dels seus amics i mestres. Les citades cançons populars adaptades de la mà de Llobet inspiraren i donaren com a resultat algunes obres de Pujol: *El cant dels ocells*, *Els tres tambors*⁷⁴⁶, *Aquelarre*, i un homenatge a Paganini on utilitza la melodia del popular *Plou i fa sol*⁷⁴⁷.

No sols compositors guitarristes varen quedar captivats per aquesta música nostra, sinó molts altres músics al llarg del temps han plasmat també en la partitura algunes de les cançons populars catalanes. Aquest afany per recuperar allò folklòric i popular del país no era un fet aïllat en terres catalanes; ja en temps remots havia succeït de la mateixa forma en terres llunyanes i amb singulars semblances es continuava produint en altres països en el mateix moment. Villa-lobos —compositors i guitarrista contemporani de Pujol— començava a exercir com a tal, prenent com a font d'inspiració la música de la seva terra.

«El mestre compositor brasiler Villa-lobos, fortament imbuït de la música tradicional del seu país, ha compost moltes obres originals que respiren tot l'agre de la seva terra i que talment semblen populars i es fan difícils de distingir de les que ho són en veritat. Preguntat un dia sobre què era el folklore, respongué amb tota naturalitat i decisió: – El folklore sóc jo. – I tenia raó si ell sumava i encarnava les valors musicals emocionals i sentiments de la raça; el nucli essencial creador era ell, encara que la seva tècnica i la seva escola fossin acadèmiques.»⁷⁴⁸

Recalquem, però, que la tasca d'espigolar de Pujol no tenia una finalitat nacionalista ni encarada a cap ideologia específica, només la de plasmar un recull complert i variat de melodies d'arreu del món amb la finalitat de facilitar als guitarristes uns exercicis diferents, una nova fórmula d'aprendre a cantar melodies

Rossinyol, Plany, El Mestre, L'hereu Riera, i El noi de la Mare.

⁷⁴⁶ L'adaptació que Pujol feu de la cançó catalana *Els tres tambors*, la dedicà a Llobet, és un homenatge a les seves transcripcions.

⁷⁴⁷ Per saber més sobre les obres veure els catàlegs de RIERA o HERNÁNDEZ.

⁷⁴⁸ «Opinions quant a la creació de la cançó popular.» AMADES, *Folklore de Catalunya. Cançoner. op. cit.*

en una corda. Aplicant els seus coneixements com a guitarrista preparà les cançons escollides per tal de ser tocadés en una sola corda de guitarra, motiu pel qual aquest treball inèdit es podria titular “cançoner per a una corda de guitarra”⁷⁴⁹.

El record dels deixebles i la realitat de Pujol fan considerar la possibilitat de que moltes de les cançons provenen directament de la memòria dels seus amics i alumnes d'arreu del món. Potser, l'atracció que tingueren sobre ell algunes cançons en el transcurs de les gires i cursos internacionals, fou el motor que impulsà a Pujol per anar-les recopilant.

3.3. Una sola corda

En el III volum del mètode es proposen molts exercicis cromàtics sobre cada corda, en els quals Pujol recomana procurar obtenir claredat, igualtat i plenitud en les notes⁷⁵⁰. L'actuació de la mà esquerra en la regió sobreaguda del diapasó no ha de ser un obstacle per la regularitat de l'exercici⁷⁵¹. Per aquest model d'exercicis diu que serà útil, sobretot al principi, executar-los a poc a poc, repetint una o més vegades cada grup de corxeres amb l'objectiu d'afirmar l'acció dels dits i cuidar els moviments de la mà.

⁷⁴⁹ Quan ens referim a que Pujol preparà les cançons per a ser tocadés exclusivament en una corda, fem referència a la tasca que com a compositor i guitarrista va dur a terme. Va escollir la millor tonalitat, la qual permet a l'instrumentista tocar tota la melodia en l'extensió de la corda, i ofereix així una fórmula que possibilita el treballar un passatge melòdic al llarg del diapasó amb l'opció que es pogués traslladar de la mateix forma en la resta de cordes.

⁷⁵⁰ *ERG*. Vol. III, pàg. 21.

⁷⁵¹ *ERG*. Vol. III, pàg. 21.

Ej. } 99
Ex. }

(Tercera cuerda)
(Troisième corde)

II-Ilustració 55: Exercici Vol. III, pàg. 21.

Són exercicis amb una finalitat molt concreta; conèixer les notes en tota l'extensió del diapasó. En el següent exercici però el trasllat de la mà és més complicat que en l'anterior. Inicialment són les mateixes notes cromàtiques, però el desplaçament de la mà en el primer és trast per trast. Progressivament proposa exemples més complicats, en un inici es troben motius cromàtics, però avançant en el mètode el disseny varia tot ampliant la dificultat⁷⁵². A partir d'un cert moment de l'activitat pràctica, el mestre proposa els trasllats ascendents i descendents per la corda⁷⁵³. És un treball que demana més precisió però que resulta molt efectiu per digitar certs motius melòdics en una mateixa corda. Es garanteix que no es talli la nota, ja que si es manté la pressió, la sonoritat no es perd⁷⁵⁴.

⁷⁵² Els primers exercicis cromàtics impliquen l'activitat dels 4 dits de la mà esquerra, això significa que l'exercici està ideat per la comoditat de la mà, que pujarà cromàticament per l'extensió del diapasó, sense altre esforç que el de posar dit a dit en el trast que li correspon, de forma que cada tast queda polsat, sense excepció. Això provoca tal automatisme que representa una gran facilitat, en contrast als exercicis on no hi ha regularitat en el moviment.

⁷⁵³ Un *arrastre* (*glissando* o *portamento*) implica el desplaçament del dit de la mà esquerra que aixafa la corda d'un trast a un altre (podent ser el seu consecutiu o no) sense deixar la pressió en el mànec de la guitarra.

⁷⁵⁴ La guitarra és un instrument que té poca sonoritat. En el moment en que es deixa de polsar, de

Ejem. } 77
 Exem. } **Diseño ascendente**
 Tracé ascendant
Diseño descendente
 Tracé descendant

(Tercera cuerda)
 (Troisième corde)

Il·lustració 56: Exercici Vol III, pàg. 26.

Per tal de combatre la dificultat que suposa el creuament dels dits en els moviments ascendents i descendents, s'insisteix aïlladament amb el treball de formules que ha dissenyat específicament per cada creuament possible.

Ej. } 109
 Ex. } **(Tercera cuerda)**
(Troisième corde)

Practíquese en diferentes cuerdas con las digi-
 taciones *i-m* y *m-a* de mano derecha, acentuando
 la primera nota de cada enlace de corcheas.

Le répéter sur des cordes différentes avec les
 doigtés *i-m* et *m-a* de la main droite, en accen-
 tuant la première note de chaque groupe de cro-
 ches.

Il·lustració 57: Exercici Vol. III, pàg. 34.

En aquest tercer volum, es treballa també l'extensió de la mà esquerra, és a dir, la possibilitat de separar els dits entre si, per tal de permetre assolir una distància major a la del quàdruple sense la necessitat de que la mà es desplaci⁷⁵⁵. Amb la pressionar amb la mà esquerra, la nota queda tallada.

⁷⁵⁵ El quàdruple fa referència a la posició més natural de la mà esquerra quan es disposa a tocar en

insistència dels exercicis proposats per Pujol es desenvoluparà la flexibilitat i la força dels músculs flexors de la mà i dels dits del guitarrista, permetent-li a aquest realitzar amb facilitat posicions o passatges que en un principi són difícils però no impossibles de realitzar.

Els exercicis d'arpegis de quatre notes sobre una mateixa corda també són un treball antecedent al de les *150 cançons*. Treballa el trasllat de tota la posició dels quatre dits, del quàdruple.

Ej.) 159
Ex.)

(Formula de mano izquierda)
(Formule de main gauche)

The image shows a musical score for exercise 159. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a chromatic scale from G4 to G5, with fingerings 1-2-3-4 and 4-3-2-1. The bottom staff contains 11 arpeggio patterns labeled a) through l), each consisting of four notes on a single string. The patterns are: a) i m a m, b) i a m a, c) i m i a, d) i a i m, e) a m i m, f) a i m i, g) a i a m, h) a m a i, i) m a m i, j) m i m a, k) m i a i, l) m a i a. The notes are written in a rhythmic pattern of quarter notes.

Il·lustració 58: Exercici Vol. III, pàg.52

Els lligats alternats amb notes polsades en l'extensió de cada corda arrodoneixen el combinat d'exercicis útils per al treball d'estabilitat de la mà, adquisició de resistència i força, tot realitzant progressions cromàtiques ascendents i descendents que permeten que la melodia tocada en una sola corda tingui més seguretat i presència, amb la finalitat que soni uniforme i lligada.

el diapasó, i quan coincideixen els 4 dits (1-2-3-4) amb els quatre trasts consecutius, posant el primer dit en qualsevol trast i corda de la guitarra, el quàdruple es resoldria amb la posició del dit 1 en tal trast, i els tres dits consecutius en els consecutius, sense que quedi cap trast lliure en aquell transcurs de la corda.

He experimentat amb alguns exercicis bàsics d'aquesta nova teoria i puc afirmar que el resultat és admirable des del punt de vista didàctic, i, en el meu cas personal, he descobert en aquests exercicis certes qualitats terapèutiques de les quals sóc el primer a sorprendre'm.»⁷⁵⁷

Ej. Ex. 257

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Fórmula equivalente para cada cuerda en el ámbito de un quintuplo:

Formule équivalente pour chaque corde dans l'étendue d'un quintuple:

Dis. asc.
Des. asc.

Cplos. VII - - - XI - VII - - -
Qdple. ||: 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 4 - 3 - 2 - ||:

Dis. desc.
Des. desc.

VIII - - - IV - VIII - - -
||: 4 - 3 - 2 - 1 - 4 - 1 - 2 - 3 - ||:

Il·lustració 60: Exercici Vol IV, pàg.17.

En el IV llibre el treball *en una sola corda* es porta a límits mai treballats en altres mètodes amb tant rigor; la incorporació de la formulació mnemònica ho demostra. Les escales digitades en una sola corda, exercicis cromàtics, lligats, representen algunes de les tècniques que es troben en la guitarra i que progressivament es van resolent amb l'acurada pràctica proposada pel mestre.

Ej. Ex. 296

(3ª Cuerda)
(3ème.Corde)

F.m.
Cplos I - - - V - - - VIII - - - V - - - I - - - II - - -
Qdple ||: 1 - 3 - 1 - 2 - 4 - 1 - 3 - 4 - 3 - 1 - 2 - 1 - 3 - ||: tr.

Il·lustració 61: Exercici d'escala. Vol. IV, pàg. 36.

⁷⁵⁷ RIERA, *op. cit.*, pàg. 103.

3.4. Digitació

Cal tenir present que per als guitarristes *la digitació* —l'assignació d'un dit a una nota—, és un treball que correspon a les dues mans. Degut a que habitualment es dóna més importància a la digitació de la mà esquerra, ja que és aquesta la que trepitja la corda i acostuma a ser la més difícil, sovint s'utilitza el verb *digitar* fent referència sols a aquesta mà, pressuposant que la dreta tindrà més facilitats per adaptar-se al passatge. Tot i així, es parla també de digitació fent referència a la mà dreta, sobretot, quan es tracta d'exercicis on aquesta mà té més implicació tècnica. Els arpegis i *trémolos* són un exemple clar d'aquest treball extra de digitació de mà dreta. Per Pujol, la digitació correcta de les dues mans és imprescindible per al bon funcionament de la música.

«Depèn en part de la interpretació. La interpretació requereix l'anàlisi de l'estructura i accentuacions de l'obra, del gènere, forma, època, autor.

La digitació està acotada en allò possible al valor de les notes. Es a dir, que una nota pot ser conservada per la posició del dit sobre la corda contra el diapasó i és tallada de vegades per no tocar-la amb un dit que pugui aguantar-la.»⁷⁶⁰

Quan es tracta de *digitar* en una sola corda, la dificultat rau en aconseguir una línia melòdica completament lligada. La recerca de la puresa i regularitat de so és l'objectiu amb el qual caldria treballar les *150 cançons*.

«El bon fraseig exigeix una digitació adequada per obtenir quan és necessari el lligat que la línia melòdica requereix.

Passar un dit d'un traste a un altre sobre una mateixa corda per donar dos notes consecutives, suposa un desplaçament de la mà igual a la distància dels trastes que el dit recorre. Pot fer-se amb 2 o 3 i fins i tot 4 dits a la vegada, però és difícil evitar el cromatisme que produeix al passar d'un traste a un altre.»⁷⁶¹

⁷⁵⁹ AIEP.

⁷⁶⁰ AIEP.

⁷⁶¹ AIEP.

El compositor guitarrista proposa sovint en la seva obra una digitació per a l'interpret, en altres ocasions, és aquest últim qui ha de decidir la més correcta musicalment, a la vegada que la fórmula més idònia en funció de les seves habilitats tècniques.

Pujol no detalla la digitació de mà esquerra en els apunts de les *150 cançons*; escriu en quin trast es troba la nota (fórmula mnemònica) però no facilita la digitació entesa com a tal, o millor dit, una de les múltiples digitacions que es podrien generar en una mateixa frase⁷⁶².

«Para Emilio Pujol, la corrección aparente de la ejecución, visible en su grado elemental; la perfección mecánica, nada son si no sirven para traducir el principio generador de toda obra de arte, de sus raíces, que hundidas en los sentimientos de amor, pueden expresar desesperación, fogosa pena, resignación o esperanza, más allá de fórmulas convencionales de mero frívolo efecto.»⁷⁶³

3.5. Anàlisi de les cançons

Un cop introduïts en la base de dades els requisits de cada una de es cançons que es trobaven entre els seus apunts, es van concretar 139 partitures en front les 150 cançons projectades, tanmateix, del fet de no trobar-les no se'n deriva la seva inexistència. Cal tenint present l'argument conforme aquests eren uns primers apunts que a posteriori es van passar a net, però dels quals se n'ha perdut absolutament la pista. Foren, doncs, els primers materials de la idea de *les 150 cançons*.

La majoria de les cançons del recull de Pujol contenen la respectiva lletra, a excepció de set. Quatre d'aquestes set són les cançons d'origen japonès.

⁷⁶² Precisament, una de les grans dificultats en la pràctica guitarrística rau en aquesta selecció de la digitació, en la qual l'interpret pot executar tantes digitacions diverses, que establir la més idònia per un passatge, resulta sovint una fita a llarg termini, un cop ja s'ha verificat el ventall de variants que ofereix la frase.

⁷⁶³ HINOJOSA, *op. cit.*

Com es ve dient, el factor més importants i que fa especial a aquest recull de cançons és la seva dirigida finalitat a ser tocades en una sola corda. Pujol planteja la fórmula mnemònica en un total de 100.

L'assignació d'una corda determinada és un detall sense importància, ja que com s'ha explicat, les formules mnemòniques són aplicables a totes les cordes. El fet, però, és que Pujol, possiblement per oferir un primer exemple a interpretar, proposa habitualment alguna corda. Els resultats obtinguts en la base de dades demostren que la corda més emprada és la quarta —corresponent a la nota Re—, aquesta dada fa rellevància al fet que sigui una de les cordes centrals i per tant més fàcil per a la posició de la mà esquerra, se li suma el fet que moltes cançons es canten amb un registre central, similar al que es desprèn d'aquesta corda.

Entre els apunts de Pujol no es troben cançons on s'utilitzi la sexta corda, ni tampoc la primera. L'escriptura al pentagrama no resultaria tant còmoda, per tant, opta sempre per tonalitats aplicables en una corda central, l'executant ja transportarà la formula a les cordes restants, aquí rau la finalitat.

Com s'ha explicat anteriorment, la digitació és molt important pel guitarrista. En algunes de les cançons s'hi proposa una digitació per a la mà esquerra, possiblement però, no tenia previst que es publicuessin digitades, doncs es irrellevant el nombre de cançons en que apareix (set en total). També examinant les construccions tècniques que Pujol presenta al llarg del IV mètode, com a treballs anteriors de les cançons, s'entén que no apareixerien digitades. Les que en els apunts hi consten possiblement les realitzà a mode de demostració puntual, sense intencionalitat d'establir-ho en una futura publicació.

Allò popular ha estat vinculat a una idea de simplicitat i d'anonimat, i sovint han quedat al marge els productes que no complissin aquestes característiques. Tot i així, en el terreny musical sempre hi ha qui creu que aquests requisits no són fonamentals. Pedrell proclamava “Al lado de los Cancioneros colócanse las obras polifónicas estampadas y compuestas bajo la influencia popular.”⁷⁶⁴

«Poseemos fuentes inagotables de documentación en unos y otros

⁷⁶⁴ «Precedentes y fuentes de folklore musical». PEDRELL, *Cancionero musical popular español*.

Cancioneros. *Las Cantigas de Santa María*, del Rey Sabio, Alfonso X (1252-1284), los *Cancioneros* de músicos cortesanos, el *Cancionero de Palacio*, El *Cancionero* existente en la Biblioteca Colombina. [...]

Entre los precedentes y fuentes de «folklore» musical, antiguos y generales, figuran buena parte de los mismos antiguos tratados de técnica musical, a pesar de la enemistad de sus autores a toda manifestación de *arte vulgar*. Son los verdaderos conservadores de la canción popular, conservadores inconscientes, *folkloristas accidentales*, que hacen *folklore* sin darse cuenta de ello. Todo lo que nos han conservado es el fundamento del saber consciente del *folklorista* actual.»⁷⁶⁵

En aquesta direcció, sota la influència de Pedrell, Pujol preparà pel seu projecte obres d'autors i d'origen antic (Salinas, Horacio, Raimbaut de Vaqueiras...) ⁷⁶⁶.

En els apunts s'hi descobrí també una peça escrita per Pujol: *Porqué me miras*. Una breu melodia que segueix l'estil de les cançons populars presentades, la preparà en dues versions diferents, en dues tonalitats diferents, per variar la fórmula mnemònica.

En la totalitat de les cançons n'hi ha altres que apareixen dues o tres vegades, propiciant així més diversitat. En la reconstrucció que s'ha fet del projecte es decidí conservar totes les variants, essent útils per entendre la naturalesa del projecte.

La reconstrucció del material de les 150 cançons s'adjunta en l'apèndix; els criteris d'edició amb que s'ha treballat han estat en la direcció de presentar fidelment la documentació trobada. El requisit era conservar al màxim el format, amb les

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ "Y entre esa rapidísima enumeración, coloco el nombre de un *folklorista per accidens*, Francisco Salinas (1515-1590), y digo así, porque su obra capital *De musica libris Septem* (1557), y en el *Liber V*, destinado a examinar *quid sit Rhythmus*, obsesionado por la idea de asimilar la métrica griega a la latina, confundiendo el acento con la cantidad –preocupación de los humanistas de su época y anteriores– busca confirmaciones de su teoría en la canción vulgar, de la cual nos da una documentación preciosa, y, lo que vale más todavía, pruebas de la persistencia soberana de la canción en el corazón del pueblo: tan soberana que hoy sabemos cómo se cantaban y cómo se recitaban en su tiempo los antiguos romances, las canciones de gesta y las de tablas, cómo cantaban los segadores, las espigaderas, y hasta las *tornadas* de algunas canciones que han persistido hasta nuestros días." PEDRELL. *Cancionero musical popular español. op. cit.*

variants que això comporta, doncs com s'ha dit, diverses melodies no tenen lletra, algunes mostren la formula mnemònica, i fins hi tot n'hi ha que es troben digitades.

En la majoria dels apunts s'especifica la regió d'on procedeix la cançó, en alguns casos no hi constava aquesta informació i es va cercar. En ocasions el propi Pujol detallava una mateixa cançó de Salinas com a peça del *Renaixement* i en altres ho feia com cançó *Medieval*. Per englobar el símil d'aquestes cançons s'establí la nomenclatura d'*Antiga*. Dins les possibles classificacions de les cançons n'hi ha de més rellevants i obvies, com és el cas de la separació per països.

Origen	Regió	Número de cançons
Anglaterra		4
(Antiga)		41
Brasil		1
Cuba		1
Espanya	Andalusia	5
Espanya	Astúries	5
Espanya	Canàries	2
Espanya	Castella	7
Espanya	Catalunya	27
Espanya	Galícia	4
Espanya	Salamanca	3
França		11
Itàlia		6
Japó		4
Portugal		5
Portugal	Alentejo	3

Origen	Regió	Número de cançons
Portugal	Basco Alentejo	1
Portugal	Beira	2
Suècia		5
Composició de Pujol		2
Total		139

En l'apèndix, les cançons s'han organitzat per països i alfabèticament. Procurant una catalogació i cerca àgil de les mateixes, les 27 melodies populars catalanes es trobaran unides sota l'etiqueta "Catalunya". Insistent de nou en la naturalesa del material que integra en conjunt, s'ha incorporat en l'índex el terme "Antigues" sense correspondre a un país, doncs resulta clau per la identificació de les cançons. També s'ha inclòs la peça original de Pujol. Resumidament, amb la recuperació de les partitures es vol mostrar el projecte musical de Pujol que complementaria el seu mètode.

CONCLUSIONS

BIOGRAFIA D'UN REFERENT

Un cop unides les particularitats que integraren la dedicació d'Emili Pujol en el món de la música, es pot afirmar el pes d'aquest personatge dins la història de la guitarra. Les contingències històriques, però, han fet minvar la rellevància del personatge, no quedant prou clara la seva etiqueta de referent.

La trajectòria del mestre presentada en capítols determinats en funció dels diversos estereotips (musicòleg, concertista, pedagog, compositor), perfilava erròniament el traçat d'una llarga vida. Reconstruïda ja la biografia, es percep la coexistència d'aquestes etiquetes, les quals, sense jerarquies, es succeïren les unes a les altres com a processos —resultants i conseqüents— en el camí de recerca de la perfecció en l'art. Gràcies a la reconstrucció de les seves passes, també s'ha pogut unificar un període transcendent de la història de la guitarra.

Resumidament, Pujol és referent per diversos mèrits:

— És un dels primers guitarristes en fer importants gires per Europa i Amèrica del Sud. Avui pot semblar normal, però en l'època eren pocs els guitarristes capaços.

— Publicà per primera vegada un estudi sobre la història de la guitarra en una enciclopèdia.

— Descobrir la viola de mà i presentar al món la música d'aquell instrument en una rèplica construïda especialment. Les seves transcripcions de l'obra dels violistes foren una primícia i encara actualment són les més interpretades. Pels seus mèrits va ser cridat per universitats i cursos d'arreu del món com a professor de viola de mà.

— Va crear un mètode per a guitarra que encara avui és el que detalla amb més precisió totes les particularitats de l'instrument.

— Fou un dels primers en fer enregistraments per a guitarra, tot i que

aquesta activitat no era molt del seu interès.

— Com a deixeble de Tàrrega, fou el seu màxim i més fidel seguidor; i el seu primer biògraf.

— Creà un curs d'estiu específic de guitarra, llaüt i viola de mà, el primer d'aquestes característiques al nostre país, atraient centenars d'alumnes internacionals.

Per aquests principals motius, entre altres, és essencial la figura de Pujol. Tanmateix, s'observa a dia d'avui que la memòria col·lectiva reconeix el mèrit de tota una vida entregada a la guitarra a altres figures mundials de la guitarra com la d'Andrés Segovia. Segurament, el mateix Pujol tingué part de la culpa de que la seva figura no hagués estat valorada com a tal. Gens orgullós, enemic de la publicitat i sense la necessitat de que se li rendís tributs —una figura, per tant, completament contrària a Segovia—, opinava que l'obra brillaria pel seu propi pes, que algú aniria a buscar-la si era bona. De fet, podent gaudir de més èxits, mai es preocupà de fer demostracions de talent, o de fer ressò dels honors que li havien estat concedits. Tot mostrar-se sempre optimista amb els altres, sovint els seus apunts no denoten una personalitat tant forta, sinó que, en ocasions, transparenten la vida d'un home decepcionat per la manca de recolzament que s'ha donat a allò seu.

«Después de haber visto tan de cerca la pequeñez de todo lo humano ya no me mueve nada de este mundo, prefiero a la expansión, el recogimiento. No me gustan las deudas, me sacrifico lo necesario para no contraerlas. Las únicas que soporto, hasta con gusto, son las de la gratitud; el cariño que pide es egoísta, aquel que da es generoso.[...] Cuando queráis daros cuenta de la importancia de vuestra labor artística (o vuestros méritos) pensad en el desdén con que la (o los) consideran vuestros colegas. Existe entre los guitarristas un espíritu desdichado que tiende a desvirtuar la obra de los demás. Al ausentarme de mi mundo, eché un cerrojito al corazón para inmunizarlo contra las torpezas o maldades de saetas enemigas. La gente nos considera y aprecia no por lo que somos sino por lo que significamos o representamos. De ahí la fiebre de nombrarse aunque sea a codazos y a puntapiés. Pasa por genial el que no admite los propios errores y por vulgar el que se avergüenza de ellos. Pero pensad que: “Todos en esta

Sense voler trobar culpables per aquest oblit, si que cal recordar que la propaganda interessada de Segovia per esdevenir una figura mundial va esborrar l'empremta no sols dels seus contemporanis com Pujol, sinó que fins i tot arribà a esborrar els mèrits dels guitarristes anteriors a ell.

Pujol recordava la frase “una mentida repetida mil cops acaba essent considerada veritat”⁷⁶⁸. Potser, precisament això passà amb la història de la guitarra, i amb el record de Pujol. Doncs tot i que la seva ètica humanista no li permetés fer elogis a la seva pròpia figura, sovint la mala fama ha esdevingut per camins aliens. En el transcurs de la vida de Pujol s'han llegit diversos exemples que denoten l'interès per part de Segovia d'amagar els mèrits que altres havien obtingut, fins hi tot atribuir-se'ls. Això afectà al desmerèixer no sols de Pujol, sinó també de Llobet⁷⁶⁹. Però el públic, com diu Pujol, no està educat, i durant una època en que la publicitat i la globalització creixien exponencialment, el món es va assabentar de la història de la guitarra a partir "d'una mentida repetida mil vegades".

LA SENZILLESA COM A IDEAL

Pujol nasqué en un moment molt diferent del que va veure al morir, pràcticament amb un segle de vida va experimentar canvis substancials en tots els sentit. Progressos que sovint no eren del seu interès, com les noves tecnologies d'enregistrament sonor —si n'hagués fet més ús, possiblement avui es gaudiria de més enregistraments seus—, entre d'altres fets que varen passar lleugerament per alt en la vida de Pujol. La seva lluita en el món de l'art no entrava en jocs de mercat i consum. Probablement, sabia la importància que la seva obra tenia, i creia en la posteritat d'ella per si mateixa. Volia elevar la guitarra a partir de la memòria d'allò que ell coneixia, d'una tradició que per a ell era elemental de projectar en aquell món canviant. Creia que s'estava oblidant l'autèntica estètica de la guitarra; que

⁷⁶⁷ Contingut de la reconstrucció del V llibre.

⁷⁶⁸ Frase de Joseph Goebbels (1897-1945) el ministre de Propaganda i il·lustració d'Adolf Hitler.

⁷⁶⁹ Recordar: 4.7. La mort de Miquel Llobet

l'essència de l'instrument es perdia.

«La guitarra de hoy se ha ido alejando de su natural intimismo y sencillez para salir al encuentro del público devoto de la música en general, que por ignorar las excelencias de sus cualidades para el arte, la tenían al olvido y menosprecio. Para lograrlo, ha tenido que luchar firmemente con la indiferencia, prejuicios, la propia debilidad de su potencia sonora y la de sus medios de defensa. Envuelta en el torbellino de las ideas actuales, siguiendo las corrientes modernas, ha ido en busca de mayor sonoridad en sacrificio de su calidad de una musicalidad más rica en su repertorio, de un relieve de mayor potencia en el conjunto y de un dominio que tiende más a satisfacer la expresión física de la música que el calor emotivo de la cuerda.»⁷⁷⁰

La vida i obra de Pujol es nodreixen d'espiritualitat sota un humanisme ètic. La coherència amb els seus valors més elevats regia no sols la producció musical, sinó també el seu procedir diari com a persona i artista. Passava llargues temporades a la masia que heretà de la família i que conservava sense llum, ni telèfon. També el pis de lloguer on vivia a Barcelona era el més senzill possible. Expliquen els veïns que s'utilitzava l'expressió de "Mossèn Pujol", fen referència a aquella persona humil, generosa, devota de la música i la guitarra.

«Nos echamos encima tantas necesidades materiales imprescindibles que ya no encontramos satisfacción sino en ocuparnos de actividades que nos sean provechosas; más vale una pobreza tranquila que una riqueza atormentada.»⁷⁷¹

Tenia una concepció molt alta de la senzillesa, la qual queda palesa en tota la seva obra: "Senzill però eficaç i just". En tot cercava el valor necessari i la forma idònia de dir, o de treballar una escala, compondre una obra, o executar una interpretació.

«No importa tanto ir tras de lo más nuevo y de lo más audaz, como tras de lo bello por sencillo que sea.»⁷⁷²

Segons el seu fer no calen llargs estudis d'escales, sinó que la tècnica es pot treballar en una mínima expressió en funció del resultat que es desitja. En el mètode es mostra aquesta mínima fórmula de treball que progressivament en els

⁷⁷⁰ Contingut de la reconstrucció del "V llibre".

⁷⁷¹ *Ibidem.*

⁷⁷² *Ibidem.*

diversos llibres augmenta en dificultat. Però també en l'obra compositiva, les peces de Pujol són principalment senzilles en estructura. No va escriure sonates, ni concerts, sinó que la seva producció és de caràcter breu, però consistent. Un estil de música que prové de la tradició del seu mestre Tàrrega: un cop han dit el que volien ja no en fan grans expansions ni variacions; segons el seu parer les grans formes no acompanyen bé a la guitarra.

EL MÈTODE RAONAT

Aquest mètode, que publicà sota el suggestiu títol de *Escuela razonada de la guitarra*, fou el document en el qual s'han transmès amb més autenticitat els procediments de l'art de tocar la guitarra amb la tècnica utilitzada per Francesc Tàrrega, i és l'únic mètode que pot aproximar l'interpret al sentit tècnic i estètic en base l'anomenada *Escola de Tàrrega*. La *ERG*, com a mètode exemplar és una eina indispensable per a qui actualment es vol atrevir a crear un nou tractat de guitarra. Pujol no era un virtuós absolut, per aquest motiu volia donar una eina útil, per als que com ell (la majoria) han de treballar la tècnica en uns aspectes més que altres; aquesta guia útil és la *ERG*. El raonament del mètode és la confirmació d'una moral i ètica humanista, d'una personalitat metòdica, que estructura molt detalladament els passos que el deixeble ha de seguir per arribar a la perfecció.

Cal remarcar, però, que tota l'obra de Pujol és pedagògica. El mestre sempre busca ajudar al deixeble a millorar. Les seves obres didàctiques (el mètode i els estudis) es fonamenten lògicament en aquest sentit ètic, però també la resta de la seva producció contrau aquesta necessitat. Trobem, així, que algunes de les seves obres de concert es nodreixen de fragments d'exercicis existents en el mètode.

Pujol diu que el mètode de Sor és la primera *Escuela razonada de la guitarra*. Aquí es percep aquella responsabilitat artística en vers la tradició. La història ha marcat el camí. L'humanista necessita apropiat-se de la millor saviesa moral del passat, per desenvolupar noves solucions. L'estudi i reflexió sobre el contingut exacte de cada un dels mètodes històrics, fou la base de Pujol per projectar el seu.

SOBRE EL CINQUÈ LLIBRE

El pelegrinatge del mètode hauria finalitzat en un cinquè llibre. Un cop analitzada la documentació inèdita sobre l'últim volum del mètode, es confirma el contingut projectat, i es posa de manifest, una vegada més, l'innegable valor de l'obra de Pujol.

Creient que hi hauria pocs apunts sobre els quals treballar, finalment sorgiren centenars de “paperets” amb anotacions que com a pistes han contribuït a reconstruir un possible “Vè volum”. Les especulacions sobre el contingut del llibre apuntaven en la direcció d'estètica. Estudiat el material, es pot afirmar que Pujol va portar més lluny que ningú la idea de mètode de guitarra, entrant en contingut estètic, ètic i espiritual. El pensament de Pujol s'ha destil·lat d'aquest laberint d'idees que s'engendraren sota una moral humanista.

Pujol s'ocupà dels fenòmens que afecten al músic i a la música atenent a les relacions entre l'art i la moral, el gust musical i l'ètica, les funcions de l'artista, així com els judicis a les pràctiques interpretatives de guitarristes. En el mètode, tots aquests fenòmens queden ben explicats. El “Vè llibre” mostra la principal virtut que fa únic el mètode de la *ERG*, d'entre tots els mètodes que fins el moment s'han escrit per l'instrument.

L'ÚLTIM ROMÀNTIC

S'ha dibuixat la topografia d'una determinada vivència de la música, de l'art i de la guitarra sota la interpretació meditada d'un mestre d'aquesta disciplina. El contingut singular i après en la totalitat de l'horitzó que Pujol mostra en resposta als fets estètics, és a la vegada una mostra hermenèutica. En els seus escrits aporta l'elaboració d'un personatge que en el camp de l'art meditava singularment sobre la comprensió de la cosa *per se*. Atrevint-nos a afirmar que han estat pocs els guitarristes al llarg de la història que han entrat en un procés tant filosòfic, és fonamental la seva reacció i l'esforç de reconstruir un artefacte teòric d'aquestes dimensions. Pujol és l'últim romàntic d'una tradició guitarrística heretada del seu mestre.

«Quan la guitarra no havia vist el micròfon, el pantaló texà, la melena masculina, ni la cançó de protesta, la guitarra, la guitarra autèntica i pura, va tindre un apòstol: Tàrrega: i aquest un devot d'excepció: Emili Pujol.»⁷⁷³

Aquesta frase —per casualitat o no— exemplifica la situació. Pujol va conèixer a Tàrrega, i va gaudir de les seves ensenyances intermitentment durant set anys; sembla que recollí, però, suficient inspiració per cobrir els 80 anys que Pujol li succeí.

En el “Vè llibre” Pujol desvela el fonament teològic que funda la seva obra. Per ell l'ètica en la música i en l'art caracteritzen l'estil de vida de l'artista. Aquest no es pot valdre de l'art per pur egoisme o mer lucre personal, doncs l'art és una forma de transmetre la bellesa; és un reflex subjectiu de l'esperit que el va concebre. Les idees de les noves generacions s'engendren sota l'atenta mirada del materialisme i l'utilitarisme. Hi ha per tant, la necessitat, més que mai, d'aproximar el deixeble a la guitarra des d'una perspectiva ètica, no només musical. S'entén en aquest sentit, la definició de poeta, sacerdot, transmissor, apòstol, devot, que li podria correspondre a Pujol.

«La vida del guitarrista debería ser un mensaje de amor, no a sí mismo sino al Arte.»⁷⁷⁴

SOBRE LES CANÇONS

Finalment, donant resposta a les preguntes plantejades a l'inici d'aquesta cerca, es pot concloure afirmant que *les 150 cançons per una corda* era un projecte que Pujol no va finalitzar i possiblement s'hauria integrat al “Vè volum” de la *ERG*. Aquesta motivació és l'herència que deixaren en l'il·lustre lleidatà mestres de la musicologia com Pedrell; de tal forma que, des d'una perspectiva de guitarrista, Pujol es convertí en recol·lector de cançons per crear el seu propi cançoner. Sent ell conscient o no de la similitud vers el treball dels cançoners contemporanis, es veu confirmada aquesta correspondència. És important però, destacar de nou el sentit pragmàtic i no nacionalista que té la inclusió de les cançons populars.

⁷⁷³ Extret d'un article de *La Premsa*, 1979, FEPMM.

⁷⁷⁴ Contingut de la reconstrucció del “Vè llibre”.

S'ha contribuït a reafirmar el pensament que el mestre de Les Garrigues tenia sobre la finalitat de la tècnica. Sent conscient de la importància de vincular el treball tècnic amb la interpretació musical, no escullí a l'atzar, ni tampoc escriví per a aquesta mera funció els exercicis, sinó que melodies de cançons d'arreu, i de temps diversos, inspiraren el treball de Pujol.

L'ACTUALITAT

L'estètica de la guitarra en Pujol i en l'escola de Tàrraga és conseqüent a la senzillesa i intimitat de l'instrument, a la seva condició orgànica. L'estructura física de la guitarra, que s'acull entre els braços de qui la toca, dota a l'instrument de la capacitat de transmetre unes subtilitats que altres instruments no poden generar, i és aquesta pròpia naturalesa la particularitat que la fa gran. D'aquí es conforma la idea que el provenir de la guitarra ha de venir d'ella mateixa.

Pujol volia, com tota la seva generació de guitarristes, donar a conèixer aquell instrument que tenia entre les mans, procurant, així, per la vida del mateix. En el seu temps, però, això passà per adequar les seves possibilitats sonores al nou públic sorgit de la cultura de masses. Les grans sales de concerts foren les noves capelles, i els textos que s'hi recitarien responien a formats compositius de més envergadura. Aquesta adequació determinà el sacrifici dels trets de senzillesa de la guitarra, fet que provocà en Pujol un xoc i una lluita per mantenir uns ideals entorn el gust propi d'una tradició estètica.

Per altra banda, al segle XX l'electricitat solucionava el problema de volum i potència que tenia l'instrument, però també en transformava la seva naturalesa orgànica. La guitarra elèctrica —i aquí també hi inclouríem l'amplificada— és un instrument totalment nou, amb una aproximació a la música igualment nova, amb un nou format estilístic, amb una nova cultura tant musical com social que, no només trenca amb la tradició musical i estètica de la tradició guitarrística europea, sinó que ja neix en un paradigma nou; el conjunt de relacions que la possibiliten són totalment noves, fruit del món del nou segle. I aquest és un fet de gran transcendència, doncs la càrrega que li sobreposa al mateix concepte de “guitarra” és tant pesada que el transforma, podent arribar a dir que la guitarra, tal i com es

percep avui en dia, és un invent del segle XX.

La cultura de masses i l'electrificació de la guitarra condicionen la percepció i concepció que es té avui en dia de l'instrument; fins i tot en aquells que es constitueixen com a continuadors de la tradició clàssica de la guitarra. El món s'ha engrandit i la seva sensibilitat s'ha reduït, de manera que les subtils sonores han de ser més evidents, han de poder-se dir amb la veu més alta. Fixem-nos que des de fa uns anys, es troben al mercat guitarres que, construïdes amb doble tapa i amb nous materials com el nomex, s'han creat amb l'objectiu de guanyar volum i potència.

Tanmateix, aquests instruments que ofereixen un nou so més potent i de més ràpida projecció, no agrada a tots els guitarristes. Perquè no, si són més àgils, de resposta sonora més fàcil, i tècnicament també més ergonòmics? Què fa que encara hi hagi guitarristes que prefereixin la puresa d'una guitarra construïda en l'estil d'Antonio de Torres, per tant, dins els estereotips de l'estètica de Tàrraga i Pujol? El gust és un requisit tant particular que provoca aquest ventall d'ofertes i d'estils dins el petit món de la guitarra.

La recerca d'un ideal sonor front el de l'instrument amplificat i modern en que la guitarra s'ha convertit, és la cara pròpia de l'estil i el gust estètic de la guitarra en Tàrraga i Pujol. Hi ha encara molts guitarristes que mantenen un gust per certa qualitat tímbrica que només es pot trobar en les condicions orgàniques d'aquella guitarra que encara no havia conegut l'electricitat ni els materials sintètics; d'aquella guitarra que no havia de lluitar per ser, perquè ja era.

La guitarra en estat pur té alguna cosa especial que fa que molts guitarristes de diferents generacions s'arrelin a la tradició del món de Pujol. Fins i tot alguns guitarristes porten la recerca d'aquell ideal sonor recurrent a la recuperació de materials que estaven quedant obsolets, com les cordes de tripa.

Vist tot això, es pot dir que Pujol no és un personatge que s'adeqüi, d'entrada, a l'estètica musical actual. La seva filosofia de la guitarra no és positivista, sinó de caire humanista, fet que topa amb una aproximació a l'art lligada a interessos personalistes, molt pròpia dels nostres temps. Els concursos i competicions artístiques, que s'iniciaren en vida de Pujol, han crescut de manera exponencial,

regint la vida de qualsevol que es vulgui endinsar en el món de la música. Definitivament ha quedat enrere la tradició de l'art per l'art. La cultura de masses ha creat nous formats artístic que eren inconcebibles anteriorment, i són contraris dins les concepcions estètiques de l'escola de Pujol. Tot i així, la complexitat d'idees o, més aviat, el desgavell ideològic dels nostres temps, dóna a les reflexions i pensaments de Pujol la pau i acolliment. Pujol no és un músic per les masses actuals, i aquí rau la importància de portar a la llum les seves idees i els seus projectes inèdits.

BIBLIOGRAFIA

AGUADO, Dionisio, *Escuela de Guitarra*. Madrid: 1820.

- *Nuevo Método de Guitarra* op. 6. París: 1834.

- *Método de guitarra*. Edició revisada per R. Sainz de la Maza. Madrid: Unión musical ediciones S.L.

AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Primera edició. Barcelona: Biblioteca perenne, 1951.

AMAT, Joan Carlos, *Guitarra española de cinco órdenes*. Barcelona: 1596. Reedicions: Lleida (1627), Girona (edició en català, 1639), Barcelona (1640, 1647 i 1819).

ARTEAGA PEREIRA, Fernando, *Celebridades musicales*. Barceona: Centro Editorial Artístico de Institución Tayloriana, 1886.

AVIÑO A, Xosé (ed.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. ed. 62. Barcelona: 2001.

BENITO REVUELTA, Vidal, *La Guitarra: Su historia y su industria*. Madrid: Colección Temas Españoles, ed. Publicaciones Españolas, 1962.

CAPMANY, Aureli, *Cançoner popular*. Barcelona: Quatre mots de lletra. 1903.

CARLEVARO, Abel, *Escuela de Guitarra*. Buenos Aires: Editorial Barry, 1979.

CEBALLOS, Edgar, (ed.); HELGUERA, Juan, (dir.), «Autobiografía, Emilio Pujol». A *Guitarra de México*. Mèxic: Grupo Editorial Gaceta, any II, núm. 3, 1986, pàgs. 42-44.

COMELLAS, Jaume, «María Luisa Anido: apassionants vivències al costat del músic». A *RMC*. Barcelona: Gener 1995, pàg. 34-36.

DIAZ GOMEZ, Rafael; GALBIS LOPEZ, Vicente, *Homenaje a la familia López Chavarri: figuras de la historia musical valenciana*. València: Sociedad Económica de Amigos del País, 1993.

- *Eduardo López Chávarri Marco. Correspondencia.* València: Conserjería de Cultura Educación y Ciencia, 1996.

- *Diccionario de la música valenciana.* Madrid: Iberautor, Promociones culturales, 2006.

FALCON, Irene de, «Inglaterra, Londres y la guitarra». A *La Voz*. Londres: 17-01-1929.

FERNANDIERE, Fernando, *Arte de tocar la guitarra española por música.* Madrid: 1799.

FERNANDEZ CID, Antonio, *La música y los músicos españoles en el s. XX.* Madrid: ed. Cultura Hispánica, 1963.

- *Músicos que fueron nuestros amigos.* Madrid: ed. Nacional.

FORTEA, Daniel, *Método de Guitarra.* Madrid: 1921.

- *Dionisio Aguado: Biografía y Álbum de seis compositores.* Madrid: 1931.

FUBINI, Erico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid: Alianza Editorial, 2001. (1976).

GALLEGO GALLEGU, Antonio, *El arte de J. Rodrigo.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.

GARCÍA ALCÁZAR, Emiliano, Óscar Esplá y Trias, *Estudio monográfico documental.* Alicante: CAM Fundación Cultural, 1993.

GARCÍA DE VARGAS, Ricardo, *In memoriam" Josefina Robledo (Recopilación y notas).* València: Editorial Marí Montañana, 1974.

GIMENO GARCÍA, Julio, «La "escuela Tárrega" según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol». A *Francisco Tárrega y su época.* Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

GUIMET PERENYA, Jordi, *Notes íntimes per a una biografia d'Emili Pujol*. (Edició pròpia digital) català i castellà. ISBN: 978-84-616-8369-7.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesi Doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

HERRERA, Francisco, (dir.) *Enciclopedia de la guitarra*. PILES, 2004. (Edició digital.)

- Suplemento de la Enciclopedia de la guitarra. València: Piles, 2011. (Edició en dos volums.)

HINOJOSA, Javier, «Emilio Pujol». A la revista del *Centro Cultural "Fernando Sor"*, Roma: Nettuno, 2005.

LÁZARO VILLENA, José, *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana siglo XX*. València: Institució Alfons el Magnànim, Compendium musicae, 2010.

LELOUP, Hilarión, *Método elemental de guitarra*. 1922.

LLOBET, Miquel. «Francisco Tàrrega». A *Revista Musical Catalana*. Barcelona: vol. VII, núm. 73, 1910, pàgs. 9-10.

LLORET ORTÍZ, Rosa, *Desenvolupament Històric de la Guitarra clàssica*. Barcelona: 1934.

LOPEZ, Antonio, «Francisco Tàrrega Eixea (1854-1909)». A *La guitarra*. XI, núm. 1/2, 1930, pàgs. 1-5.

MADRIGUERA, Paquita, *Visto y Oído*. Buenos Aires: ed. Nova, 1947.

MANEN, Joan, «Tàrrega». A *Arte y Letras*. Castellón: V, núm. 19, 1915, pàgs. 15-17.

- *Mis experiencias*. Barcelona: vol. 1- vol. 3; 1944, 1964, 1970.

MANGADO ARTIGAS, Josep María, *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres: Tecla Editions, 1998. (Edició corregida de l'autor 2004.)

- «Los conciertos de Andrés Segovia en Barcelona (1915-1965)». A *Roseta*. Madrid: Sociedad Española de la guitarra, núm. 9-10.

- «Barcelona, bressol de la guitarra clàssica». A *Música d'Ara*. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, núm. 8., 2007, pàgs. 29-44.

- «*Miguel Llobet (1878-1938) Claves para una biografía.*» A *Miguel Llobet del romanticismo a la modernidad*. Córdoba: Nombres propios de la guitarra, núm. 14. Javier Riva (coord.), ed. La Posada, Festival de la guitarra de Córdoba, 2016. pàgs. 13-138.

MESTRES, Apeles, *Volves musicals: anècdotes i records*. Barcelona: ed. Salvador Bonavia, 1926.

MORAIS, Manuel, *El maestro Emilio Pujol (1886-1980), 26 años después*. Lisboa: Hispanica Lyra, 2006. (trad. Pepe Rey)

MOSER, Wolf, *Francisco Tárrega. Devenir y repercusión. La guitarra en España entre 1830 y 1960*. 2a edició, Castelló: Ayuntamiento de Castellón, 2007. (Primera edició en Alemany. Títol original: *Francisco Tárrega-Werden und Wirkung- Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Ed. St. Georges, Lyon: 1996.)

- *Fernando Sor. The Unwritten Autobiography. Including his Reflexions on the Guitar*. València: ed. Piles, 2014. (Primera edició en Alemany: *ICH, FERNANDO SOR – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften. Neuauglage, erweitert und völlig überarbeitet*. 2005.)

OROZCO, Jorge, «Los discípulos de Tárrega». A *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba: Col·lecció Nombres propios de la guitarra, núm. 1. Carlos González (coord.), Festival de la guitarra de Córdoba, 2003.

ORTEA, Daniel, *Dionisio Aguado: Biografía y Álbum de seis compositores, Madrid, 1931*.

PAHISSA, Jaume, *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: 1956.

PERES-BUSTAMANTE, Juan Antonio, *Tras la huella de Andrés Segovia*. Cádiz: 1990.

PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1922.

PEDRELL, Felip, *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona: Imp. Heinrich y Cía, 1891. (*Por nuestra música*. Bellaterra: Publicacions de la UAB, 1991.)

PEDRELL, *Musicalerías (selección de artículos escogidos de crítica musical)*. València/Madrid: Cuatro Reales, Sempere y comp., 1906.

PELLISA, Joan, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama textos, 2013.

PRAT, Domingo, *La nueva técnica de la Guitarra*. Buenos Aires: 1929.

-*Diccionario Biográfico – Bibliográfico – Histórico - Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros (Luthiers), Danzas, Cantos y Terminología*, Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

PUJOL, Emili, «*La guitare. Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument* ». A *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. 2. part, vol. III. París: ed. Delagrave. (Dir.: LAVIGNAC, Albert.), 1926, pàgs. 1997-2035.

- *La Guitarra y su Historia, Conferencia*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1930.

- *El Dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Romero y Fernández (José B. Romero e hijos), 1930. (Edició corregida i ampliada a anglès i francès. RA- BA 11836, any 1971.)

- *Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. I. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

- *Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. II. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1935. (2a ed. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.)

- Luys de Narváez. *Los seys libros del Delphin de música de cifra*

para tañer vihuela. Valladolid, 1538. Serie: Monumentos de la Música Española. Núm. III. CSIC: Instituto Español de Musicología, 1945.

- *Estudios para Guitarra Grado Superior*. Barcelona: Boileau, 1946.

- Alonso Mudarra. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, 1546. Serie: Monumentos de la Música Española. Núm. VII. CSIC: Instituto Español de Musicología, 1949.

- «Significación de Juan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra». A *Anuario musical*, vol. V. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950, pàgs. 126-146.

- «Un vihuelista portugués del siglo XVI, Manuel Rodrigues de Cubilhao». A *Boletín del Conservatorio Nacional de Lisboa*. Núm. 4 del I vol. Lisboa: 1950.

- «Comentario a la edición leridana de Guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina». A *Ilerda*, núm. XIV. Lleida: IEI. 1952, pàgs. 45-70.

- «Apporto italiano alla chitarra clásica». A *Quaderni dell'Accademia chigiana*. Siena: Editrice Ticci, núm. XXIX, 1953, pàgs. 41-59.

- *Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. III. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.

- *Hispanae citharae ars viva: Antología de música selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua por Emilio Pujol*. Alemania-Mainz: ed. Schott Music, 1956.

- *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda. Rua "A voz do operario 10, Lisboa, 1960. (Segona edició. Valencia: Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler, 1978.)

- Enríque de Valderrábano. *Libro de música de vihuela Silva de Sirenas*. Valladolid: 1547. Instituto Español de Musicología, 1965.

- «Personalitat Artística i Humana d'en Ricard Vinyes». A *Butlletí Interior Informatiu, Centre Comarcal LLeidatà*. Any XII, n. 133, Barcelona: març 1969, pàgs. 9-18.

- *Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

- «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra». *Separata del Anuario Musical*. vol. XXVII. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1973, pàgs. 47-59.

- *Poemes*. Lleida: IEI. Càtedra de Cultura Catalana "Samuel Gili i Gaya", 1976.

- *Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades*. Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques, 2006.

RAMÍREZ III, José, *En torno a la guitarra*. Madrid: ed. Casa Ramírez, 2004.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editoria club universitario, 2005

RAZQUIN, Josep Maria, «Tres moments d'Emili Pujol a Cervera». A *La Mañana*. Lleida: 17-12-1980.

RIBERA GIBAL, Maria, *150 Cançons per una corda de guitarra. Projecte d'investigació en base una idea d'Emili Pujol*. Treball fi de Màster, Musicologia, UAB, 2012.

RICO, Martín, *La Ilustración Española y Americana*. 22-04-1883, pàg. 3.

RIERA, Joan, *Emili Pujol*. Lleida: IEI, 1974. (2a ed. 2005 doble idioma: català-anglès).

- *Enrique Granados (Estudio)*. Lleida: IEI, 1967.

- Ricardo Viñes (Evocación). Lleida: Escuela provincial, 1968.

RIOJA, Eusebio, «Andrés Segovia y la guitarra flamenca». A *La Caña, revista de*

flamenco, nº 4. Madrid: 1993, pàgs.29-39.

ROCH, Pasqual, *Método moderno para guitarra*. En 3 vol. Nova York/Boston: ed. G. Schirmer, 1921,1922, 1924.

RODRÍGUEZ, Aldo, *Isaac Nicola, maestro de maestros*. La Habana: editorial Letras Cubanas, 1998, pàgs. 32-45.

ROMANILLOS, José Luis, *Antonio de Torres Guitarrero, su vida y obra*. IEA, Fundación Cajamar, Edición Española, 2008.

ROMEA, Alfred, «El romanticisme en la guitarra». A *Revista Musical Catalana*, 27, núm. 322. Barcelona: octubre 1930, pàgs. 46-49.

ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo xx a través de su música*. Traducció al castellà: Luis Gago. Barcelona: ed. Seix Barral, 2009.

SALAZAR, Adolfo, «Claudio Debussy y españa (iberia)». A *El Sol*. Crónicas musicales. Madrid: 24-01-1921.

- «Cronicas musicales *Le tombeau de Debussy*». A *El Sol*. Madrid: 25-01-1921.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: 1881. (Hi ha una edició facsímil de Jacinto Torres. Madrid 1986: I.N.A.E.M. 4 vols. CMA, BC.)

SANUY, Ignacio, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol». A *Ilerda*. núm. XIV. Lleida: IEI. Diputación de Lérida, 1950, pàgs. 7-14.

SANZ, Gaspar, *Introducción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: 1674.

SEGOVIA, Andrés, «La Guitarra y Yo». A *The Guitar Review*, núm. 4-8-13. 1947-1949, 1953.

- *An autobiography of the years 1893-1920*. Londres: Marion Boyars Publishers Ltd., 1977.

SOR, Fernando, *Méthode pour la Guitare*. Bonn: Simrock, 1830.

- *Studio for the Spanish Guitar*. Londres: W. Millhouse, 1815.

SUÁREZ-PAJARES, Javier, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla.» A *Miguel Llobet del Romanticismo a la Modernidad*. (coord. Javier Riba) ed. La Posada. Festival de la guitarra de Córdoba, 2016. pàg. 173.

TÁRREGA QUERAL, Domingo, *Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tarrega" Benicàssim 1967-2005*. Castellón: 2006.

TREPAT, Carles, «El Albaicín de Isaac Albéniz y su transcripción para guitarra.» A *Roseta, revista de la Sociedad Española de guitarra*. núm. 1, octubre 2008.

ZIGANTE, Frédéric, *The best of Emilio Pujol in twenty-six pieces for guitar*. Ed. Durand. 2013.

ALTRES DOCUMENTS I PUBLICACIONS

Anales de la Fundación Juan March. Madrid: 1962.

Col·lecció: Nombres propios de la guitarra. Córdoba: Ediciones de La Posada. Festival de la guitarra de Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba. 14 Volumes. (coord. Carlos González; Javier Riva). Anys: 2003-2016. DD. AA.

Diccionario de la música y los músicos. 3 vol. Madrid: Colección fundamatos, 1889.

El Personaje y su Historia, programa de Radio Barcelona, entrevista a Andrés Segovia, 1965.

Emili Pujol parla sobre Tàrrega. 125 aniversari de F. Tàrrega. Radio de Castelló: 1977.

Homenatge a Emili Pujol al Reial Cercle Artístic de Barcelona. Retransmissió Radio 4: 7-04-1976.

Pujol parla en motiu del 45 aniversari de la mort de Tàrrega. Radio España. Barcelona: 15-12-1954.

Revista Musical Catalana. Publicació especialitzada en notícies i articles musicals promoguda per l'Orfeó Català, 1904-1936 i 1984 fins a l'actualitat.

RIBER GIBAL, Maria, (dir. i realitzadora), *Emili Pujol. Mestre de Vida*. Documental. 2011. Edició pròpia.

Roseta. Revista de la Sociedad Española de la guitarra. Madrid, publicada des de 2007.

ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

Il·lustració 1:	Arbre genealògic família Pujol Vilarrubí.	53
Il·lustració 2:	Fotografia d'homes de La Granadella (1920).	54
Il·lustració 3:	Emili Pujol amb el llaüt-lira als deu anys aproximadament.	57
Il·lustració 4:	Francesc Tàrrega Eixea.	61
Il·lustració 5:	Francesc Tàrrega i Emili Pujol. (La Granadella 1903).	66
Il·lustració 6:	Posició de Francesc Tàrrega.	67
Il·lustració 7:	Fotografies de Tàrrega jove/gran.	68
Il·lustració 8:	Dibuix Francesc Tàrrega i León Farré.	75
Il·lustració 9:	Segovia, Llobet, Fortea i Pujol.	78
Il·lustració 10:	Imatge de la guitarra de Pujol construïda per Antonio de Torres. Sevilla 1863.	81
Il·lustració 11:	Imatge d'un tornavoz (<i>ERG</i> . Vol. I, pàg. 23.).	81
Il·lustració 12:	Fragment de <i>Mes Ennuis</i> .	84
Il·lustració 13:	Fragment de <i>Les Adieux</i> .	84
Il·lustració 14:	Fragment del <i>Capricho árabe</i> .	86
Il·lustració 15:	Fragment de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> .	86
Il·lustració 16:	Fragment de <i>Canción Amatoria</i> .	87
Il·lustració 17:	Fragment de <i>Barcarolle</i> .	87
Il·lustració 18:	Fragment del <i>Preludi núm. 7</i> .	89
Il·lustració 19:	Fragment de <i>Gavota-Maria</i> .	90
Il·lustració 20:	Fragment 2 del <i>Capricho árabe</i> .	91
Il·lustració 21:	Fragment 2 de <i>Gavota-Maria</i> .	91
Il·lustració 22:	Fragment de la <i>Petita romança</i> .	92
Il·lustració 23:	Fragment de l' <i>Impromptu</i> .	92
Il·lustració 24:	Fragment de la <i>Canción de cuna</i> .	93
Il·lustració 25:	Fragment del <i>Preludi en Mi major</i> .	95
Il·lustració 26:	Fragment d' <i>El mestre</i> .	95
Il·lustració 27:	Fragment de la <i>Veneciana</i> .	96
Il·lustració 28:	Fragment de <i>Sevilla</i> .	98
Il·lustració 29:	Fotografia de l'exhumació del cos de Tàrrega.	107
Il·lustració 30:	Llobet al taller del fotògraf de Sabadell, Juan Villatodà.	119
Il·lustració 31:	Factura d'un concert de Pujol al Casal Català de Buenos Aires 19-07-1919.	128
Il·lustració 32:	Partitura de Llobet, Pujol i Tarragó.	135
Il·lustració 33:	Pujol a París amb la família Vinyes i amics.	140
Il·lustració 34:	Matilde Cuervas.	143
Il·lustració 35:	Fragment frigi de <i>La libelula</i> de Pujol.	148
Il·lustració 36:	Fotografia de la primera viola de mà descoberta.	216
Il·lustració 37:	Pujol i Conxita Badia. Congrés de Musicologia, 1936.	217

II·lustració 38:	Segovia mira a Llobet tocant.	230
II·lustració 39:	Curs de Siena. Pujol, Cuervas, i altres, escolten al jove John Williams.	255
II·lustració 40:	Inici de <i>Complaent a l'amada absent</i> .	267
II·lustració 41:	Fragment 2 <i>Complaent a l'amada absent</i> .	268
II·lustració 42:	Fragment de " <i>Paseo de Soleares</i> " de <i>Complaent a l'amada absent</i> .	268
II·lustració 43:	Fragment 2 de <i>Complaent a l'amada absent</i> .	269
II·lustració 44:	Fragment de l'inici <i>Els Tres tambors</i> .	270
II·lustració 45:	Fragment de <i>Homenatge a Tàrrega</i> on apareix el <i>Capricho árabe</i> .	271
II·lustració 46:	Fragment del <i>Abejorro</i> de Pujol.	271
II·lustració 47:	Fragment final del <i>Abejorro</i> de Pujol.	272
II·lustració 48:	Maria Adelaide Robert. Curs Cervera.	295
II·lustració 49:	Cartell del IX Curs.	297
II·lustració 50:	Homenatge a Pujol. Cervera 1973.	299
II·lustració 51:	Pujol entrega una guitarra al Sr. Razquin. Cervera 1973.	299
II·lustració 52:	Emili Pujol i alumnes del curs.	301
II·lustració 53:	Entrega de la medalla d'Or a Emili Pujol. Barcelona: abril 1976.	317
II·lustració 54:	Manuscrit d'una cançó.	357
II·lustració 55:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. III, pàg. 21.	363
II·lustració 56:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. III, pàg. 26.	364
II·lustració 57:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. III, pàg. 34.	364
II·lustració 58:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. III, pàg.52.	365
II·lustració 59:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. III, pàg. 77. nº 207.	366
II·lustració 60:	Exercici <i>ERG</i> . Vol. IV, pàg.17.	367
II·lustració 61:	Exercici d'escala. <i>ERG</i> . Vol. IV, pàg. 36.	367
II·lustració 62:	Exercici cromàtic. <i>ERG</i> . Vol. IV, pàg. 76.	368
II·lustració 63:	Exercici de lligats. <i>ERG</i> . Vol. IV, pàg. 112.	368

APÈNDIX

APÈNDIX – A

**Reconstrucció del “Vè llibre” de *La Escuela razonada de la guitarra*
(basat en els apunts d'Emili Pujol)**

ÍNDICE

PREFACIO	403
CAPÍTULO I - A MODO DE INTRODUCCIÓN	405
CAPÍTULO II - LA TÉCNICA	411
CAPÍTULO III - EL ARTE DE ESTUDIAR	417
1. Educación muscular y posición de la mano	418
2. Guía de estudio	419
CAPÍTULO IV - EL ARTE DE INTERPRETAR	423
1. Maneras de interpretar	425
2. Virtuosismo interpretativo	426
3. Estilos musicales	428
4. Para el laudista y vihuelista	429
5. Breve curso de interpretación	430
CAPÍTULO V - ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN	433
1. Fraseo	433
2. Ligado musical	435
3. Acentuación	436
4. Cadencia	438
5. Medida	439
6. Matiz	440
7. Vibrato	441
8. Arrastre	442
9. Arpeggio	443
10. Digitación	443
CAPÍTULO VI - EL SONIDO	445
1. Pulsación	447
2. El <i>Dilema del Sonido</i>	449
CAPÍTULO VII - EL ARTE DE ENSEÑAR	455
1. Profesor y alumno	456
2. La Escuela de Tárrega	458
CAPÍTULO VIII - AGENTES EN LA MÚSICA	461
1. Genio y genialidad	461
2. El Concertista	461
3. La Celebridad	462
4. El Público	463
CAPÍTULO IX - LA MÚSICA PARA GUITARRA	467
1. La guitarra en manos de Tárrega y Llobet	472
2. La Transcripción	474
CAPÍTULO X - LA GUITARRA EN LA HISTORIA	477
CAPÍTULO XI - A MODO DE CONCLUSIÓN	493

PREFACIO

La guitarra nos seduce y vamos a ella con pasión; ella se encarga de someternos a las exigencias de la Música para hacernos dignos de ella. Es la guitarra la que obligando los dedos a todas las posturas, agilidades y flexiones y resistencias, los educa, instruye y adiestra sometiéndolos a cuento de ella exige la buena ejecución e interpretación de la música. De ahí la necesidad y utilidad de una labor insistente sobre el material didáctico que ofrecemos a este fin. Qué sería del yunque y del martillo sin el arte del herrero?

Este método no es para los impacientes ni para los que aspiran a un certificado que acredite su asistencia a cursos oficiales o dados por prestigiosos maestros que les permitan presentarse dignamente ante públicos curiosos. Nuestro deseo es el de ayudar, ser útil, a los insaciables de saber y de conocer y penetrar a fondo en todos los problemas y sutilezas que presenta el dominio, no solo de la técnica de la guitarra, sino el de su estética evolutiva dentro de un sentido estético y ético que irradia de su mutua compenetración.

He recogido en él siquiera en forma expositiva cuanto me ha sido posible conocer de la técnica actual derivada de nuestros más eminentes predecesores y cuanto considero útil en la técnica evolucionada de nuestros días. Confío en el buen criterio del lector para que, poniendo de su parte la colaboración posible, haga el uso que entienda necesario para sus facultades de cuanto contienen mis lecciones.

El alto dominio técnico al que puede haber conducido al ejecutante el contenido de los libros publicados de la "Escuela Razonada de la Guitarra" recomienda ahora en primer término, el estudio de la interpretación.

Y como el Arte abunda en sutilezas que suelen ser justificadas de distinta manera al criterio personal de quien las analiza. Es arriesgado creerse infalible en la propia opinión; siempre sentí respetuosa inquietud por las opiniones que, parcial o totalmente, se pusieran a las que más o menos arraigadas rigen en mi entendimiento. Lo aprendí de espíritus pre-claros que a su luminosa inteligencia unían la virtud de la humildad o, cuando menos, de cuidadoso freno para que

sus concepciones no sobrepasen las fronteras de la razón ecuánime.

La “Escuela Razonada de la Guitarra” es precisamente y ante todo, esto: sustituir la habilidad natural que no siempre nos ha concedido el Cielo, por un trabajo que la adquiere. Y este sentido científico que podríamos llamar modernismo es el que caracteriza dicha obra.

CAPÍTULO I

A MODO DE INTRODUCCIÓN

1. La guitarra ha sido creada para la música y el primer cuidado de quien desea saber tocarla ha de ser el de pensar que ha de servir a la música. Lo principal es empezar por aprender música, después aprender a tocar según la música requiere, pues sin música no existe la guitarra.

2. Creo en la música como derivación de la existencia de Dios. Creo en Dios y en el Arte como emanación de su pureza: en la verdad como sostén y apoyo de todo lo por Él creado. Creo en la eficacia de todo noble esfuerzo y en la felicidad que nos proveen la rectitud de nuestros propios actos. San Francisco dijo: de los dones recibidos de Dios no nos podemos vanagloriar porque no son nuestros, sino suyos. Qué tienes tú que no lo hayas recibido de Dios? Y si lo recibiste porque te vanaglorias como si lo tuvieses de ti?.

3. Para algunos músicos no existe otra música que aquella que a ellos les agrada. No obstante, para mí la música es siempre el reflejo de un estado del alma; y cada uno sirve a la música como sabe, como puede y como quiere. No basta oírla sin otro resultado que el de acariciar el oído; no basta leerla o descifrarla; no basta comprenderla con entendimiento y como labor ingeniosa de quien la compuso. Hay que sentirla, oírla con el oído del alma. Se necesita cristal de aumento para los oídos, para poder percibir todos los pequeños detalles que escapan al oído normal: la música puede expresar todo lo que nos rodea y todos los estados del alma; su más alta misión es la de disminuir la prosa de la vida, elevando nuestro espíritu a las más altas regiones de la belleza ideal y emotiva; buscad siempre en la música la poesía que la engendra.

4. Así como la música abarca todos los elementos de la creación y los comunica al hombre, la guitarra, en síntesis, abarca la esencia de la música. La guitarra eleva el alma —decía Tárrega—, y es que en el fondo espiritual de la guitarra se encuentra todo lo bueno si se quiere buscar: armonía, lógica, calor, belleza, ética y camino de perfección. La voz de la guitarra es algo entre lo humano y lo divino: la vida del guitarrista debería ser un mensaje de amor, no a si mismo sino al Arte.

5. El Arte es la mejor dotación para hacer nacer en el espectador, por cualquier medio que sea, la mayor cantidad de grandes ideas; y ninguna idea es tan grande como la que es recibida por una elevada facultad del alma y que por si sola la ocupa plenamente, exaltándola. En nuestra época es cosa rara la intransigencia, [pero] los espíritus cultos están capacitados par apreciar o rechazar cuantas revelaciones artísticas les sean sometidas; la ductilidad propia del hombre instruido, ávido de conocer y de comprender, lo sitúa en el ambiente de cada estética, permitiéndole valorizar lo que de contenido cada obra lleva en si mismo.

6. El arte humanamente concebido, no puede ser exclusivista. Cada una de sus manifestaciones a través del hombre, refleja siempre de manera subjetiva el espíritu de quien lo concibió o interpretó; y no por ser diferente su origen, debe ser mejor o peor, siempre que contenga el máximo de cualidades que en su realización pueden caber. En los múltiples aspectos que el *arte* se manifiesta en la guitarra, desde los más lejanos tiempos hasta hoy, cada época es una cumbre en su periodo y no por ser diferentes entre sí, son desdeñables unas ni otras; todas las estéticas se apoyan en un sentido que aun siendo personal, es reflejo de un concepto generalizado en su época respectiva. Cada una de ellas produce bueno, mediano o desprovisto de valor. Las primeras son las que resisten a la evolución constante que la vida humana va tejiendo al paso de los años.

7. El arte evoluciona y progresa, nunca se desarrolla en bruscas sacudidas. Los grandes innovadores no son, en realidad, sino el producto de esfuerzos seculares de los cuales son ellos la suprema realización. Refiriéndonos a la música, veremos que cada estética deja su huella que germina en el subconsciente de la generación que va sucediendo, determinando el nuevo paso que inicia la estética del mañana.

8. Vivimos un momento en que el concepto de fealdad ha sustituido al de la belleza; en que la dureza es preferida a la sensibilidad emotiva y en que el lirismo ha de encerrarse en formas concretas de cálculo y geometría y todo lo que ha sido expansión espontáneamente humana, aun la más culta, perdió el hechizo de su gracia. Han desterrado el romanticismo los que son incapaces de ser románticos. El rascacielos es una creación imponente, pero fea; dudo que

nunca pueda unir el pensamiento y el corazón en un mismo sentimiento como la ermita lo puede hacer.

9. Entre la belleza inexpresiva (forma pura) y el interés psicológico (angustia del alma), existen los límites de la evolución de la estética del paganismo y la metafísica de la imagen. El primitivo concepto de lo bello, sufre en cuanto la escultura empieza a ser expresión del espíritu. En las primitivas esculturas griegas, los rasgos del modelo, cuando no eran perfectos, eran sustituidos por otros de factura impecable. El perfil griego no es la expresión de un rasgo típico del hombre de Grecia, sino el ideal del rostro humano en la mentalidad artística del escultor antiguo. Dice Hegel: "La forma que representa la escultura no es en verdad nada más que un aspecto abstracto del cuerpo humano". Es decir, una pura realidad armónica sin personalidad y sin alma. Lo cierto es que el tipo ideal de la belleza física, se ha realizado por el mundo antiguo sumando simples negaciones de los caracteres individuales e históricos. Es decir, limitando la expresión plástica a los elementos deshumanizados y espaciales de la geometría.

[Por otro camino], la expresión de la imaginaria española llega a la más profunda inspiración metafísica; la santificación avanza por caminos distintos de la belleza; una escultura religiosa tiene que ser antes que todo, una talla del alma, y cuando un alma se apura hasta afilarse como una flecha de santidad que solo espera la tensión del arco para elevarse como en una meta suprema de su Dios, lo formalmente bello resulta indiferente. Para España el Barroco es lo antiminoritario convertido en arte: el pueblo es modelo para las imágenes religiosas; lo castizo es elevado al plano de la invención espiritual.

10. El ideal de la belleza varía tanto como los individuos, los climas y las épocas. La historia nos demuestra que el arte es en sí una inquietud constante de nuevos horizontes: es la unión paradójica de dos principios antagónicos, uno estático y otro dinámico, que van escalonando la historia por etapas sucesivas. Cada época dejó en la Historia, la huella de su carácter: la Edad Media, su naturaleza austera y numérica; el Renacimiento, su sentido poético y polifónico; el Barroco, su aristocrático y ampuloso refinamiento; el Clásico, su ponderosa elegancia y disciplinada forma; el Romántico, su pasión de amor, de gracia y de

dolor; el impresionismo que nos precede, desviando nuestra sensibilidad hacia una nueva percepción poética subjetiva; y el actual, de ambición dinámica, científica, de amplias proporciones en acumuladas disonancias, como viva imagen de nuestros tiempos afanoso de una nueva estética que responda fielmente a sus características.

11. El sentido dodecafónico o serie de doce notas, parte, a mí entender, de las propiedades que contiene en si cada sonido sin sujetarse a un rigor escolásticamente establecido que rija su acción con referencia a entonación, intensidad, timbre, forma, etc., dejando libre su significación dentro del concepto temático sin rigorismos de intervalos ni obligada marcha cadencial que puedan desvirtuar su función natural física ni psíquica, sino al contrario administrando sus valores sustanciales con cuidado para que cada sonido corresponda propiamente por sus cualidades al concepto imaginado por el autor.

11. *Unir lo fácil a lo bello es lo eficaz.* El mejor concepto estético del arte, será siempre aquel que apoyado en principios inmutables, vaya adaptándose a las evoluciones sucesivas de la civilización. Lo difícil es lograrlo en su propósito de *método elemental*, con el fin de amenizar el que siente la guitarra sin vanidad ni otra pretensión que la del placer de bien tañerla. [El *método*] es el mejor ángulo para hacer adeptos que puedan ser futuros astros de mayores proporciones en el arte. El mérito está en simplificar: cuanto más sencillo es lo bueno, mejor es su calidad; síntesis es todo en poco y sin esfuerzo, que es lo más agradable. En estética, el primer plano es la parte artística, el segundo la parte técnica unida a la parte artística. No pueden pasarse la una sin la otra. La ciencia es necesaria al genio, sin ella sus manifestaciones no podrían producirse con toda su potencia, su amplitud expresiva ni su belleza.

13. El espíritu humano se aleja evolucionando siempre en busca de lo que le falta con insaciable afán. La celebridad pone de relieve tanto las virtudes como los pecados: el gran pecado consiste en querer estandarizar el Arte.

15. El valor del artista está en su obra, después en sus ideas, después en sus palabras y por último y en muy dudoso concepto, en los elogios que se le tributan. Servir a la guitarra no es lo mismo que servirse de ella.

16. La guitarra despierta pasión, hay dos o muchas maneras de sentirse atraído por la guitarra: una que podríamos llamar “hacia dentro”, o sea, por el propio placer de expresarse en ella sin otro afán que el de sentir al arte en sí mismo; y otra, “hacia afuera”. De los que hacen de la guitarra finalidad primordial de su existencia, unos la quieren movidos por su estomago, otros por su vanidad y algunos (los menos) por el amor de su corazón. Hay dos caminos a seguir: el del orgullo o vanidad y el de la modestia sin falsa humildad. [Para la buena rectitud], la primera condición es el respeto; respeto a las jerarquías de los hombres, de las ideas, de los sentimientos y de las cosas. La cuestión es aportar —no imponer— la propia estimación sin vanidad u orgullo; *verdad sin trampas*.

17. Pedante es el que, en aras de su narcisismo, hace alarde desmedido de sus propias cualidades. Para muchos el ideal artístico va fundido con el propósito de triunfo personal en el Arte y en la Vida. El que no llega al fin propuesto es porque algo importante se le olvidó al emprender el camino. La última lección es siempre la más querida.

18. Cada uno de nosotros tiene la justa apreciación de su propio valor, y lo que nos hiere más, es que no lo quieran reconocer. Una opinión debajo de nuestros méritos, nos molesta más que un juicio que los desborde. El que quiera sentir sosiego en el alma que no se deje llevar por la pasión del lucro ni de la vanidad y orgullo. Nada no puede dar la felicidad del alma como el dejarnos llevar por nuestros sentimientos nobles, ajenos a la codicia y al utilitarismo.

19. En lo que respecta a la guitarra, es corriente oír decir a jóvenes maestros deseosos de imponer su técnica, que todo lo pasado ya no se usa, sin más razones que la de querer imponer algo que no está siempre respaldado por la razón y la lógica. A estos profesores les deseo que nadie les pregunte: Porque?

20. Del mismo modo que la ejecución de una obra depende de su interpretación, así mismo el sentido didáctico depende de la estética que rige la época en que fue concebida.

21. Tengo para mí, que para tocar bien la guitarra, como para cualquier

realización artística, lo esencial es cultivar en nosotros mismos el amor a lo bello y a lo sensible que nos acerca a Dios, vértice supremo de todas las alturas; cuando vayas a tañer, templa tu alma como si fueras a rezar.

22. El concertista debe sentir el arte como un sacerdocio y constituir-se un educador del público que le escucha. Esto creará en él una responsabilidad que repercutirá en su conciencia y animará su progreso. No se puede tocar desde el tendido, hay que estar en el ruedo.

23. Así como hay flores que parecen nacidas para deslumbrar al sol con su belleza y transformar el aire con la intensidad de su fragancia, y existen otras que, libradas cruelmente por las abejas, mueren desfallecidas en propio tallo, hay también seres humanos cuyas cualidades resplandecen en el mundo y en la historia con todos los honores y tributos, y otros cuyas virtudes pasan inadvertidas sin dejar huella por la tierra. Unos vienen a brillar por su talento, son los actores; otros, ignorados, son los consuetas.

24. Después de haber visto tan de cerca la pequeñez de todo lo humano ya no me mueve nada de este mundo, prefiero a la expansión, el recogimiento. No me gustan las deudas, me sacrifico lo necesario para no contraerlas. Las únicas que soporto, hasta con gusto, son las de la gratitud; el cariño que pide es egoísta, aquel que da es generoso. Nos echamos encima tantas necesidades materiales imprescindibles que ya no encontramos satisfacción sino en ocuparnos de actividades que nos sean provechosas; más vale una pobreza tranquila que una riqueza atormentada.

25. Cuando queráis daros cuenta de la importancia de vuestra labor artística (o vuestros méritos) pensad en el desdén con que la (o los) consideran vuestros colegas. Existe entre los guitarristas un espíritu desdichado que tiende a desvirtuar la obra de los demás. Al ausentarme de mi mundo, eché un cerrojito al corazón para inmunizarlo contra las torpezas o maldades de saetas enemigas. La gente nos considera y aprecia no por lo que somos sino por lo que significamos o representamos. De ahí la fiebre de nombrarse aunque sea a codazos y a puntapiés. Pasa por genial el que no admite los propios errores y por vulgar el que se avergüenza de ellos. Pero pensad que: "Todos en esta humana y triste vida erramos si Dios grato no nos guía."

CAPÍTULO II

LA TÉCNICA

La técnica conduce al dominio del arte en el instrumento, propósito primordial del que pretende hacer de este arte su carrera. [Podríamos definirla como] el resultado de la condición orgánica del instrumento aplicada a las posibilidades de las manos, inteligencia y sensibilidad del individuo, con relación a las exigencias de la música i del arte; los dedos dan las notas, pero el alma del artista es la que les da vida y poesía. Algunos tocan la guitarra con la memoria y habilidad de sus dedos y otros con el entendimiento ardiente de su corazón. Para obtener su dominio no es suficiente dedicar muchas horas, sino toda la atención y constancia posibles.

El dominio de la guitarra atrae felicidad y permite vencer muchas adversidades de la existencia. El secreto de llegar a la facilidad total está en saber estudiar. Lo difícil es aprender a estudiar; solo estudiando bien, se aprende y se progresa.

Dificultad es todo lo que no pueden hacer los dedos con natural facilidad. La dificultad equivale a obstáculo; y el obstáculo puede sortearse, vencerse o evitarse. La dificultad no tiene una acepción concreta, porque puede ser producida por diversas causas; hay dos especies: una vencible y otra evitable. No depende tanto de su misma índole o contextura, como de las posibilidades físico-psíquicas del ejecutante. Existen dificultades vencibles con el trabajo y otras invencibles: las primeras son las que cediendo a la insistencia, acaban por ser fáciles; las segundas son aquellas cuya resistencia sobrepasa los medios físicos de la mano por falta de resistencia, extensión o flexibilidad. Ambas dependen en parte de las facultades naturales del tenedor y de su sistema y orientación en el estudio.

Lo que hay que evitar es que los dedos no extrañen ni se resistan ante cualquier obstáculo de la técnica. Hay que hacer difícil lo fácil, para facilitar lo difícil. Trabajar lo fácil haciéndolo difícil para que lo difícil resulte fácil.

Existe una técnica personal que resuelve las dificultades según la

disposición que le es particularmente natural; y otra basada en principios meditadamente establecidos de acuerdo con la disposición de las cuerdas y los trastes en relación con los dedos, que resuelve de un modo general, para cualquier mano normal, las mismas dificultades.

Dificultad es la antítesis de facilidad. Por lo tanto una es negación de la otra. Sin embargo, se usa la expresión: difícil-facilidad. Como pueden llegar a unirse las dos palabras en una misma acepción? Admitiendo que ninguna de las dos palabras es en si categóricamente inflexible en su integridad porque depende de un ángulo de consideración fuera de su propia órbita que subjetivamente puede aumentar o disminuir su integridad o esencia.

La índole intrínseca, pues, de una dificultad o de una facilidad como problemas, depende del o de los elementos que se le oponen. Supongamos puesto que se trata de técnica instrumental, que la misma dificultad se presenta a diferentes ejecutantes. Unos con mejores disposiciones naturales que otros; o con más dominio del instrumento o con diferentes condiciones físicas de tamaño, fuerza o elasticidad en las manos. Es indudable que para unos será menos difícil que para otros; y lo mismo podríamos decir en sentido inverso de Facilidad, prueba indiscutible que ambos conceptos son susceptibles de atracción.

Si recurriéramos a una demostración numérica, podríamos representar la dificultad con la cifra 5, por ejemplo, en concepto de su esencia total. Para algunos, la importancia de este 5 pesará totalmente sobre sus escasas fuerzas combativas. Para otros más preparados o dispuestos, pesará solamente como 4. Para otros, como 3 y así disminuyendo para los más avanzados o mejor dotados, hasta llegar a ser para algunos quizás inexistentes.

Dando vuelta pues, a esta prueba en lo que se refiere a la facilidad, y tomamos como numero representativo el 1, a los que por sus cualidades naturales o preparación técnica insuficiente, no les resulte tan fácil, les pesará como un 2; a otros menos favorecidos aun, como un 3; y así gradualmente puede llegar el momento en que las dos concepciones tengan la expresión común de Difícil-Facilidad.

Lo difícil en la guitarra es sostener las notas mientras se dan otras más altas o menos bajas, y que el sonido de la o las de más valor no se disminuya o corte ni se extinga. Por esta razón Fuenllana considera la dificultad por superposición de voces paralelas. Para que la dificultad llegue a convertirse en facilidad, hay que descomponer-la en partículas que podríamos considerar fundamentalmente dentro de su totalidad técnica global. Descomponer su naturaleza en lo que contiene de esencial, por ejemplo, pulgar en notas consecutivas o simultaneas; los dos dedos igualmente, los tres y cuatro dedos en escalas, acordes, arpeggios, ligados, cejas, pizzicatos, posiciones abiertas, saltos, efectos de sonoridad, resistencia, armónicos, trémolos y cada procedimiento sometido a los progresivos de movimiento y de intensidad.

El ejercicio es el martillo que tritura la dificultad, reduciéndola a simple facilidad. De ahí la metamorfosis que transforma la nota fea de una cuerda mal pulsada, en un sonido de pura espiritualidad. Condición esencial es que el ejercicio corresponda a determinada o determinadas facetas de la dificultad: facetas son las de su ejecución, interpretación, corrección, claridad, etc. [Nos referiremos a] *síntesis celular* el desmesurar la dificultad hasta su célula:

-El primer cuádruplo de la sexta cuerda.

-El primer quíntuplo de la prima.

-La claridad del sonido en acordes que contengan notas al aire no pertenecientes al bajo.

-La claridad y matiz de notas holladas (pisadas) solo con ceja en las Tercera y Cuarta cuerdas.

-Para la mano izquierda, el lugar del diapasón más difícil de hollar es el del primer cuádruplo y el que sobrepasa el traste XII en todas las cuerdas.

-La dificultad para los dedos de la mano izquierda aumenta a medida que actúan en los quíntuplos descendentes, o sea del V hasta el I; y también en sentido contrario, ascendente a partir del IX hasta el XIV. Por esta razón, un pasaje que sea difícil en los cuádruplos VII, VIII, y IX si se pudiera practicar transportando cuádruplos o quíntuplos de más baja numeración, por ejemplo I, II, III, resultará

más fácil en su lugar verdadero.

Cada dedo debe ser dueño de su movimiento. Influyen en su dificultad: la superposición de voces; la velocidad; la resistencia en ceja; la independencia de los dedos entre si; la elasticidad de la mano izquierda; los desplazamientos de la mano izquierda por saltos; las notas ligadas; ascendentes o descendentes; los trinos; los trémolos; sostener las voces en tiempos lentos; y ligar los cambios de posiciones.

Contribuyen a la dificultad de una obra las causas siguientes:

1- *Tonalidad* (el tono de la obra): los tonos que tienen por tónica una cuerda al aire, son en general los más fáciles por la coincidencia de poder sostener los bajos sin necesidad de la presión de un dedo. Por lo tanto, los más cómodos serán: Mi mayor o menor; Re mayor o menor; Sol mayor o menor y Do mayor o menor. Otra condición de estas tonalidades es que los bajos en cuerdas al aire, permiten un ámbito mayor a las demás voces.

Sor y Aguado, en sus Estudios respectivos y aun en muchas de sus obras, escriben en tono de Do, de Fa, de Sib y de Mib para poder usar fácilmente alguna cuerda al aire (Mi, La, Re, Sol, Si), como sensible del tono. Además, por ser más fácil su lectura con menos accidentes.

2- *Número de voces* (de fácil a difícil): una voz, dos voces, tres voces, cuatro voces, más de cuatro voces. La superposición de voces, pues, aumenta la dificultad.

3- *Tiempo o movimiento*: el movimiento lento exige más resistencia en la mano izquierda que el movimiento rápido. No solo en pasajes monódicos que pueden ser a base de ceja, sino en las voces simultaneas de dos, tres y más sonidos, según la postura de los dedos en el diapason. El movimiento rápido o vivo, exige flexibilidad de mano izquierda, independencia en los dedos de ambas manos, seguridad de movimientos en los dedos y agilidad mental. La velocidad exige ante todo una firme seguridad (salto de mano).

4- *Efectos*: la dificultad aumenta no solo con la superposición de voces, sino también con la inclusión de ligados, trinos, pizzicatos, harmónicos y demás

efectos eventuales de sonoridad.

5- *Valores* (el trazado rítmico): sostener los valores cuando no coinciden en cuerda al aire, supone permanencia de un dedo o mas, en un traste, presionando una o mas cuerdas. Otras veces al contrario, para disminuir el valor de una nota hay que cortar la vibración de la cuerda. El enlace de dos notas consecutivas, cuando es por cruce de dedos, exige una elasticidad de mano izquierda que no es fácil aplicar.

Valores disminuidos entre valores largos, son también poco fáciles de precisar. Valores desiguales en voces simultáneas son a veces difíciles de realizar por ser necesario, según la composición, de destacar una de las voces.

6- *Ámbito*.

7- *Matices*.

8- *Reguladores*.

Para el guitarrista existe una dificultad práctica, otra teórica y [también] otra subjetiva, y el poder de reunir las radica en sus facultades personales. Para poder dar conciertos basta con poder tocar un programa de mayor o menor dificultad y tener un público visible o invisible que le escuche. Para ser profesor privado, basta con saber más que el alumno y si es para un Conservatorio o Academia, ser capaz de seguir el programa de estudios impuesto oficialmente. Para componer para el instrumento, bastara poder someter las propias ideas musicales al ámbito y posibilidades teóricas y prácticas que la guitarra ofrece naturalmente. Lo más difícil es llegar a ser guitarrista en toda la acepción de la palabra; es decir, poseer el sentido orgánico, musical y artístico del instrumento unido al propio entendimiento, sensibilidad y espíritu creador. Es lo que han sido los Milán, Narváez, Mudarra, Valderrabano, Pisador, Daza y Fuenllana, sobre todo entre los vihuelistas; Corbetta, Sanz y Visee entre los guitarristas del Barroco; Sor, Aguado, Giuliani, Coste y Tárrega entre los que precedieron la época actual.

CAPÍTULO III

EL ARTE DE ESTUDIAR

[Como se ha dicho], el secreto de una buena técnica consiste en saber estudiar; y el arte de estudiar consiste en dos cosas: en aprender lo que se ignora y dominar aquello que se resiste. El estudio, sin embargo, aunque partiendo de las mismas bases personales de quien lo aplica, cambia de orientación según el fin propuesto. Para esta nueva fase metafísica en que vamos a dirigir desde ahora nuestros afanes, la intensidad del esfuerzo, sin desviarse esencialmente del seguido hasta aquí, tiene que hacer frente a otras dificultades de carácter psíquico encaminadas a la formación del instrumentista, músico y artista.

¿Que sería de la semilla si no cayera en tierra fértil? La técnica es susceptible de avanzar, como de disminuir o retroceder. Avanza si se desarrolla con un trabajo asiduo e inteligente. Disminuye con la rutina y la inconsistencia. Es necesario pues, atenderla diariamente poniendo los cinco sentidos en el empeño de alcanzar siempre un grado más de proximidad a la meta inasequible, o para no retroceder un solo paso cuando menos en el grado de dominio adquirido. Y como el verdadero artista necesita cultivar las múltiples facetas que componen las partes de su arte, debe distribuir su trabajo de acuerdo con el espacio de tiempo de que diariamente dispone.

Necesita para su técnica manual una serie de ejercicios que sinteticen todos los problemas de ejecución que se le puedan presentar en sus interpretaciones y perfeccionamiento. Aun reduciéndolos a simples mecanismos mnemónicos que aseguren la fuerza, elasticidad y seguridad de los dedos, sincronizados con su dinamismo mental, necesitará por lo menos un par de horas diarias de trabajo. [Por lo que hace al guitarrista], cuidar de estudiar estos tres aspectos: *Técnico* (sonido, pulsación, digitación, ligados, independencia de ambas manos, acordes, arpeggios, trinos, apagados, tambora, rasgueados, trémolos, etc.); *Musical* (medida, ritmo, acento, matices, acento-tónico, acento-rítmico, pianos, fuertes, acelerando, afretando, etc.); y *Artístico* (simultaneidad, enlace de acordes sin discontinuidad, notas a destacar etc.).

Debemos, por lo tanto, empezar por estudiar bien, pues no solo no se puede tocar bien si no se estudia bien, sino que solo estudiando bien se consigue tocar bien; y estudiar bien significa empezar por tener en cuenta todo cuanto se refiere al instrumento, a las manos y a los dedos y al arte de la música. Empezar por cuidar la colocación de manos y la manera de atacar la cuerda para que el juego de los dedos sea fisiológicamente natural para obtener un máximo de rendimiento y que el sonido sea el mejor en cantidad y calidad que pueda obtenerse de la vibración de la cuerda.

Tuve un discípulo notable que ejecutaba escalas de tres octavas a una rapidez prodigiosa (como no he oído en nadie más) transportándolo a cualquier tono y dándole cualquier acento rítmico, pero fue incapaz de matizar el entramado de una frase cualquiera.

Avanzar en el estudio significa mejorar la calidad del trabajo. No consiste tanto en ampliar el repertorio con obras de mayor dificultad, sino en superar las que ya se han estudiado y dominado. No importa tanto ir tras de lo más nuevo y de lo más audaz, como tras de lo bello por sencillo que sea. Recuerdo a Gieseking en su interpretación de las Escenas infantiles (Scenes d'enfants) ejecutadas con la máxima espiritualidad y elevado lirismo. Lo he recordado siempre con emoción y gratitud. Estimo preferible una audición como ésta a la de un Rosenthal doblando en terceras los pasajes de virtuosismo en uno de los valeses de Chopin.

1. Educación muscular y posición de las manos

La insistencia en los movimientos crea costumbre en los dedos. La fuerza de la costumbre actúa en la memoria. Los dedos obedecen automáticamente a la memoria. Son estos, reflejos independientes del esfuerzo mental; son actos "maquinales". De ahí la denominación de *mecanismos*, los ejercicios para vencer determinadas dificultades. Son como formulas antibióticas de microbios dificulteos que suplen la natural habilidad; y el mecanismo pasa a ser el primordial principio de la técnica actual.

Por otra parte, de la buena colocación de las manos —ver: "Escuela Razonada de la Guitarra", libro primero. Pág. 78, párrafos 187 al 220, Editorial Ricordi Americana— depende las buenas o malas condiciones del sonido y el desarrollo de una buena ejecución perfecta. Por lo tanto, debe ser objeto del más preferente cuidado en las primeras lecciones.

Hay que evitar la posición oblicua de la mano derecha, así como toda rigidez en los dedos, en las manos y en los brazos. Los mencionados defectos son contrarios a la perfecta posición de las manos; y si con ellos se pierde o se vicia, la buena posición, al querer restablecerla ocasiona más movimientos de los indispensables para la ejecución.

Para los cambios de posición deberá guardarse en lo posible sobre la misma cuerda el dedo o los dedos que sean comunes a la nueva posición; la misma observación para acordes de tres, de cuatro y más notas. A veces conviene aprovechar una nota al aire para el alcance de dos posiciones distintas.

La vibración de una cuerda se extingue en el momento que se levanta el dedo que la pisa. Ello es causa de que al pasar de una nota a otra, se produzca un corte en la continuidad del sonido que impide o corta el sentido melódico (u horizontal) de las voces, que determina una sequedad ingrata al oído y al sentido de expresión debido. Es necesario pues, luchar contra esta condición orgánica, enlazando las notas sucesivas de dos maneras: la primera, guardando los dedos que las pisan, todo el tiempo que indique su valor; la segunda, cambiando con presteza los dedos al traste o trastes que deben ocupar para la o las notas siguientes. Es para la guitarra esta condición, la que significa el pedal para el piano y la sustitución de dedos en una misma nota para el órgano y que tan necesario es para el fraseo en la interpretación y matices de las obras.

2. Guía de estudio

Antes de establecer un orden progresivo en el trabajo, conviene conocer las dificultades y disponerlas de manera que se sucedan progresivamente y en

diferencia de género.

Conviene ocuparse primero de los dedos y las cuerdas, para no tener que ocuparse después más que de las notas. Las dificultades para los dedos de la mano izquierda son: independencia, agilidad, fuerza, resistencia, seguridad, precisión, automatismo (sincronización), y la ceja.

Realizaremos un trabajo diario en tres fases:

Primera: fuerza, elasticidad, independencia, agilidad y sincronización de los dedos con el dinamismo mental.

Segunda: aplicación de las facultades mecánicas de las dos manos a formas musicales, a fin de someterlas a ritmos y otros problemas de ejecución que contienen determinados estudios, así como pasajes difíciles de obras estudiadas que desarrollan útilmente las facultades de ejecución. Estudios de escalas, ligados, acordes, arpeggios, trémolo, *pizzicato*, etc.

Tercera: estudio de interpretación de obras de diferentes géneros, forma, carácter, estilo, autor, movimiento, fraseo y virtuosismo.

También un trabajo diario en preparación al estudio:

1. Pulgar en cuerdas al aire
2. Preparación para escalas
3. Progresiones por cuádruples
4. Escalas perpendiculares a las cuerdas
 - a. en una quinta
 - b. en una octava
5. Escalas paralelas a las cuerdas
 - a. cromática en cada cuerda
 - b. diatónicas mayores en cada cuerda
 - c. diatónicas menores en cada cuerda

6. Sincronización de ambas manos
 - a. Fórmulas mnemónicas en cada cuerda
 - b. Fórmulas mnemónicas en dos cuerdas adyacentes
 - c. Fórmulas mnemónicas en cuerdas separadas
7. Escalas cromáticas sin cuerdas al aire (por cuádruplos)
8. Elasticidad de la mano derecha, para abrir la distancia entre los dedos
9. Barra (escalas)
 - a. Cromática en ocho cuádruplos
 - b. Diatónicas mayores en ocho cuádruplos
 - c. Diatónicas menores en ocho cuádruplos
10. Escalas de séptima disminuida, para abrir los dedos de mano izquierda
11. Notas simultáneas - escalas con bajo
12. Notas simultáneas en cuerdas al aire, de dos en dos, usando las cuatro digitaciones básicas de mano derecha
13. Fórmulas de dos voces consecutivas en cuerdas adyacentes
14. Escalas cromáticas dobles, en cuerdas adyacentes
15. Escala pentatónica en varios cuádruplos
16. Cruce de dedos
17. Escalas en terceras, en cuerdas adyacentes
18. Escalas en sextas, en cuerdas adyacentes - escala en sol transversal a las cuerdas
19. Escalas en octavas; cromáticas y diatónicas perpendiculares a las cuerdas
20. Acordes:
 - a. de tres notas incluyendo el pulgar
 - b. de cuatro notas incluyendo el pulgar
 - c. de cinco notas incluyendo el pulgar
 - d. de seis notas incluyendo el pulgar

21. Independencia para los dedos de la mano izquierda
 - a. formulas mnemónicas en tres cuerdas adyacentes
 - b. fórmulas mnemónicas en cuerdas separadas
22. Arpegios (ascendentes y descendentes)
 - a. con dos dedos de mano derecha
 - b. con tres dedos de mano derecha
 - c. con cuatro dedos de mano derecha
23. Ligados simples (ascendentes y descendentes)
24. Doble ligados
25. Ligados monódicos (ascendentes y descendentes)
26. Ligados mixtos (cruzados)
27. Trémolos
 - a. en una cuerda
 - b. en dos cuerdas adyacentes
 - c. en dos cuerdas separadas

CAPÍTULO IV

EL ARTE DE INTERPRETAR

El espacio musical gravita sobre un punto atómico de sonido que llamaban "punto" los antiguos y llamamos "nota" en nuestros días. Tanto desde el punto de vista rítmico, como de entonación (acuidad) o expresión, este punto es susceptible de someterse a innumerables acepciones de la interpretación. El alto dominio técnico al que puede haber conducido al ejecutante el contenido de los libros publicados de la "Escuela Razonada de la Guitarra", recomienda ahora en primer término, el estudio de la interpretación.

El arte del intérprete consiste en penetrar con el propio entendimiento en una idea o creación ajena y animarla fielmente con sus medios de expresión. Pocos son los guitarristas que sienten la necesidad de interpretar con más calor que el de su natural sensibilidad, limitándose a una pulsación correcta, sin fallos. Hay una cantidad de música que no sufre de ser tocada así, pero hay otra música, Sagrada y Profana, que no adquiere su total sentido si no se interpreta con toda vibración del alma.

En la música de Bach, por ejemplo, los matices de expresión que abarcan el fraseo o declamado de las voces, están contenidos en el ámbito de sensibilidad que no excede de la vibración normal del ejecutante. La interpretación correcta de algunas de sus obras exige una perfecta compenetración con su estilo personal y elevado lirismo; una aguda sensibilidad bien dirigida por un conocimiento amplio de la música como también lo exigen las obras de los instrumentistas del Siglo XVI. Es a partir de Beethoven que la expresión desborda la órbita de contención y exige a veces, calor de sangre por la pasión e intensidad dramática que algunas obras contienen.

[Dicho esto], todos los estilos de la música deben interpretarse ciñéndose al sentido estético y científico que por su época les particulariza. No se debe tratar una obra concebida según los cánones vigentes en la Edad Media o el Renacimiento, ya sean para vihuela, para laúd o para guitarra barroca de cuatro o cinco órdenes, como si fuesen compuestas para nuestra guitarra actual. No

hay que confundir el pasado con el presente: es grave error pretender adaptar el espíritu de ayer, reflejo de una psicología diferente a su anterior y posterior, al de hoy, evolucionado y con otro sentido de apreciación basado en diferente sentido estético. No hay que someter el arte de otros tiempos a nuestra manera de concebirlo, sino al contrario, nos adaptamos con ductilidad y comprensión intelectual a lo que fue sencillamente en su tiempo.

Esto exige una cultura complementaria a la intuición natural. Uno tiene que formarse su propia cultura, es decir, el propio criterio, leyendo buenos libros literarios sobre arte, filosofía, historia. Observar, oír, escuchar, meditar serenamente y apoyar la opinión, sobre todo cuando nos afecta o interesa, en principios irrefutables que permitan transmitir eficazmente nuestra propia convicción. Y si después de todo este bagaje, queda tiempo disponible, si se siente la necesidad de crear, tomar las necesarias precauciones para poderla llevar dignamente a cabo.

La base fundamental para una buena interpretación de la música en la guitarra, consiste ante todo en tres condiciones: saber, sentir y comprender. Luego, poseer el grado de dominio técnico necesario para su fiel expresión, pues una buena interpretación exige en primer lugar, un grado técnico que asegure el dominio de las cuerdas, tanto en lo que se refiere a las dificultades de mano izquierda, como de mano derecha: unir la idea musical a la naturaleza orgánica del instrumento; valerse de las cualidades expresivas de las cuerdas y de su diversidad de efectos de timbre, siempre al servicio de un alto sentido estético.

Algunos piensan que tocar una obra de arriba abajo sin equivocarse, ni tropiezos, es haber cumplido como ejecutante, como intérprete y como artista. No basta. Es necesario que cada obra tome cuerpo, vida y espíritu; y penetre con toda la vibración de su esencia vital como chispa desprendida del alma del autor a la del oyente, merced al hálito (soplo, aliento) que le comunique el ejecutante.

Hay que dejarse llevar por el sentido que contiene el concepto que se ejecuta, ya sea rítmico, melódico o armónico en su intención expresiva y

viviendo intensamente dando a cada nota la intensidad que le corresponde con relación a las demás y al conjunto. El que no tiene seguridad de acertar, no puede considerarse infalible. De ahí la desconfianza en si mismo y en consecuencia, la duda. El que se cree infalible, se puede equivocar. Entre el que oscila en la duda y el que no admite discusión, cual de los dos tiene razón?

¿De que sirve una buena música si la interpretación es mala? El que más grite es el que se hará oír? Dar muchos conciertos, aunque sean malos, representa más que pocos buenos? La personalidad del artista nace de su fiel respeto al original, que es lo que constituye la verdad del arte. Verdad y amor que al fin se complementan con la música y la poesía. El intérprete debe tener instinto de abeja y libar de cada composición, la esencia lírica de su contenido, como hace la abeja de la flor que la enamora.

1. Maneras de interpretar

Hay dos maneras de interpretar: una, espectacular, para la masa común; y otra con natural sentido de la expresión, sin alardes de ningún género, para la minoría selecta de entendidos.

Más penetrante suele ser la suavidad sensible e íntima de tipo confidencial, que confía su misión al sentimiento propio de los sonidos por su disposición rítmica o agógica y contraste de intensidades, animada por su propio espíritu, que por la interpretación personal, no siempre bien fundada del ejecutante.

Unos interpretan guiándose por su sentido intuitivo, sensibilidad y criterio personal. Ese criterio y el resultado final puede ser aceptado, pero no es seguro; lo más probable es que no. Otros, careciendo de esta facultad intuitiva, siguen a ciegas las indicaciones escritas o copian como pueden, las interpretaciones de las mismas obras por famosos artistas a través de audiciones públicas, radio y grabaciones. Con este procedimiento, solo se puede llegar a una imitación sin convicción, ni propia personalidad. Lo mismo puede ocurrir siguiendo una interpretación sugerida u ordenada por un buen maestro, si no se comprenden

las causas técnicas o artísticas en que se apoya.

La buena interpretación debe basarse, ante todo, en el análisis de la forma y contextura de la composición, así como del sentido lírico que contiene. La primera observación es el género a que pertenece: religioso o profano, época, forma (fantasía, diferencia, soneto, etc.), carácter (de cámara, popular, etc.), autor, melódico, armónico, polifónico. La segunda observación es constructiva o arquitectónica: frases, periodos, incisos, acentuación (tónica, rítmica, expresiva), cadencias. La tercera es de ánimo: vivo, moderato, andante, grave, etc. En la cuarta observación ya entramos en los matices, fraseos, ligados, reguladores, etc.

En resumen, lo primero que hay que hacer es leer la obra cuidadosamente, sintiendo la esencia de su contenido. Luego analizar la composición desde el punto de vista tonal, melódico y constructivo, para determinar los acentos y el fraseo que corresponde a sus periodos y frases. Ver si pertenece al género diatónico o cromático, modal o de composición más avanzada; si es originalmente instrumental o vocal, monódica o polifónica a dos, tres, cuatro o más voces y cual es la construcción arquitectónica de la composición; determinar las partes, periodos, frases e incisos, desentrañando el sentido expresivo de cada sonido, según la acentuación u trazado rítmico y armónico; etc.

Las obras son como chispas, como seres efímeros a veces con cuerpo y alma. Son como una transformación del poder divino de creación. Es necesario tener conocimiento de las normas que rigen la música en la época en que fue compuesta la obra que se desea interpretar. La primera condición del artista es la de conocer a fondo el arte que ha escogido (D'Indy); muchos solo se han guiado por las grabaciones que han oído y tratan de ser copia de lo que oyeron, sin saber si está bien o mal.

2. Virtuosismo interpretativo

En la ejecución, la expresión consiste en dar por medio de la emisión de

la voz o los sonidos de uno o más instrumentos, el sentido de la composición escrita, [la cual] no se adquiere como la perfección del mecanismo por ejercicios multiplicados y sabiamente graduados, [sino como] la resultante de las aptitudes del virtuoso en sentir y reflejar la emoción que ha dictado la inspiración del compositor, y que no debe ser ni atenuada por una interpretación indiferente, ni tímida, ni exagerada por un derroche personal de sentimentalismo. Una expresión justa es la más bella cualidad que pueda elogiarse en la interpretación de un verdadero músico.

El virtuoso no es el que vence las dificultades del instrumento, sino el que las evita. Hay virtuosismo de: agilidad, resistencia, flexibilidad, mano derecha, seguridad, rítmico, interpretación. El movimiento justo con que hay que ejecutar una pieza, hay que buscarlo en las notas de menos duración dentro del discurso musical cuando se trata de una obra de aparente velocidad. Si ellas salen de manera natural, claras y nítidas, sin atropellos, está encontrando el movimiento que la pieza exige.

Existe una tendencia generalizada a tocar lo más rápido posible. Eso impresiona al público indocto. La velocidad que no deja oír la melodía que existe, aun en un trazo de ejecución, es un error de interpretación que no demuestra más que un deseo exhibicionista de la parte del ejecutante, su desconocimiento de estilos, épocas y falta de sensibilidad. Si es necesaria una técnica brillante en ciertos momentos que exige una obra de Bach, por ejemplo, tocada con extrema rapidez, destruye su belleza y emotividad. Aubert Schweitzer, el gran estudioso e intérprete de Bach, nos dice: "Toda alteración de movimiento que acapare el interés, por ella misma está desplazada"[...] "El movimiento auténtico de una pieza de Bach, es fácil de encontrar; es aquel que hace resaltar al mismo tiempo, las grandes líneas y los detalles". En pasajes de cierta velocidad (con notas sueltas) como la *segunda diferencia* de *Guardame las Vacas* de Narvaez, es mejor no dejar puestos los dedos en las cuerdas para que no se produzca con disonancias en las cuerdas al aire consecutivas (re-mi), pero sí conservar puesto el dedo hasta el momento de pulsar la nota siguiente (re-mi).

Una opinión sobre un guitarrista en relación a la interpretación de una

obra: “*el Abejorro* parece que en vez de alas de insecto tiene alas de avión. Tendría que ser un murmullo continuado con flexibilidad de intensidades y ni siquiera se han observado las indicaciones en el papel impreso. Puede pasar porque el público no exige como el autor.”

3. Estilos musicales

No me parece muy acertado practicar a la vez la interpretación de obras pertenecientes a estéticas diferentes. Solo después de haberlas trabajado mucho separadamente pueden dejar de influenciar el sentido expresivo del intérprete. Recuerdo un caso demostrativo de días alejados en que un discípulo mio andaluz que había tocado siempre flamenco, al oír a Tárrega quiso aprender el género llamado clásico y empezó a estudiar los ejercicios de la escuela del Maestro; y como tenía muchos dedos, afición y memoria, aprendió todo un repertorio de obras de autores clásicos y románticos que no logró interpretarlas nunca sin *flamenquizarlas* o sea sin que se sintiera a la vez, la influencia del sentido andaluz folklórico en su sentido rítmico-melódico popular.

Hoy puede pasar algo por el estilo cuando se atiende a la interpretación de obras de distinta estética: el concepto interpretativo de una obra de autor moderno (Schöenberg, Webern, Alban Berg, Dalia Piccola...), simplemente por estar dentro del sentido dodecafónico o serial, que puede ser todo menos lo que le precede desde el Canto gregoriano, crea una antítesis el uno con el otro—uno por su emotividad (el primero) y otro por lo contrario—, no permitiendo al intérprete adaptarse con fidelidad. Ello no priva la interpretación de un sentido expresivo que podríamos llamar expansivo o intensivo o plástico, a base de intensidades verticales en acordes u horizontales, en parajes de escalas o redobles (como se diría en vihuela).

De cualquier modo, siendo expresión de una opuesta mentalidad difícil de exteriorizar por la línea ritmada o por el color de la forma temática y la armonía, podría ocurrir felizmente que la práctica de este ejercicio permitiese al intérprete servir a las dos estéticas? Quien sabe. El artista nato lleva en si el milagro del genio.

4. Para el laudista y vihuelista

Conviene al laudista como al vihuelista, conocer los géneros de tonos, las cláusulas, las formas y todo cuanto contribuyó a la evolución estética del Renacimiento para bien interpretarlas.

Aunque las obras más antiguas para laúd que se conocen, son las de Daza y otras editadas en Venecia por Fossombrono y para vihuela, y las de Milán editadas en Valencia en 1536 por Díaz Romero, se sabe que otros las precedieron sin que hoy se conozcan sus producciones. La tablatura española es en números como la italiana, lo cual deja suponer que esta fue predecesora por ser la de obras precedentes para laúd.

La música instrumental de esa época es hija de la música vocal polifónica y se rige por las mismas normas contrapuntísticas. Para la interpretación de la música antigua, es conveniente estar iniciado, por lo menos, en sus alejados orígenes y en su progresivo desarrollo; tanto litúrgico como profano, a través de la Edad Media, hasta llegar a comprender el sentido tonal que rige en el Renacimiento a base de la desigualdad en sus intervalos y de su tendencia agógica en relación con el sentido psíquico, las teorías científico-folklóricas que fueron estableciendo su evolución a través del discanto y de sus normas tonales.

También es conveniente entender la espiritualidad que anima a cada autor; sus particularidades y el ambiente, no solamente de la época, sino del clima y medio en que se desenvuelve. Para ello, aparte de los trabajos psicológicos hechos hasta nuestros días, sobre los autores del Renacimiento, consultar los libros de Bermuda, Santa Maria, Venegas, etc.

Valderrabano es el que ofrece más material para el virtuosismo. Virtuosismo en tres maneras: manual-dinámica-mental, musical (ritmo, contrapunto etc.), y metafísica o interpretativa (el alma de cada sonido). Abarca desde lo más sencillo a lo más difícil. Tiene que haber tenido una formación religiosa. Todo él acusa una base firme de ciencia teológica y filosófica y una

educación gregoriana en la música. Sin un dominio del contrapunto no se puede hacer no contrahacer en música como él lo hace.

5. Breve curso de interpretación

- 1- Estudio del repertorio antiguo y moderno, por género de obras: Renacimiento/ Barroco/ Rococó/ Clásicas/ Románticas/ Modernas/ Popular.
- 2- Obras de carácter étnico.
- 3- Estudio de las formas de cada época.
- 4- Declamado.
- 5- Fraseo.
- 6- Particularidades de cada estilo.
- 7- Digitación.
- 8- Efectos y matices.
- 9- Escuelas.
- 10- Técnica particular de cada género.

Para poder interpretar una obra con conocimiento, debe el ejecutante, al estudiar, tener en cuenta como base principal, el análisis de la misma, partiendo de estos factores:

- 1- Original/transcripción.
- 2- Forma musical.
- 3- Género.
- 4- Carácter.

- 5- Época y autor.
- 6- Técnica musical e instrumental.
- 7 - Movimiento.
- 8- Medida, ritmo, acentuación.
- 9- Melodía o armonía.
- 10- Periodos y frases, grupo melódico.

Para una buena interpretación, son necesarios:

- 1- El sentido y dominio de la expresión.
- 2- Sensibilidad del sonido.
- 3- Sentido del movimiento y del ritmo.
- 4- Temperamento.
- 5- Conocimiento de las formas y estilos por época y autores.

De Gaspar Sanz: "Algunos dicen que la guitarra es instrumento perfecto, otros que no. Yo voy por medio y digo que no es perfecto ni imperfecto, sino como tu la hicieres; pues la falta o perfección está en quien la tañe".

CAPÍTULO V

ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN

1. Fraseo

Tanto en el diseño musical como en el oral, los conceptos se componen de periodos, frases, palabras y sílabas. La frase melódica está constituida por una serie de notas sucesivas que forman un concepto musical. Es parte del discurso musical formando una sucesión ordenada de periodos o grupos melódicos.

La expresión de una frase depende del valor de las notas que la componen y de su entonación. El sentido de la frase termina cuando se para sobre un reposo completo o cadencia.

El periodo musical es solamente una parte de la frase, la cual se constituye por un encadenamiento de periodos. El periodo musical es pues, el equivalente de la preposición gramatical.

En la época Clásica, la ley de la simetría periódica domina toda la construcción melódica. Las melodías o motivos melódicos, sirviendo de base a todo género de obras, se clasifican según la simetría de sus periodos en frases iguales que se hacen exactamente sucediéndose, equilibrándose en dos, cuatro u ocho compases. El periodo de ocho compases con cadencia central que la subdivide en dos partes de cuatro compases, es el tipo universal de construcción melódica durante toda la época Clásica y aún anterior. El periodo de ocho compases, dividido o no, es heredado de las formas de la danza. Al doblarse, viene a ser un periodo de 16 compases, mucho menos frecuente. Los periodos irregulares impares que existían antes de la época Clásica, entre los antiguos contrapuntistas y en la obra de Bach, reaparecen en la época moderna.

El fraseo en la música es el equivalente del declamado en el recitado. Es el arte de puntuar el discurso musical y de hacer sentir las divisiones, los periodos, las suspensiones, los descansos, análogos a las cesuras de la poesía. El arte de frasear consiste [por lo tanto] esencialmente en la observación de la puntuación; es decir, del ritmo que divide el discurso musical en periodos lógicamente

divididos y enlazados; y en el sentido de puntuación que actúa sobre el acento rítmico y sobre la cadencia femenina o masculina. En el canto, el arte de frasear depende en gran parte del arte de respirar.

Para ser intérprete personal de las obras, hay que obedecer al propio criterio. Es preciso pues, que este criterio se apoye en conocimientos sólidos de teoría y de estética; y esté animado de una sensibilidad y temperamento musical capaces de servirse de la técnica necesaria para poder expresar fielmente su sentido.

Los guitarristas actuales se sirven de grabaciones hechas por artistas que disfrutaban del prestigio y procuran imitar esas interpretaciones que oyen. Hoy el expresivismo o expresión de los sentimientos y de las emociones por el divino arte que llegó a infiltrarse a todos los países y escuelas, a través de los siglos, se reputa actualmente como una calidad externa, condicional y adventicia de la música.

[Pero hemos de tener presente que] dos notas consecutivas [ya] forman una melodía y [que] son como palabras de un lenguaje infuso que penetran con sentido propio en nuestro entendimiento y en nuestro corazón. Varias notas consecutivas pueden ser un fraseo o conceptos musicales con sentido rítmico y tonal, que nos mueven a sentir lo que por su disposición expresan. Cada nota, por su disposición en la octava que determina el tono al cual pertenece, tiene una fuerza de atracción o de rechazo, según el lugar que ocupa: la sensible, séptimo grado, es atraída por la tónica; mientras la subdominante (cuarta del tono), rechaza su atracción.

Así como ocurre con las notas consecutivas, ocurre también con las simultáneas en el sentido de la armonía o en el de contrapunto polifónico. Esta misteriosa fuerza magnética, tan de acuerdo con la que rige entre los seres vivos, es la que da a la música esta potencia capaz de crear un mundo de sensaciones patéticas de un ámbito superior al de la realidad por ella misma. El significado del sonido con respecto a la acentuación rítmica o expresión, depende de su rol dentro del tema o célula inicial y en proporción de intensidad con su desarrollo.

El fraseo propio a la ejecución, exige el dominio de la pulsación, ya sea apoyada o sin apoyar, de cada cuerda para poder hacer sensible el acento expresivo, el acento rítmico, las gradaciones de piano a fuerte y vice-versa, la pesantez en determinadas notas, los movimientos acelerados o retardando y sobre todo, la posibilidad de comunicar exactamente la emoción, energía, gracia o estado del alma que la música que interpreta el ejecutante deba transmitir.

Durante mucho tiempo, la notación no ha indicado apenas al ejecutante, las divisiones del fraseo. El gusto del cantor o del instrumentista era suficiente. Pero a medida que la cultura de la música se extendió entre los amantes de este arte, fue necesaria la publicación de ediciones provistas de signos especiales que sirvieron de guía.

2. Ligado musical

Las curvas extendidas sobre todo un periodo melódico, son apropiadas para las divisiones, principio y reposo; muchas veces [pero], han sido confundidas con las barras del compás, y limitándose a ajustarlas a la repetición de estas, se han producido así varios contra-sentidos.

El ligado da ductilidad a la frase, a condición de estar bien aplicado. Puede ser de dos, tres o mas notas; la que es pulsada debe ser la más fuerte. [También] hay notas pulsadas que pueden parecer ligadas, depende de la manera en que se pulsen. Ligar una frase melódica, pulsada, se puede conseguir sosteniendo los dedos sobre las notas hasta el justo momento de pulsarse la siguiente.

El arco, cuando da dos notas seguidas con la misma dirección, les da el efecto de ligado. Cuando hay que señalar cada una de las notas, el arco tiene que cambiar de dirección o producirlas por *saltello*: de ahí que el fraseo depende de los golpes de arco.

Un trazo melódico puede ser enérgico o suave, rígido o flexible; depende de las notas que sean o no ligadas. El ligado suaviza la expresión o carácter de un trazo melódico. Lo importante es saber las notas que conviene ligar para dar

a la melodía su verdadera expresión. Aunque no existe regla fija para ello, guiándose por determinados factores, puede deducirse cuales son las notas que lo requieren.

En primer lugar debemos regirnos por nuestro sentido interpretativo y este debe apoyarse principalmente en tres aspectos de la composición: *Tonal*, porque influye mucho en la sucesión de las notas de emplazamiento, de la sensible, de la tónica, sub-dominante y dominante; *Rítmico*, porque el acento en parte fuerte determina las notas que no deben ser ligadas; y el *Tiempo* o *Movimiento* determina el número de notas que pueden o deben ser ligadas en una sucesión melódica.

Es necesaria la flexibilidad en la línea melódica y en el taco para matizar el sonido. Para procurar la mayor continuidad posible en los sonidos, conviene no levantar innecesariamente los dedos de las cuerdas: *los dedos deben amar a las cuerdas, no abandonarlas.*

El fraseo auténtico de un tema de Bach, no se revela siempre inmediatamente. Muchas veces solo se descubre después de numerosas tentativas, durante las cuales se impone por su simplicidad.

La frase, parte y acaba en el reposo: todo esfuerzo melódico necesita un reposo que se manifiesta por la cadencia; toda sucesión de periodos melódicos, separados por reposos provisorios (semi-cadencia), constituye una frase cuyo punto terminal es tenido por reposo definitivo.

La frase musical actúa con relación a sus periodos integrantes, del mismo modo que estos actúan vis a vis de sus grupos melódicos sucesivos. Hay pues, en una frase, periodos fuertes y periodos débiles. Los descansos (o reposos) se caracterizan por ciertas fórmulas melódicas, verdaderas cadencias suspensivas o conclusivas, según los casos con cadencia harmónica.

3. Acentuación

El acento es una forma de la intensidad; según Aristóteles es el alma de

la voz. El acento afecta las palabras y las frases: es tónico en el primer caso, y expresivo en el segundo. El acento tónico actúa sobre una de las sílabas de la palabra, del mismo modo que sobre uno de los tiempos del grupo rítmico. Vicente D'Indy nos dice: "La palabra importante de una frase, recibe un acento más fuerte. El grupo rítmico que se desea destacar en una sucesión de palabras musicales es subrayado por el acento expresivo." "Este puede ser aplicado diferentemente, según se refiera a la significación de la palabra o al sentimiento general de la frase; pero siempre importa más que el acento tónico". El acento expresivo supera siempre en intensidad al acento tónico; en la declamación como en la música, el acento expresivo o patético importa más que el acento lógico o de significación.

El acento tónico varía según la forma masculina o femenina del grupo melódico. No hay melodía que empiece por tiempo fuerte (Rieman): toda melodía empieza por una anacrusa expresada o superpuesta; se llama anacrusa a la preparación del acento (D'Indy).

La fuerza de las notas depende de su valor y de su emplazamiento en el ritmo. Una nota corta seguida de otra de mayor duración (*negra* seguida de *blanca*), es la segunda la que debe acentuarse; y vice-versa, una nota precedida de otras de menor valor, es la última la que debe acentuarse. Igualmente, una nota en parte fuerte de compás debe acentuarse; una síncopa debe acentuarse también por la misma causa que la primera observación: o sea por tener valor más prolongado que la nota precedente.

Las notas sucesivas en sentido ascendente, van de piano a fuerte (salvo excepción); van de fuerte a piano, dependiendo de su emplazamiento en la melodía y en el ritmo. El acento de una melodía no es lo mismo que un acento en el ritmo, ni en la expresión. Para averiguar el primero (acento de una melodía), hay que hacer el análisis de la línea melódica, descomponiéndola por frases, periodos y grupos o incisos teniendo en cuenta también su desarrollo y sus cadencias.

El análisis de una melodía es siempre igual:

Primero: Eliminar en cada frase los periodos repetidos, respetando

solamente los periodos reales.

Segundo: Eliminar sucesivamente en cada una de estas, las notas accesorias de orden puramente ornamental, para solo tener cuenta de las notas reales.

Tercero: Hechas estas dos operaciones, nos encontramos frente a una especie de esquema melódico o bien puramente rítmico, cuyo análisis es fácil.

En una melodía bien construida, la disposición de frases y de periodos, reducidos así a su esquema, debe resultar conforme a las condiciones siguientes:

1- En un mismo periodo, el mismo grado, es decir, la misma función de una nota del tono no debe ser oída varias veces con el mismo sentido tonal.

2- La condición tonal de cada periodo, debe tener siempre un objetivo bien determinado que deberá ser alcanzado en el periodo siguiente.

3- Las frases, al fin formadas cada una de dos o tres periodos y llamadas a construir en conjunto, la idea musical, deben ser todas dependientes unas de otras, aunque de diverso aspecto.

Cuando estas observaciones están cuidadas, la melodía responde a la verdadera finalidad del arte, que es la variedad en la unidad.

4. Cadencia

[Hablamos de cadencias cuando el] acorde tónico fundamental [va] precedido ya sea del acorde dominante y del séptima de dominante, en posición fundamental, o del acorde sub-dominante, también en posición fundamental (la fundamental en el bajo). Si el penúltimo acorde es el de dominante, la cadencia es "auténtica"; si es el de sub-dominante, la cadencia es "plagal".

Por regla general, el acorde tónico con el cual termina una cadencia perfecta, puede encontrarse en la primera parte de un compás, y el acorde

dominante o sub-dominante que deben precederlo, en la última parte del compás anterior. Sin embargo, pueden citarse numerosas excepciones a esta regla. Una de las más familiares es el final del último coro de "La Creación" de Hayden, en el cual el acorde tónico se encuentra en el segundo acento del compás. Mucho más raro es, por lo menos en medida normal, encontrar el acorde tónico en una parte débil del compás (Ej. en Op.91 de Schumann). El caso más raro es el que presenta el acorde dominante en parte fuerte del compás y el acorde tónico en la segunda mitad de la misma parte.

Si la composición está en medida ternaria, es mucho menos raro tomar el acorde tónico en la segunda o tercera parte del compás. Generalmente, es en la segunda parte del compás donde se encuentra, pero se encuentra también en la tercera.

5. Medida

Las artes se rigen por espacio y tiempo: orden y proporción con el espacio y en el tiempo; esta es la definición del ritmo. El isocronismo en la medida no da sin embargo, esa acentuación rítmica que el sentido moderno establece por medio de las barras transversales del compás. El ritmo, todo interior, no hace más que asomar dignamente en las obras, sin tomar ese aire imperante y a veces desvocado que marea en nuestros tiempos las interpretaciones, no solo modernas sino que incluso a veces (y es sensible) las de las obras anteriores al siglo XVII.

Una de las dificultades más invencible en la interpretación, para un artista, es la de dar justa imagen expresiva en ideas de carácter étnico diferente al suyo. Igualmente fracasan los buenos "tocaos" de flamenco al querer interpretar música erudita de cualquier género o cualquier otro país.

La medida exige regularidad en la proporción de los valores de cada nota. El movimiento es el que impone dicha proporción con relación al tiempo; pero tratándose de Estudios, principalmente de carácter didáctico, deben ser trabajados primero lentamente y solo ejercitarlos al movimiento que les

corresponda, cuando estén ya dominados.

6. Matiz

Los matices acostumbran a estar indicados por el autor, en la partitura: p, f, mp, mf, cresc., dim., accel., affrettando, rall., [...] cuyo significado es fácil de encontrar y de aplicar. Pero lo que no es tan fácil encontrar y de aplicar, es la proporción o densidad con que deben ser aplicados. No basta para ser un buen intérprete, el hecho de atender fría y sistemáticamente tales indicaciones a medida que van apareciendo en el papel pautado.

El sentido de la interpretación es un fenómeno psíquico, que dormita en el alma de cada artista al cual afluyen imponderables diversos de insospechada sutileza, intuición, sensibilidad emotiva, temperamento, grado de cultura general, criterio justo de apreciación y sobre todo, capacidad de asimilación de la índole expresiva, rítmica, melódica o harmónica de la música que se debe interpretar. Aunque todo artista tenga el derecho de interpretar según su criterio y facultades de expresión, existen siempre puntos de apoyo invulnerables que no pueden ser desatendidos sin riesgo de alterar indebidamente la concepción inicial del autor. La libertad que se aparta a veces de la versión original es censurable porque tergiversa los términos.

El pensamiento que debe prevalecer es el del autor, a través del intérprete; lo contrario da una falsa idea de la verdadera concepción del autor. La mayor altura de interpretación es la que consigue la mejor calidad de creación en el compositor con la mejor calidad del intérprete que será siempre la más respetuosa a la idea inicial, profundamente compenetrado con ella e insuperablemente expresada.

Tres facultades resumen la interpretación: la comprensión, la sensibilidad y la expresión. Ante todo es necesario examinar la música que se desea interpretar: a que género, forma, época y autor al que pertenece; su construcción (tonalidad, ámbito y movimiento que rigen su estructura rítmica y melódica); y finalmente, darse cuenta de si es abordable o no para las

posibilidades y facultades que cada uno dispone.

Cada nota tiene su alma, como las letras, las sílabas y las palabras tienen su significación en el discurso sonoro, y no basta saber su entonación, valor y lugar en el conjunto de las voces simultaneas o consecutivas, hay que captarlas con sensibilidad, sintiéndolas repercutir en el fondo de nosotros mismos. Bastan dos notas consecutivas para que se determine un concepto expresivo; depende de su diferencia en la medida y en el ritmo, cuando son de la misma entonación. La diferencia de altura puede influir igualmente en su expresión. De ahí la deducción del sentido expresivo que rige la intensidad de cada nota, la emoción lírica o dinámica y toda la gama agógica que según la inspiración del autor a cada idea corresponde. Aunque se esté excelentemente dotado para el *arte*, hay que poseer a fondo todo cuanto constituye el bagaje de sus conocimientos para que su criterio abarque los aspectos sustanciales de cuanto influye en su labor.

Hay una ejecución imperfecta que arrastra el paso de la obra, tropezando o rozando las sinuosidades que oponen las dificultades. Otra, que venciendo todos los obstáculos, marcha como a pie o sobre ruedas desde el principio hasta el fin de la obra. Y otra, que levantando el vuelo de su espíritu, se eleva por encima de toda técnica, y apoderándose de la atención del auditor, lo eleva con la música al espacio de la belleza y de la emoción.

7. Vibrato

El *vibrato*, propiedad particular de la cuerda hollada (pisada) por el dedo, debe administrarse con perfecto sentido de la expresión que corresponde a las notas en relación a la frase que pertenecen. Vibrar sistemáticamente es tan anti-artístico como no vibrar la cuerda en ningún caso.

Pero hay un *vibrato* interno que anima la vibración de la cuerda sin que se manifieste de otra manera, que se comunica a las notas transmitiéndoles el calor de vida que el intérprete pone en la ejecución: es el *vibrato del corazón*. Esto mismo ocurre en el *portamento*, arrastre y aún en la sucesión de sonidos en dos cuerdas distintas o en una misma cuerda.

Hay notas que deben ser vibradas y otras no. Deben serlo las que en movimientos lentos son más tenidas que las otras (Ej. Blancas entre negras o negras entre corcheas); o las que son de movimientos moderados también, correspondiendo a las partes fuertes del compás. No deben serlo en movimientos rápidos o en pasajes rítmicos ni en partes débiles del compás en cualquier movimiento.

8. Arrastre

El arrastre o glisse, es una imitación artificial de un pasaje cromático. Existen cuatro aspectos del arrastre:

- 1- Como ligado.
- 2- Como imitación.
- 3- Para acentuar una o varias notas.
- 4- Para atenuarlas o suavizarlas.

El arrastre solamente debe ser utilizado en los casos antes citados; con moderación y buen gusto. El abuso del arrastre produce un efecto molesto a los oídos del público. Muchos instrumentistas de arco, usan demasiado de este efecto; como igualmente algunos cantantes. Algunas veces les sirve para disimular la dificultad de atacar una nota distante de otra.

El ejecutante seguro de su técnica, no tiene necesidad de usar de estos artificios. La gran dificultad está en obtener el *legato*, o sea la continuidad del sonido al pasar de una nota a otra en sentido melódico u horizontal; y sobre todo en el enlace de acordes de dos, tres, cuatro o más notas. Los que sin firme base se lanzan a la interpretación, fiando en su simple intuición o facilidad natural, corren riesgo inminente de caer en defectos que en breve detendrán su capacidad interpretativa.

Es difícil hacer de cada guitarrista un poeta; y muchas veces ni siquiera un

artista mediano. Son pocos los que hacen que cante la guitarra. Se encuentran algunos hábiles, dinámicos, inteligentes y hasta de intuición musical bien dotados, pero lo que no abunda es el que siente con temperamento las ideas que interpreta.

9. Arpeggio

La definición poética de Arpeggio: el paisaje de un abanico, así como la armonía de un acorde, encerrados en los pliegues de sus varillas recogidas, son como los círculos ayudados, vistosos y multicolores de la cola desplegada del pavo real.

Se toman su justa línea y lugar en la luz y en el espacio al abrirse, toman su tiempo y entonación melódica al ser abierto en notas consecutivas como si fuesen producidos por el arpa y de ahí que su nombre sea el de arpeggio. La infinidad de arpeggios que admite la guitarra corresponden como los acordes a la pulsación de dos tres cuatro y más notas. En los libros anteriores del método los había tratado ya en varias formas.

10. Digitación

El buen fraseo exige una digitación adecuada para obtener cuando sea necesario el ligado que la línea melódica requiera. Un mismo pasaje puede hacerse a veces en diferentes equisones. La preferencia deberá aconsejarla el sentido interpretativo que requiere la obra, pues la digitación depende en parte de la interpretación.

La digitación está acotada en aquello posible al valor de las notas. Es decir, que una nota puede ser conservada por la posición del dedo sobre la cuerda contra el diapason y ser cortada por no tocarla con un dedo que pueda sortenerla.

La digitación [también] depende en parte de las voces en que está escrita la composición. Cuando es a dos voces, depende que sean simultaneas o en

contrapunto. Un pasaje cuyo ámbito no exceda de un quíntuplo, siempre que no contenga ninguna nota al aire, puede transportarse a cualquier tono con la misma digitación.

Pasar un dedo de un traste a otro sobre una misma cuerda para las dos notas consecutivas, supone un desplazamiento de la mano igual a la distancia de los trastes que el dedo recorre. Puede hacerse con 2 o 3 y hasta 4 dedos a la vez, pero es difícil evitar el cromatismo que produce al pasar de un traste a otro.

Tres sentidos o maneras de considerar el diapasón:

- 1- En sentido transversal a las cuerdas o paralelo a los trastes.
- 2- En sentido paralelo a las cuerdas o transversal a los trastes.
- 3- En ambos sentidos al mismo tiempo.

CAPÍTULO VI

EL SONIDO

El sonido es a nuestra sensibilidad auditiva, un cuerpo tangible, compuesto de cuerpo (material) y alma (espíritu). Para bien determinarlo, conviene analizar sus componentes hasta llegar a la unidad fundamental.

El sonido, aislado de cada nota, contiene estos componentes: cuerpo o volumen; timbre o color; acuidad o entonación; forma; calidad física; sentido de relación (con la palabra); duración (unidad para el tiempo); relación con otros sonidos consecutivos o simultáneos; impresionabilidad para nuestra sensibilidad y comprensión (de ahí el alma del sonido).

El sonido corresponde a lo que en la oración hablada significa una voz, una sílaba o una palabra. Forma pues, en sentido horizontal melódico, parte de un concepto o de una frase. En sentido vertical forma parte de la armonía, que corresponde al color de la música. La duración corresponde al movimiento y al tiempo que da lugar al ritmo (métrica poética). Una sola nota representa timbre, calidad de fácil entonación y principio de frase y movimiento. Seguida de otra nota diferente, es ya tiempo, ritmo y melodía (su repetición puede ser ritmo). En cada dos notas consecutivas existe: sentido melódico, sentido rítmico, y proporción acústica. La intensidad es la cualidad expresiva y el volumen también. Podríamos considerar estos seis elementos del sonido como cuerpo de su alma.

A la primera nota que pulsa el guitarrista, ya se puede deducir si es artista. Hay una vibración interna que los dedos comunican a la vibración propia de la cuerda, que simultáneamente acusan sensibilidad y calor de vida espiritual o emotiva, tras de lo cual se vislumbra al verdadero artista. Cuando esta nota o las primeras consecutivas no dan la impresión que las de un cuidado en la corrección técnica o un afán de lucimiento de dominio acrobático, podemos desconfiar de encontrarnos en presencia de un espíritu que ponga en sus interpretaciones el calor de su alma.

El peñón es un conglomerado de piedrecitas minúsculas y lisas, ovaladas,

cuadradas o de otra forma unidas por granos de arena o arenilla que son quizás despojos de las mismas por efecto de mutuos rozamientos, por el impulso del agua con fuerza continuada, por corrientes impetuosas o constantes que por su mutua atracción se adhieren y consolidan en un mismo cuerpo. Cada piedrecita desintegrada, se subdivide en una multitud de partículas, que guardando las mismas propiedades, son independientemente iguales en su respectiva proporción.

Cuando las partículas por efecto de las materias que las componen y de los agentes químicos o biológicos que la rodean, al contacto del agua, del aire o del sol, se adhieren en cantidades diversas, vuelven a ser bloques concentrados de forma diversa y de una cohesión perfecta que sólo una poderosa fuerza puede lograr descoyuntarlas. Entonces cada bloque es una unidad a la que contribuyen todas las moléculas de cuantas piedrecitas y granos de arena determinan sus contornos. Y cuantos movimientos haga el bloque constituido, repercuten en átomos interiores que le dan configuración, volumen, peso y esencia orgánica.

Según su consistencia, su forma, su color y su condición de utilidad al aplicarlos a la construcción, a la arquitectura o a la escultura, nos mueve siempre de un modo penetrante nuestra imaginación y sensibilidad emotiva. De ahí que el sonido como la piedra, tenga un fondo metafísico susceptible a subdividirse en múltiples partículas que son concomitancias y que a merced del ritmo y del sentido lírico-poético, puede alcanzar la máxima belleza subjetiva del sentir humano.

El bloque musical es el peñón acústico que reúne en unidad, el conglomerado de diversos sonidos cuyas propiedades actúan de acuerdo con el ritmo, la acuidad y el movimiento para la coordinación de los incisos, periodos y frases que son en si plasmaciones de ideas expresivas que hablan directamente al alma, si el que la escucha está suficientemente dotado para comprenderlas.

El sonido, por la repercusión de sus vibraciones en nuestra sensibilidad emotiva, parece que tenga alma propia. Una sola nota puede repercutir en nuestro ánimo y producirnos una emoción de tristeza o de alegría según el

timbre que la produce: campana o sonaja.

De Michel Brenet: "Uno de los factores más importantes para que la guitarra exprese, es el sonido. Un trozo melódico puede ser enérgico o suave, rígido o flexible. Depende del ejecutante y de su sonido".

El sonido de una guitarra, considerado físicamente, depende no solamente de su calidad de madera, cavidad sonora y construcción, sino de sus cuerdas y de las manos que la pulsán. Los sonidos que atraen y embellezan por el encanto de su armonía, dependen del alma del tañedor: la música es como un incienso espiritual, porque eleva los humanos sentimientos a Dios, como puras oraciones del alma.

1. Pulsación

Los dedos pulsán de distinta manera, según sea el pasaje que producen. Emplean una fuerza distinta, una intensidad y volumen de sonido que responda a la naturaleza melódica o rítmica del pasaje. Pero es de acuerdo con la sensibilidad y el concepto del artista que al mismo tiempo que ejecuta, interpreta.

Podemos diferenciar dos maneras de pulsar: *Pulsación apoyada* y *Sin apoyar (Tirando)*. La pulsación apoyada solo puede aplicarse a notas sueltas consecutivas y en dos voces pulsadas en cuerdas distantes. No puede aplicarse a notas simultáneas en cuerdas inmediatas por razón de que el apoyo en la cuerda inferior, detiene las vibraciones de esta y apaga el sonido. Por lo tanto, no puede aplicarse a las terceras simultáneas, ni a ningún género de acordes. Solo es aplicable a ciertos pasajes de sextas y de octavas, siempre que no vaya alguna tercera voz incluida.

El guitarrista también puede escoger entre pulsar las cuerdas con yemas; con uñas solamente (encorvando el dedo al pulsar); o con yemas y uñas (deslizando la yema antes de rozar la cuerda con la uña). Cada sistema da un timbre distinto en la misma guitarra. Tocar con yema puede dar un timbre blando, cálido, afelpado. Tocar con uña solamente, un timbre metálico, duro, fuerte y

claro, pero agresivo en los agudos y en los acordes fuertes. La elección depende del gusto del ejecutante. Como en todo, hay "Agentes favorables" hacia una dirección o hacia la otra. Favorables a la uña són: la influencia del jazz en la educación del oído; el metal de los tímpanos en la orquesta; el sonido de los clarinetes, oboes y flautas; el sonido de los instrumentos de arco; la fuerza de la costumbre; las bases de la opinión.

Consideremos también otro sistema de pulsación: con la mano apagando las vibraciones de las cuerdas graves para ser sólo pulsadas por el pulgar apoyando en la cuerda superior inmediata y el dedo meñique apoyado en la tapa armónica; y los dedos índice, medio y anular (i-m-a) arqueados para poder pulsar las cuerdas en *stacatto*. Los efectos de rasgueados, así como los ligados y demás efectos de sonoridad especial, propios de la mano izquierda, son complemento de la técnica general.

Aparte de esta diferencia, cada ejecutante de un mismo sistema, produce una calidad de timbre diferente, según las cualidades de los dedos y de las uñas. No todas las manos tienen la misma densidad ni flexibilidad de tejidos en su pulpejo. Ni se sirven del mismo modo de atacar las cuerdas, cosa que involuntariamente se refleja en el sonido que se obtiene al tañer. Con uñas o con yemas, el objetivo más importante debe ser la honestidad en hacer la decisión y no dejarse influenciar por las filosofías de otros.

Los sonidos como los números tienen por espacio el infinito y están al alcance de nuestro albedrío, fantasía y voluntad. Unidos a respectivas cualidades de acuidad y duración son inagotables, tanto en la música como en las matemáticas, las combinaciones u operaciones combinadas con el tiempo que la inteligencia humana con ellos es capaz de hacer. La ciencia avanza sobre la firmeza de los números y la verdad matemática del cálculo. Los sonidos tienen en si la firmeza de los números y una propiedad física como éstos, que obedece igualmente a una verdad matemática del cálculo, de acuerdo con las propiedades del alma.

2. El Dilema del Sonido

En la primera edición del Dilema y en el libro primero de mi Escuela Razonada, expuse mis apuntes y observaciones fundados en datos firmes, estéticos e históricos, para exponer imparcialmente los caracteres que particularizan el sonido en la guitarra.

Yo no empecé a tocar sin uñas hasta que conocí a Tárrega. Al principio le seguí ciegamente, no sin incomodidad y añoranza del timbre acostumbrado; pero a medida que fui consolidando la extremidad de mis dedos y acostumbrando el oído al noble sonido de la pulsación sin intervención de la uña, sentí la persuasión de que había encontrado el buen camino. Todos los discípulos de Tárrega que se formaron en ese periodo: Fortea, Robledo, Roca, Escolano, Esquembre, Corell y Loscos, tocaron sin uñas —de Leonardo de Vinci: "Causas deducidas de los efectos. Efectos deducidos de las causas"—.

No hay palabras superlativas capaces de elogiar las cualidades que nos subyugan, ni palabras justas que fijen la relación entre lo bueno y lo mejor, o entre lo bueno y lo casi bueno. Sólo hay una palabra que resuelve el dilema, únicamente: Sentir. El que siente está en la razón porque está en el corazón de la verdad; [este] no da mucha importancia a la lucha partidista del dilema de la pulsación.

El concepto absoluto del arte está mucho más allá de las fronteras objetivas que aprisionan al espíritu. Jamás exigí a mis alumnos que tocaran sin uñas; por razón a mis principios, soy muy cerrado para mí mismo y muy ecléctico para los demás. Siempre me consideré en el deber de respetar el sentido personal de cada discípulo, dejando a su albedrío la elección de timbre en su pulsación. Prueba de ello es que muchos, partidarios de pulsar con la uña, ocupan cátedras de Conservatorios importantes, ayudándose en parte de mi Escuela Razonada.

Quiero significar con eso que prefiriendo el sonido contrario, nunca pretendí imponer mi criterio; me limité a recomendar a cada uno que dentro de sus preferencias y de sus medidas y posibilidades, procurasen la mejor calidad posible en sonido por ser este en el instrumento, el elemento básico de

expresión como es la voz para el cantante. Me consta sin embargo que no todos los profesores comparten mi modo de proceder, llegando incluso a rechazar la inscripción en su aula de cuantos tocasen sin uña.

He dicho al final de mi Dilema que lo que cuenta en materia de arte es el espíritu. Y añadí "Felicitemosnos de que la guitarra ofrezca esa dualidad de aspectos, en la cual cada artista pueda, según sus sentimientos, realizar su obra con sinceridad, recogiendo a través de ella la justa admiración que corresponde a sus méritos".

Con esto quiero decir con liberalísima amplitud, que el arte, como emanación del espíritu humano, es multiforme y puede existir en todo; pero depende del mérito que represente, y como tocar sin uñas representa un mayor esfuerzo en la técnica y un culto a la verdad, que cuenta mucho en la espiritualidad del artista, sus méritos son de los mas valiosos quilates.

Desde lejanos tiempos en que la vibración de la cuerda era solo obtenida por la acción directa de los dedos o por medio de una pluma o plectro, viene discutiéndose la pulsación de la guitarra, atacando las cuerdas con la yema de los dedos o con la uña. Cada partidario aduce sus razones fundándose en su propia predilección; y son en ambos conceptos el reflejo inconsciente de un modo de ser personal. Para unos es mejor lo que para otros es peor; grandes guitarristas ha habido en cada procedimiento. Quiero decir que una cosa es la belleza física del sonido aisladamente y otra la del timbre relacionado con el espíritu de aquel que lo produce.

El sonido depende en primer lugar de que la pulsación sea con intervención de la uña o sin ella. En segundo lugar de que la pulsación sea apoyando en la cuerda inferior inmediata o sin apoyar. Además, cuando las notas están formadas en el diapason, que los dedos de la mano izquierda estén perpendiculares a las cuerdas.

Sea la pulsación con uñas o sin ellas, como Sor prefería, el timbre deberá ser siempre claro y lo más cálido y suave en toda la gama de intensidad expresiva. Para tocar sin uñas no basta tenerlas cortadas a ras de piel. Hay que obtener una determinada consistencia en el pulpejo de los dedos que sin ser

demasiado duro, tampoco sea demasiado blando, como la parte interna de la mano. Esta condición se adquiere con la práctica insistente pero no muy pronto porque hay que ir logrando-lo suavemente, para que no se produzca callo como en la extremidad de los dedos de la mano izquierda.

Como cada naturaleza de mano tiene diferente calidad de piel, de forma, de fuerza y de consistencia en los tejidos, el efecto no se logra igualmente en unas manos que en otras. Una piel callosa no puede herir la cuerda con la suavidad que puede hacerlo una piel fina.

[Desde un punto de mira objetivo por lo que respeta a la apreciación de lo físico], la pulsación debe llegar a ser uniforme en cuanto a tipo de nota susceptible de diferente intensidad (volumen), lo cual requiere una costumbre establecida, en aplicar un mismo punto de ataque en el dedo. La intensidad del sonido es debido a la amplitud de la vibración. El timbre es debido a la diferencia de los materiales y a la manera de ser puestos en vibración. La altura depende del calibre de las cuerdas. El número de vibraciones de una cuerda es en razón inversa de su longitud, a su diámetro, de la raíz cuadrada de su densidad, y razón directa de las raíces cuadradas de los pesos que determinan su tensión.

La teoría de Aguado sobre el trípode de su invención no está falta de lógica en el sentido de mejorar la sonoridad del instrumento. Indudablemente, estando la guitarra libre de todo contacto con el cuerpo, todas las partes de las cuales se compone, deben tomar parte en la vibración y resonancia que produce el sonido. Pero esta finalidad es contraria a la necesidad del artista de fundir su sensibilidad al instrumento; la necesidad de apretarlo contra su pecho y contra el corazón, para sentir en su propio espíritu las vibraciones que lo animan y lo exaltan, evitando el abismo que establece el aire entre la voluntad y el cuerpo sonoro.

Además de estos agentes típicos, influyen también otros de tipo metafísicos que pasan desapercibidos para muchos: "Amar es comprender", decía Víctor Hugo. Y para comprender es necesario la presencia de lo que se trata de comprender: objeto, idea, espíritu, vibración y sentir. Si se trata del sonido de uno mismo, hay que oírlo, compararlo con otros sonidos, tener sentido

de apreciación, pulsar una cuerda con la yema del dedo, pulsarla con la uña. Si oyes solamente la cuerda pulsada por un buen artista con uña, ese será el sonido que preferirás; si oyes solamente la cuerda pulsada por un buen artista sin uñas, ése será el sonido que preferirás; si no tienes criterio propio, te gustará el sonido que le gusta a los demás. Es necesario tomar en consideración las cosas pequeñas o de poca importancia; mucha gente no presta atención si las cuerdas son pulsadas con uñas o sin ellas. Cada sonido puede ser considerado bajo dos aspectos o apreciaciones, la primera objetiva y la segunda subjetiva; la una física y la otra psíquica.

A modo de resumen: el sonido es representado por una nota de determinada entonación. Esta entonación, según su acuidad o elevación, representa un grado en determinado tono. El tono consta de doce notas en la escala de semitonos o cromática, y como puede darse el caso de que pertenezca a la tónica (1a.), a la dominante (5a.), a la subdominante (4a.) o a la sensible (7a.) de un tono cualquiera, puede figurar en doce tonos diferentes con distinta significación. La acentuación rítmica y la disposición armónica le dan a ese sonido un sentido determinado, comprendido entre doce matices; desde el dramático, el lírico o el jocoso, la misma nota puede contribuir diferentemente a la expresión fiel de un sentimiento melódico o armónico, reflejo del alma del autor. De ahí que la música sea por excelencia el lenguaje del alma.

En el contenido de *El Dilema*, expuse todo cuanto logré aprender y opinar sobre este material. Hoy solo podría reafirmar cuanto en él va expuesto. Solamente añadiré un comentario en relación con el tiempo transcurrido, solo a título de susceptible orientación. Mi primera intención fue la de decirles simplemente que la razón lógica para cambiar de una pulsación a otra, fue por no haber experimentado satisfacción plena del sonido producido hasta entonces de la pulsación con uñas. ¿Donde está la razón? En amoldar el sonido a la sensibilidad del oído, o en adaptar la sensibilidad del oído a la calidad del sonido?. El oído puede rechazar el sonido duro o el sonido blando, puede gustar de un chillido o graznido de ciertos animales, o puede sentir molestia en resistirlos. ¿Cuestión de costumbre? ¿Educación del órgano auditivo?. Posiblemente, predisposición natural. Reflejo, tal vez, de particularidades en cada organismo en relación con la mentalidad, temperamento y estado físico del

individuo.

La preferencia es una demostración positiva, porque no hay efecto sin causa o causas sin efecto. Esta razón me llevó a considerar el caso de Aguado frente a Sor, por deducción de su diferencia humana, y creo haber llegado a una deducción psíquica, posiblemente aceptable.

La calidad del sonido era una invitación al embeleso y hoy no se admite eso. El oído familiarizado con la vibración viva, un poco dura aunque clara, de corto perímetro de ondas y cuerpo breve como es el de la pulsación con uña, tiene que extrañar la vibración mate, cálida y afelpada, de cuerpo más robusto y perímetro más amplio, cual es el de la pulsación sin ella. Si cuando Debussy, después de oír a Llobet, calificó la guitarra de "clavecín expresivo"; si hubiese oído a Tárrega, hubiera dicho sin duda que su guitarra era un "arpa expresiva". Esta definición depende entre otras causas, del sentido de apreciación individual, de la formación escolástica, educación musical, grado de cultura en general, temperamento artístico, finalidad propuesta y ética personal.

Si consideramos las diferentes preferencias que han regido la evolución desde siglos antes de la Era Cristiana, en los géneros diatónicos, cromáticos, enharmónicos según las percepciones o preferencias acústicas de los músicos y de la música en general, nos daremos cuenta de que en el fondo es una cuestión subjetiva que sólo depende de la apreciación personal o de grupos de sensibilidad afín. Lo que es indudable es que la preferencia del sonido debe actuar en la sensibilidad emotiva de cada individuo. Una prueba de ello es el instrumento que cada uno escoge para expresar la música; unos escogen un instrumento melódico como son los de arco, viento o madera; otros armónicos como el arpa, el órgano, el clavecín; y otros los rítmicos como son los de percusión.

CAPÍTULO VII

EL ARTE DE ENSEÑAR

Bermudo nos dice: "Hay hombres estrechos de conciencia que no quieren conceder sino la doctrina en que se criaron, aunque sea bien probada la que oyen".

El que ha sabido un poco ha sido maestro del que ha sabido menos. Los aficionados surgidos en diferentes lugares y sin buenos principios han instruido otros que a su vez han enseñado mal.

La doctrina puede despertar o sugerir tendencias que dan un resultado igual al sentimiento innato. Se es crédulo o incrédulo por naturaleza. El creyente busca su justificación en una teoría que puede ser absurda: el caso es creer. El incrédulo combate las teorías de cualquier creencia: el caso es no creer. No se aprecia lo verdadero en todo su valor, hasta que se conoce el falso.

Vidal [Robert] refiriéndose a S. [Segovia] ha dicho que el día en que falte, no se habrá perdido totalmente su arte porque quedarán sus discos de los cuales podrán aprender los guitarristas que lo sobrevivan. Para Vidal, la enseñanza pasa a ser un ejemplo a copiar aunque sea sin conocer las razones que lo justifiquen: es [una tipología de] estudio que enseña a copiar siguiendo con fe ciega lo que llega a sus oídos y entendimiento. Sin embargo, el modelo puede estar bien y puede no estarlo; aún los mejores artistas son susceptibles de estar en error. Lo más lógico [por lo tanto] es conocer las causas que determinan una buena interpretación y entonces captar lo bueno y rechazar lo malo.

Del mismo modo que la ejecución de una obra depende de su interpretación, así mismo el sentido didáctico depende de la estética que rige la época en que fue concebida.

El sentido pedagógico en el espíritu del artista no es pedagogía solamente, pues en la base científica que constituye la pedagogía, le es insuflada una dimensión más que es la del concepto de belleza con que el artista trata todo

cuanto se refiere a su arte. Y por eso podemos distinguir profesores que enseñan como artistas, penetrando en las sutilezas más recónditas de cuanto debe saber el que aprende, de otros, que solo se limitan a exigir lo que fríamente está dispuesto en los métodos o tratados que utilizan para el estudio. Los mejores métodos anteriores son indiscutiblemente los de Sor y Aguado. El primero es obra admirablemente razonada que introduce al estudioso en el concepto personal de su arte en un sentido pedagógico esencialmente musical conforme a la estética de su tiempo. El método de Sor lo podemos considerar como la primera escuela razonada para este instrumento, es según el propio autor el resultado de sus experiencias, aquello que a él le ha sido útil para sus interpretaciones, digitaciones etc. El segundo, [el de Aguado], igualmente admirable, es más extenso en materia de técnica instrumental sin alcanzar la misma altura en cuanto a su musicalidad y sentido estético se refiere. Sin embargo, estos baluartes de la más alta pedagogía guitarrística carecen de lo que es substancial en el sentido didáctico de la escuela razonada, que es la manera de vencer la dificultad. Presentan todas las dificultades de la técnica de su tiempo, hoy mucho más avanzada, pero no dan las fórmulas para vencerlas.

1- Profesor y alumno

[A modo de guía]: ama la bondad en cuanto enseñes porque con ella, el ánimo pagado, percibe fiel y observa lo estudiado. No cumplen con dios los maestros que pagados de sus trabajos, encubren a sus discípulos los primores de la Música.

Juzgo de los valores de mis discípulos, no tanto por lo que aprenden de mí, sino por lo que yo aprendo de ellos. "La guitarra educa el alma", solía decir Tárrega con la más firme convicción a discípulos y aficionados. Pensamiento sugerido sin duda, de observaciones y experimentos, no solo en su propio espíritu, sino el de cuantos estuvieron al alcance de su atención prolongada en un tiempo capaz de operar tal proceso psíquico. El profesor y el alumno son como dos polos de misma atracción. El primero debe esforzarse en comprender y generar las facultades del alumno; y este, tratar de comprender y aplicar las

ideas, ordenes y observaciones del profesor. El profesor debe explicar las razones de cuanto expone al discípulo y la manera mejor de practicarlo de acuerdo con las facultades físicas y mentales de este. El discípulo debe poner toda su voluntad, entusiasmo y fe en los consejos y advertencias del maestro, merced fruto de un trabajo y experiencia que le da derecho a ello.

Dentro de este plan básico, no debe el discípulo encerrarse en una credulidad absoluta, pero si someter sus eventuales inquietudes a la consideración del Maestro o de autores competentes que puedan afirmarlas o desecharlas. Entre maestro y discípulo hay una diferencia de altura. La Altura es jerarquía. La jerarquía de señorío, el señorío requiere respeto y el respeto lleva a la humildad.

No hay que juzgar al artista por su escuela, aunque la escuela es más que una técnica; la buena escuela ayuda al artista. Algunos discípulos acuden [a un profesor] movidos por el afán de escalar un puesto que les de dinero, satisfacción y celebridad; lo que les mueve no es tanto el afán de producir un arte irreprochable para satisfacción de un amor a la música y a la guitarra, laúd o vihuela, sino el de llegar a obtener el dominio técnico que les permita presentarse al público y obtener el éxito que desean. Es como los que acuden a las Universidades para cursar determinada facultad. Lo que les interesa en primer lugar es la obtención de un título que les de honor y permiso legal para ganar dinero: concupiscencia que en la mayor parte embota su gratitud y consideración merecida hacia los maestros que les dieron el fruto de su sabiduría, ganada a costa de nobles esfuerzos y sacrificios en aras de ideales elevados ajenos a productivas ambiciones. No les interesa lograr calidad en su arte. Los estudios no van dirigidos a preferir la buena música y conocimiento sensible de la técnica musical y expresión artística. Se afanan por aprender obras de su comprensión y temperamento, porque son de categoría y de efecto en los programas de conciertos. Los estudios que gradualmente les conducirían por un camino ascendente a la buena calidad de ejecución, tanto desde el punto de vista musical como instrumental y artístico, no les interesan. Quieren llegar por el atajo y entrar por la puerta grande. Unos trabajan en sentido teatral para el público; otros con el fervor que impone el ámbito del templo. Guitarrista no es expresión profesional, sino significación de comunidad.

2. La Escuela de Tárrega

No es esta escuela cuestión de sistema o de forma únicamente, sino de fondo. Es la lucha por la honestidad en el Arte, ajena a todo prurito de lucro o vanidad. Se ha dicho que Tárrega se limó las uñas porque eran demasiado débiles. Otros lo atribuyen al ataque de apoplejía. Otros a una falta de capacidad mental. Yo, que conocí a Tárrega el año 1902, puedo afirmar que ya había dado su primer concierto sin uñas en Barcelona, antes de esta fecha.

La Escuela de Tárrega no contempla un sistema de tocar guitarra solamente. Hay que aprender a tocar bien. Los que no se formaron en la escuela Tárrega, han asimilado de ella lo que han podido o lo que han creído necesario para sus fines. La guitarra nos perfecciona el sentido de la vida, por una educación moral a través de la belleza, de la lógica y sentimientos profundos del alma. “La guitarra eleva el alma” decía Tárrega.

Tárrega daba sus lecciones a persona ricas y cobraba el precio alto que correspondía a su categoría de artista. Daba lecciones a los que teniendo entusiasmo y disposición por la guitarra carecían de medios para retribuirle. Cuando estos eran agradecidos se lo recompensaba en la forma que podía. Cuando no lo eran también les enseñaba por amor a la guitarra. Buscaba siempre en la guitarra el reflejo o la expresión de un estado de alma. La técnica de Tárrega era de un realismo tan objetivo y veráz como el de Velázquez o un Franz Hals en los lienzos. Todas sus notas tenían que ser de volumen, intensidad e intención que por su interpretación requerían. Entre la idea musical y el tacto, tenía que haber perfecto acuerdo en cualquier movimiento y en cualquier intensidad que la voluntad ordena. No se consentía la menor incorrección. Por eso trabajaba siempre y no por el solo placer que experimentaba, sino porque el amor a la verdad de su arte se lo exigía.

Se ha dicho que el mejor discípulo de Tárrega ha sido Llobet, olvidado quizás demasiado a Daniel Fortea; pero yo, a título de historiador de la guitarra, reclamo sin modestia el derecho de decir que el verdadero continuador de Tárrega es Emili Pujol. Después de todos los elogios justos o injustos recibidos

nos queda la esperanza de que los hechos, el tiempo los justifique y afirme. Llobet (según Segovia) fue el más inteligente discípulo de Tárrega; pero, quizás no fue el más parecido.

No hay duda alguna que la guitarra descubre en sus vibraciones la naturaleza del que la tañe (o pulsa). Viene a ser lo que la grafología con respeto al que escribe. Tárrega decía que la guitarra educaba el alma. Yo diría que es cierto a condición que quien la toque sea un verdadero devoto de su arte. En el Maestro se unían el hombre y el artista inseparablemente. Tanta atracción irradiaba cuando tocaba como cuando su presencia carecía del elemento sonoro que lo elevaba al espacio de la música y de la emoción estética.

Entre amigos se había firmado alguna vez *guitarrega*, sin sospechar la verdad simbólica del nombre. Tárrega dijo: “no me importaría la cárcel sin acusación verdadera a condición de tener una guitarra y la visita de un entendido, de cuando en cuando.” Tárrega es a la guitarra lo que Chopin es al piano. Y es creador de escuela por irradiación de su personalidad artística. Fénix espiritual de la guitarra porque sacrificó todas las ambiciones por amor a su arte como el sacerdote o el monje se entrega al culto divino. Tárrega procuraba comunicar al oyente el sentido lírico y emocional de la música.

CAPÍTULO VIII

AGENTES EN LA MÚSICA

1. Genio y genialidad

Alguien preguntó a Tárrega una vez: —¿Quién es el mejor guitarrista?—El que le toque mejor!—, contestó. Pero si le hubiesen preguntado: —¿que es necesario para ser un genio?—, hubiera contestado, seguramente: —Demostrar serlo!—. Porque tocar la guitarra mejor que los demás significa que los superas a todos en calidad; y lo que acusa el genio no es la aparente sino la realidad de los hechos. Las palabras son subjetivas, los hechos no.

En arte, la calidad es la más alta jerarquía. La apreciación de calidad obedece a un sentido innato agudizado por el ejercicio progresivo de la práctica y experiencia. Solo el buen sentido apoyado en las leyes permanentes de la razón, es el que puntualiza a través del tiempo y de la historia el valor de las ideas, de los hechos y de las cosas. Genial era Rossini. Genio era Beethoven.

El Genio es el conjunto de las facultades del alma elevadas a la más alta expresión. El genio tiene por efecto la creación; es el prototipo de todo lo que se engendra. [De otro calibre], el talento es el conjunto de las facultades del alma suficiente para asimilar las obras del genio, pero no bastante potente para crear obrar esencialmente originales (D'Indy).

Para entender a Rossini solo se necesita gustar del "Bel canto" y de la lírica escénica. Para entender a Beethoven se necesita saber música y entender su patetismo. En tiempos de Sor, Trinidad Huertas era para él lo que Rossini para Beethoven. Manjón fue espectacular y famoso en el mismo tiempo que Tárrega. Hoy pocos se acuerdan del primero y todos aclaman al segundo.

2. El Concertista

El concertista debe dominar la técnica de su instrumento para poder ejecutar las obras con la facilidad necesaria para darles la interpretación que

requieren. Debe tener la preparación musical suficiente para entender la composición que ejecuta, desde el punto de vista melódico, rítmico y armónico; así como la forma, género y estilo a los cuales pertenece. Como intérprete, es necesario que tenga la ductilidad de adaptación en su criterio, en su temperamento y sensibilidad, para que las obras sean tratadas propiamente según les corresponda por su género, forma, carácter, estilo y particularidades que pueda contener. (*fragment datat de Lisboa 20-5-63*)

El artista honesto sabrá respetar fielmente la idea del autor, cuidar que cada nota sea clara, integrada en su valor, potente y bien timbrada, sin permitirse libertad alguna que no esté de acuerdo con una interpretación lógica. Hay artistas que no pudiendo disponer de medios técnicos capaces de guardar correctamente el respeto debido a la música que interpretan, se valen de habilidades que desfiguran el verdadero espíritu de la obra, confiados en la inadvertencia del público que les escucha, o en el efecto de un virtuosismo personal con el que se fascina a la mayor parte de oyentes del público común.

3. La Celebridad

La celebridad del artista es en gran parte, fruto de sus éxitos personales. Igualmente, pero, se debe en muchos casos a su Manager, promotor o empresario. El arte del Manager es la publicidad, y la publicidad en arte se da a la celebridad muchas más veces que al talento del intérprete. El éxito no consiste en hacer arte sino en gustar y se puede gustar sin hacer verdadero arte; una mujer fea puede gustar más que una mujer hermosa, si atrae por su simpatía y gracia natural. A fuerza de oír alabar tal o cual artista con insistencia, la masa queda convencida de lo que le dan es verdad; se atribuye a Mussolini la frase de que "una mentira repetida mil veces, acaba por ser considerada verdad"⁷⁷⁵.

Hay dos géneros de celebridad: uno pasajero y otro estable. El primero no

⁷⁷⁵ Realment fou una frase de Joseph Goebbels (1897-1945) el ministre de Propaganda i il·lustració d'Adolf Hitler.

tiene consistencia porque es fruto ocasional de circunstancias especiales que se refiere más al individuo que a su obra personal. El segundo es, al contrario, lento pero duradero porque se apoya en el valor intrínseco de su obra o significación atribuible. El paso de los más celebrados artistas deja su huella en la historia: si es profundo perdura, si no lo es, el tiempo la va borrando un poco cada día.

[Des de otro punto de vista], la fama es como la sombra del personaje al cual ciñe. Según de donde viene la luz así es ella. A veces da una silueta alargada o deforme. Y es que solo da a la figura de un modo parcial, el que ha motivado la admiración y el elogio. Así Verlaine era un individuo que personalmente distaba mucho de ser tan admirable como el poeta; Wagner tampoco era tan admirable como su genio; ¿que sería Beethoven en los momentos de la real normalidad de su existencia? Lo que queda de un artista es su obra, [pero] aún en el mismo Bach, tan compiosa, representa una pequeña parte de su existencia: ¿que sería de su vida emocional en el resto?

4. El Público

A tal público, tal concierto. Los que no pueden comprender lo que exige preparación [una interpretación], son sensibles a la gracia de lo que les impresiona aunque sea incorrecta. En general, el público estima como superior lo que más le complace. Mientras el público no esté capacitado para juzgar, no podremos creer en la celebridad de los artistas. La mitad del éxito es debido al talento del artista; la otra mitad, a la capacidad de apreciación del auditorio. El gran público está incapacitado para recoger los valores cualitativos cuando estos no encuentran, en la sensibilidad y conocimiento de aquél, la base suficiente. Hay dimensiones en la espiritualidad del artista, como es la musicalidad y la elevación de lirismo, que quien no las posee, aunque sin ser realizador, no las puede recoger. La elevación del concepto musical que irradia de ciertas obras de Tárrega, como en sus *Preludios*, *Mazurcas* y *tremolos*, particularmente así como la musicalidad de las armonizaciones de Llobet, solo las tienen en cuenta aquellos que están en condiciones de apreciarlas en todo su valor. La parte técnica, correcta, lógica, noble que exige capacidad y un profundo esfuerzo y

desvelo en su cuidado en el instrumentista, pasa desapercibida o es desdeñada para los que no la entienden o no la consideran. La facilidad y el dominio tienen un atractivo fascinador, pero los medios no se tienen en cuenta.

El éxito y el fracaso del artista, dependen de la comprensión del público que le escucha. Muchas veces, para uno mismo, no le da satisfacción lo que hizo; en cambio en otras, seguro de haber logrado un feliz resultado en su labor, no logra del público la merecida recompensa.

Nuestro público actual es diferente al de antaño. Las últimas guerras y convulsiones sociales han encumbrado gentes ordinarias y han derribado los verdaderos señores de la espiritualidad y del buen gusto. El público de guitarra como el que generalmente acude a los conciertos de solistas, carece de sólidos conocimientos y educación musical, y artístico sentido espiritual con que se rechaza por sistema el pasado y desdeña, sobretodo, la emoción estética porque no lo siente. La vida dinámica, deportiva y mecánica actual pide al virtuoso la máxima capacidad de precisión, dominio y resistencia, lo demás es superfluo. Y el concertista de hoy si quiere triunfar ha de dejar el alma soñadora en casa. En ciertos lugares, la música no cuenta para nada; en otros es distracción; en otros es negocio; en otros es profesión; y en el del verdadero artista es ver lo divino de su religión. Si tuviese que hacer un plebiscito artístico, creo que tendría mayoría de votos la *Gracia*; sobretodo en España, donde el alma vibra más por la emoción que por la serenidad propia de la perfección y equilibrio; por algo el toreo tiene sus más numerosos adeptos. El fútbol mueve más por lo que tiene de emocional que de legalidad y nobleza en el juego. Y esa emoción generalmente irreflexiva entra antes por los ojos que por los oídos.

El comercio y la política son los enemigos de la honestidad en el arte —quiero demasiado a la guitarra para hacer de ella un comercio, pues su voz es la del alma y con sonido o en silencio, siempre soy su esclavo prisionero—. La publicidad es su arma más eficaz: prensa, anuncios, radio y discos influyen eficazmente sobre el gusto de la multitud sin criterio propio. Así la vida del artista está hecha de satisfacciones y de sinsabores.

Los guitarristas de calidad han ido exponiendo al público las propiedades

artísticas de su instrumento dando lugar con ello a mejorar el criterio y apreciación de los oyentes. Este ha sido el principio de una educación del buen gusto complementado por el contacto con públicos de otros conciertos de orquesta y de instrumentos diversos, cuyos programas contenían obras de mayores dimensiones y de más asequible persuasión. Una vez tamizada la educación de los adictos a la guitarra estos han exigido para su aplauso sincero, una musicalidad de más quilates que ha impuesto más amplia cultura al ejecutante. De ahí que la guitarra de hoy sea representativa de una más alta espiritualidad y calidad musical y artística.

CAPÍTULO IX

LA MÚSICA PARA GUITARRA

El compositor es el arquitecto de la música; y la arquitectura es de distinto carácter y estilo, según la época, el lugar y el sentido estético que la inspiran; un edificio que mezcla el estilo gótico, con el románico y barroco u oriental, no guarda armonía; [también] cada país tiene reflejada en su música el alma del pueblo, y pocos son los compositores o instrumentistas que logran expresarla con fidelidad.

En tanto que músico, no puedo librarme de enjuiciar la ley orgánica sino bajo las normas que rigen los principios esenciales de la Música, teniéndola físicamente por síntesis de las propiedades cósmicas del universo, y considerando que cada sonido tiene su lugar y significación rítmica, melódica o armónica en la expresión de una frase, una idea o un sentimiento musical; cada sonido es susceptible de asociarse a otro u otros sin discrepar en su sentido armónico y aun reforzado o intensificándolo en expresión. Todos los sonidos como chispas o reflejos del universo se rigen por las leyes de tiempo (ritmo, vibración, tono), atracción y color, (fuerza expresiva). El arte del compositor es manejar las propiedades de cada sonido para que expresen el sentimiento o idea que quiera expresar.

La evolución estética de la música en el siglo XVI, inclinándose hacia la preponderancia de la voz, compenetrándose con el sentido poético de las palabras y de los sentimientos expresivos del alma, dejaron en segundo término la guitarra solista relanzándola a un periodo de decadencia hasta el último tercio del siglo XVII en que Gaspar Sanz, Ruiz de Ribayaz, Gerau y Santiago de Murcia reavivaron el encanto de sus recursos sonoros para incorporarla de nuevo a la estética musical de su tiempo y de su ambiente.

Despertó la guitarra en la presente generación, a las formas más ambiciosas por el impulso de los concertistas que ansiaron llevarla por propia necesidad y por lícito afán artístico a más amplio dominio. La Sonatina, la Sonata y el Concierto Sinfónico obligaron a valerse de otros procedimientos en

la técnica por razón de su carácter y de su ambiente sonoro. El declamado más espectacular en estas formas tuvo que reaccionar hacia los procedimientos más ruidosos y se suprimieron ligados, armónicos, portamentos y otras finezas por contraproducentes o inadvertidas, y se recurrió a rasgueados y otros efectos que anteriormente sí hubieran sido considerados de gusto dudoso o de mal gusto.

Tratada la guitarra así por excelentes músicos que solo la conocen teóricamente, sus producciones responden quizás mejor al sentido actual de la masa del público general de la música, pero no hay duda que la fusión de espíritu logrado por artistas de la calidad de Tárrega y Llobet, especialmente el primero, se ha evaporado sensiblemente. En la composición Tarreguiana, el espíritu del instrumento es el fondo medular de las ideas y expresión sonora. [De modo análogo], la íntima fusión del espíritu orquestal que se encuentra en Strauss, Debussy, Dukas, Falla y especialmente, en Ravel, constituye una nueva dimensión que es inseparable del concepto total de la composición.

La guitarra es susceptible de dar infinitos matices a su estética. Hoy vive de la producción que le envían de campo ajeno. Los compositores no guitarristas que desconocen prácticamente la técnica de este instrumento, escriben sus ideas sobre el plano y ámbito de su diapason, al margen de todas las sutilezas que los dedos y las cuerdas, al calor de la inspiración, descubren al que la domina en buen estilo. La estética del porvenir debe nacer del propio instrumento (como nació la de los vihuelistas y guitarristas músicos, como nació la de Tárrega), con un hálito sentido de modernidad que con el espíritu del artista, refleje el de la época. [Pero es que] los guitarristas no son compositores? [Si] los músicos que escriben para la guitarra no son guitarristas, cuál será el buen sastrero que la vista propiamente a medida? [Solo] una estética en que converjan principalmente sentido instrumental, sentido artístico y musicalidad.

En el siglo XVI la música creaba músicos; en el XVII, instrumentistas. La guitarra era un satélite de la gran música, y tuvo sus músicos en Sanz, Corbetta, Giuliani, Carulli, Carcassi, Coste, Aguado y otros guitarristas compositores; en el s. XVIII, la música tuvo en Sor su guitarrista. Al acercarse los planetas Música y Guitarra, es decir la música clásica con la música popular, la primera tenía por guitarristas a Tárrega y Llobet en primer lugar. Hoy [la guitarra] tiene

compositores [no] guitarristas y de estos, el que la orienta en la renovación estética es Manuel de Falla. Hoy la guitarra cuenta con Falla como músico.

Las corrientes estéticas actuales, opuestas al Romanticismo, alejan al guitarrista de la estética de Tárrega. Muchas de las obras de Tárrega, que ayudan a dar fama y prestigio a algunos guitarristas actuales, fueron repetidas hasta la saciedad y sin ser bien comprendidas; y cualquier obra desmerece en nuestra apreciación siempre que haya sido ejecutada hasta producir cansancio en el público y sin la debida perfección. Lo que produce caducidad en las obras es el manoseo abusivo de artistas mediocres: ¿cuantas veces la interpretación de una obra, de la cual estamos alejados por saturación, al escucharla por artistas de talento, hemos vuelto a gozarla y admirarla en todo su valor?

De ahí que Sor, Tárrega, Albéniz, Granados, Clásicos y Románticos hayan sido relegados a un plano secundario, dejando libre paso a los Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-lobos, Broqua, Ohana, Pipó, Broker y tantos otros, como lo serán estos mismos el día de mañana, cuando sus obras hayan saturado el interés del público actual y otra modalidad estética venga a abrir brecha en manos de intérpretes, transmisiones radiofónicas y comentarios críticos. Por eso el que trae algo nuevo es lo que atrae al público. Y esta novedad nos prepara a una nueva percepción que acaba por sernos admisible y una vez acostumbrada, también necesaria. De ahí que las obras que hemos tenido por cumbres, carezcan después de lo que caracteriza a las que han venido a ofrecer nuevas sensaciones aunque sea en sacrificio de otros aspectos superiores.

Nadie logra interpretar las obras de Tárrega como el las concibió. Podría parecer en algunos casos, exaltado mi juicio sobre la personalidad del Maestro Tárrega, como compositor. Sería injusto. En el arte del compositor existe una parte que puede ser fríamente analizada y valorada. Es la que surge del orden, proporción, número, forma y corrección gramatical, que establecen la solidez coherente del conjunto. Y otra inconmensurable que sobrepasa lo convencional y que se siente o no se siente, se ama o se detesta.

¿Que se exige al compositor de música para guitarra? ¿Que siga otras

normas adecuadas al sentido moderno por ser ya desusadas las de tiempos pasados? Conforme. Pero que se abandonen las que en otros tiempos fueron el reflejo de su época, es una gran falta de espíritu comprensivo adaptable a todas las expresiones del arte.

La técnica de la guitarra siguió, desde sus orígenes, paralelamente, la evolución trazada por el sentido estético como este fue evolucionando a medida que el hombre fue avanzando en sus conocimientos y costumbres. Así como la música instrumental primitiva del pasado era tratada con la simplicidad que sus monodias y ritmos exigían, al ser aplicadas a las danzas y a los cantos populares y eruditos, fueron transformando su contextura orgánica y técnica. Creo que la nueva estética debería apoyarse en la metafísica del sonido. Es una teoría que no puedo extender aquí, pero que considero muy interesante. La estética fue mitología, proporción, movimientos, geometría, religión, poesía, romanticismo, etc. Hoy con el deporte, la mecánica y el consumismo, la estética busca su medida y clava su aguijón como la abeja a la flor. ¿Cuál será su miel?

La guitarra del pueblo hizo don a la erudita del misterioso secreto de pasión y lirismo que vibran en sus cuerdas. Oyendo la “Danza del molinero” del “sombrero de tres picos” en la guitarra, el propio Falla había reconocido la auténtica expresión sonora de sus trazos rítmicos, y ¡qué instrumento podría dar mejor ambiente de sonoridad expresiva, de color y de carácter en obras como Granada, Asturias, Sevilla, Torre Bermeja y otras del mismo carácter sino la guitarra! Materia y espíritu se reúnen prodigiosamente en ella.

En resumen, en el siglo XVI la vihuela y la guitarra latina están tratadas según los mismos cánones que rigen la polifonía vocal. Las voces o partes se superponen en sentido horizontal melódico, sujetándose a las reglas contrapuntísticas desde la monodia a las dos, tres, cuatro, cinco y seis voces, dando lugar, cediendo a la labor de la Camerata Florentina, la melodía acompañada. Es el sentido noble de una estética de gran distinción que aplica lo mejor de su saber a lo más verdadero y propio del alma lírico popular. En el fondo de esta estética va germinando la técnica instrumental hacia el virtuosismo y por otro lado la monodia acompañada que da origen a la ópera y al Lied.

La guitarra de hoy se ha ido alejando de su natural intimismo y sencillez para salir al encuentro del público devoto de la música en general que por ignorar las excelencias de sus cualidades para el arte, la tenían al olvido y menosprecio. Para lograrlo, ha tenido que luchar firmemente con la indiferencia, prejuicios, la propia debilidad de su potencia sonora y la de sus medios de defensa. Envuelta en el torbellino de las ideas actuales, siguiendo las corrientes modernas, ha ido en busca de mayor sonoridad en sacrificio de su calidad de una musicalidad más rica en su repertorio, de un relieve de mayor potencia en el conjunto y de un dominio que tiende más a satisfacer la expresión física de la música que el calor emotivo de la cuerda.

De ahí otra técnica más rígida que suprime las sutilezas de su gracia expresiva para igualar sus fuerzas con instrumentos de mayor potencia; los agentes mecánicos desfiguran su timbre y aumentan el volumen de su sonido hasta anular su exquisitez. Por ejemplo, la guitarra, al ser incorporada a una gran orquesta como instrumento predominante, ha sido desviada de su más alta misión, pues solo con instrumentos de timbres opuestos y particularmente complementarios, podría ser justificada. Las grandes proporciones no suelen armonizarse, con lo que, por su condición cualitativa, reclama la esencia sutil de su intimismo, que en el fondo tiene de admirable como lo espectacular y grandioso.

Aunque el público acepta [esos nuevos agentes mecánicos], porque gusta siempre de lo que no es común, el día en que sea ya normal, exigirá un equilibrio y una tamización de timbres que no tienen siempre las obras del repertorio, y una técnica adecuada que deje al instrumento solista en el lugar predominante que le corresponde. Esa técnica agudizará sobre aspectos como que la fuerza está al borde de la brusquedad, y la suavidad al borde del silencio; que la velocidad no debe alterar el sentido expresivo; que la expresión exagerada cae en el amanerismo; que solo las notas expresivas admiten el vibrato; que existe un vibrato interior que da vida a las notas sin exteriorizarse; que se debe evitar los falsos *portamentos* o *arrastres*; que el mejor guitarrista será aquel a quien nada se le puede censurar; que la imperfección disimulada es una mentira; que la *Escuela de Tárrega* es a la guitarra lo que Velázquez es a la pintura: Verdadera, objetiva; y que una cosa es ser y otra parecer, es decir,

dar la impresión de algo es solo sugerir ese "algo".

1. La guitarra en manos de Tárrega y Llobet

En el ambiente y época de Tárrega ningún guitarrista demostró el deseo de composición alguna de autor que no conociera prácticamente la guitarra. Sólo las composiciones de los mismos instrumentistas, quedaban si no en el repertorio de los ejecutantes, en el archivo de la bibliografía musical auténtica de la guitarra por derecho propio.

Francisco Tárrega

Los mejores guitarristas han sido siempre los más preparados en el conocimiento y arte de la música. La superioridad de Tárrega entre los demás guitarristas de su época es debida a su formación musical a base de solfeo teórico y práctico, piano, armonía y estudios complementarios aparte de la guitarra. La [superioridad] de Sor, también se basa en su instrucción y educación musical, [en su caso], en el canto litúrgico a *capella*, en la música sinfónica y en la orquesta.

La obra musical de Tárrega resume en síntesis el periodo romántico, creando la nueva técnica que caracteriza hoy la llamada "escuela Tárrega". En sus composiciones se condensa la calidad espiritual y científica del arte de los vihuelistas, rica en contrapunto y polifonía, donde se refleja el sentido estético de la época y el carácter nacional, puesto que el material melódico que emplean es tomado de los romances y aires en boga; [también hay condensado] el sentido más avanzado de la técnica instrumental del siglo XVIII, y el sentido orquestal y expresivo que nos legó Sor.

Solo Tárrega logra fundir en la justa espiritualidad del instrumento —sobre todo en los *Preludios*—, la belleza de la idea, la perfecta realización musical e instrumental y la proporción en el desarrollo de las obras que compuso. Los *Preludios* de Tárrega, como otras de sus composiciones, si se analizan, se observan dos agentes o factores de distinto origen, aunque unidos en el

concepto global: uno procede del sentido intrínseco de la música sin que tenga por límites las posibilidades de la guitarra; y otro, de procedencia interna, es decir, esencialmente guitarrístico. Dicho de otro modo; su musicalidad es engendrada en el ámbito musical exterior de la guitarra. Su desarrollo es realizado en el seno interno u organográfico de la guitarra. Podríamos decir que es en esencia, una concepción mixta; mitad música pura y mitad música genuinamente instrumental.

Si se tiene en cuenta la época en que fue compuesto el Preludio nº2 en *la menor*, dedicado a su ilustre discípulo Miquel Llobet (hacia 1894), causa sorpresa la modernidad y audacia de sus giros melódicos, modulaciones y el carácter dialogado en que está concebido. Ninguna obra precedente de cualquier autor para guitarra contiene tales particularidades y aun entre las obras musicales de esa época, pocas marcan un sentido de elevada musicalidad que puedan igualarla.

“Pocos nombres festejará un día la historia musical moderna —ha dicho Pedrell— como el que este artista excepcional que se llama sencillamente y elocuentemente, Tárrega, de grandeza artística elevada”. Cumplida la profecía y aun sobrepasada la significación de Tárrega en el desarrollo del arte se ha constituido en parte integrante de la historia misma de la guitarra.

Miquel Llobet

Llobet vino al mundo del Arte en ese momento crepuscular del romanticismo en que el artista encarnaba la espiritualidad de su obra y el virtuoso aparecía como un elegido de Dios para transmitir a los hombres el encanto de la música.

La chispa del genio, que daba la posibilidad de lo increíble, no había revelado aun al público la razón fisiológica de la técnica. Las investigaciones no habían todavía impuesto la fidelidad debida a las interpretaciones. El artista tenía que ser hábil de feliz intuición y de fuerte atracción personal para adueñarse del público. Llobet valiéndose de sus privilegiados dones obtuvo siempre clamorosos éxitos en cuantos públicos le oyeron. Poseedor de felicísima memoria, recordaba no solamente las obras guitarrísticas más

interesantes de cada autor, sino las del repertorio clásico y romántico instrumentales o sinfónicas en cada una de sus partes. Recreaba en la guitarra con suma facilidad pasajes del Sigfrido o del Tristan con pasmosa fidelidad evocadora.

Conocía, por haberlas admirado en sus viajes, las obras cumbres de la pintura universal. Su arte era reflejo de una continua contemplación sensible vivificada por ese culto interno que va destilando a través de reacciones comparativas, los definitivos valores. Su sentido crítico, apoyado en las experiencias de una observación sutil y en un criterio de perfecta ecuanimidad, era siempre de indiscutible justeza. Sin apartarse del camino que sus rectos principios le trazaban y sin otro apoyo que el de sus propios méritos, logró un puesto de honor entre los más eminentes artistas de su época y marcó en su arte un zusco de inprecedera personalidad. Su inteligencia hubiera podido dar así mismo, un gran pintor y aun, equivalentes resultados dentro de otras actividades, pero el arte había penetrado en él como penetra la luz en los ojos, como creados el uno para el otro. El artista no tuvo que formarse: estaba hecho.

Entre sus obras de exquisita y habilísima factura y de virtuosidad, figura una colección de melodías populares catalanas, primorosamente armonizadas. Estas composiciones marcan el nuevo paso que incorpora la guitarra, dúctil como ningún otro instrumento, al sentido artístico de nuestros tiempos. [Pero también] infinidad de obras de autores españoles y extranjeros de distintas épocas fueron adaptadas por él, a una o a dos guitarras; así como las siete canciones españolas de Manuel de Falla para canto y guitarra que fueron dadas en Nova York por él mismo y la famosa cantante rusa Nia Kochitz. De sus enseñanzas han surgido en Europa y América notables concertistas que continúan con éxito la tradición de nuestro arte.

2. La Transcripción

La escritura de la música instrumental presenta un dilema insoluble: el de dar a todas la figuras su pleno valor, siendo así, que la índole orgánica de cada

uno de ellos no pueda siempre realizarlo.

Para pasar una obra concebida para violín a la guitarra si es de carácter melódica ésta no puede siempre sostenerse. Si es para pasar de guitarra al violín, este no puede dar más de cuatro voces simultáneas y aún arpegiadas. La adaptación a la guitarra de obras polifónicas no siempre permite conservar todo el valor de las notas.

De ahí, el dilema insoluble en su escritura. Si figura el valor íntegro en cada nota, ocurre muchas veces que no se puede sostener por tener que acudir a otra con el mismo dedo en la misma cuerda, y si solo figuran en sentido vertical todas la voces, no puede muchas veces figurar en las notas la totalidad de su valor. Lo mismo ocurre en el violín y demás instrumentos de mango. Remedía este problema la circunstancia propia del oído y su cualidad psico-física, de retener en la memoria cualquier sonido dado hasta una cierta duración como si fuese registrado en el entendimiento imaginando así la marchar de las voces.

Recomendaciones para la transcripción:

- Examinar la obra que se quiere transcribir.
- Ver si es susceptible de que por su carácter sea adaptable a la índole orgánica de la guitarra.
- Ver si su ámbito lo permite.
- Cual es el número de voces o partes que contiene.
- Si cabe íntegro el tejido harmónico.
- De no poder ser en el tono original, ver cual sería el más conveniente en la guitarra para que éste diese el mejor resultado para su interpretación sin sacrificio de sonoridades, y con la mayor facilidad posible.
- Tener en cuenta el cambio de índole sonoro según el o los instrumentos para los cuales ha sido compuesta con relación a la guitarra.
- Probar la ejecución por pasajes o periodos en la guitarra antes de adoptar

la transcripción definitiva, para darse cuenta del emplazamiento que conviene a las notas.

- Una vez determinado este punto, fijar la digitación de ambas manos que mas conviene a su expresión.
- De no ser posible dar todas la notas del original, solamente sacrificar las notas innecesarias o dobladas de las voces intermedias; nunca las melódicas ni de los bajos.
- En casos necesarios, invertir algunos acordes o arpeggios sin alterar la nota grave sea o no, fundamental.
- La adición de notas que no figuran en el original, además de ser contrarias a la autenticidad pueden alterar el sentido rítmico melódico o harmónico de la composición.

CAPÍTULO X

LA GUITARRA EN LA HISTORIA

Según la mitología Antigua, la guitarra tendría su origen en la lira, cuya invención atribuyen los griegos a Hermes, los egipcios a Toth Trismegisto y los hebreos a Jubal. Tal vez el arco del hombre primitivo fue también algo más que un instrumento de caza y de combate. Homero dice en su Odisea que Ulises al probar su arco ante los pretendientes de Penélope, pulsó la cuerda con su mano diestra y produjo una nota tan clara y vibrante como la pudiera dar la voz de un pájaro cantor.

Pero, basándonos en investigaciones científicas, encontramos que los instrumentos de cuerdas pulsadas, conocidos de las más lejanas civilizaciones del Antiguo Oriente, se dividen en dos grupos: uno, provistos de un mango más o menos largo, a fin de obtener de cada cuerda varias notas, como ocurre en la guitarra o el violín; y otros sin mango alguno, dejando que las cuerdas vibraran en toda su extensión como en la cítara o el arpa. En el Museo de Leiden, se conserva un bajo relieve hallado en la tumba del rey Tebas, 3.700 años antes de Jesucristo, en el cual figura un instrumento muy parecido a la guitarra. Otro también así, fue hallado en un bajo relieve de más de mil años antes de la era cristiana, en Capadocia.

Los musicólogos que se han ocupado hasta hoy de los orígenes de la guitarra, presentan dos hipótesis. Según la primera, sería un instrumento derivado del laúd caldeo-asirio⁷⁷⁶, importado a España por transmisiones sucesivas a través de egipcios, persas y árabes. Según la otra, otro proceso se hubiera desarrollado a un mismo tiempo por transformaciones sucesivas de la Kethara asiria o Kethara griega en cítara romana, llamada también Fidícula; en Rotta o Crota después (muy en boga en Inglaterra hasta la Edad Media) y finalmente en vihuela en España, que es la equivalente de nuestra guitarra del siglo XVI. Esta segunda hipótesis quedaría sin demostración a no ser la existencia de un manuscrito célebre del siglo IX: "El libro de Salmos" de Utrecht,

⁷⁷⁶ Cultura Caldeo Asiria es desarrollada a Mesopotàmia.

que la eminente arqueóloga inglesa Miss Kathleen Schlesinger cita en su obra “Los Precursores del violín” y sobre cuya autoridad apoya toda su tesis. En este manuscrito se encuentran varias miniaturas, a través de las cuales aparecen las alteraciones sucesivas de la Cítara romana hasta determinarse en un instrumento cuyos componentes la homologan a la Guitarra. Es decir, que los brazos de esa Cítara abiertos a la manera de los de la Lira, se cierran por sus extremidades, resultando una caja sonora, con las mismas incurvaciones exteriores que la guitarra. A esta caja le es añadido después, un mango con tres clavijas; y a este mango le son aplicados más tarde, las barritas transversales que precisan las notas. Determinando así el instrumento, aparece un último dibujo, tocado en posición transversal, con lo que quedan definidas las características exteriores de la guitarra.

Al importar los árabes a España su guitarra, se encontrarían pues, con otra que los españoles tenían ya, de origen Greco-Romano. Así lo permiten creer las “Cantigas de Alfonso X El Sabio” en las que aparecen dos guitarras diferentes: una de tipo oval con incrustaciones y dibujos árabes, en manos de un guitarrista árabe también; y otra con las incurvaciones laterales en forma de ocho y tocada por un guitarrista romano.

Cien años más tarde el Arcipreste de Hita y el poeta francés Guillaume de Machaut, citaban en sus obras, la guitarra morisca y latina. La primera que contaba de tres órdenes de cuerdas, se tocaba de un modo tosco y ruidoso (a lo que Bermudo llamaba música golpeada) y la segunda, teniendo un orden más, se tamía delicadamente nota por nota.

Decía Arxipreste en su “Libro del buen amor”: “allí sale gritando la guitarra morisca; de las voces aguda, de los puntos arisca; el corpudo laúd que tiene cuento a la trisca; la guitarra latina con ésos se aprisca”. Y añade luego: “Arábigo no quiere la vihuela de arco; cisfonía guitarra, no son de aquesto marco”, de lo cual se infiere que la guitarra morisca era chillona y ruidosa y la latina, delicadamente suave y musical.

Música y poesía, a mediados del siglo XIII avanzaban unidas en las canciones de trovadores y ministriles. La monodia y diatonía tratadas hábilmente

en superposición de voces fueron creando la polifonía que había de constituirse en estética musical del Renacimiento.

Don Marín Sanchez de Badajoz y el Claro Guzman, a principios del siglo XIV, cuya producción es aún desconocida, las obras para vihuela que pudieron conservarse son las de Luys Milán, Luys de Narvaez, Alonso Mudarra, Enrique de Valderrábano, Diego Pisados, Miguel de Fuenllana, Juan Bermudo, Venegas de Hinestrosa, Tomás de Sancta María, Esteban Daza, Antonio de Cabezón, abarcando un periodo de 40 años en plena mitad del siglo XVI.

El contenido de tales obras abarca formas sacras y profanas, compuestas a dos, tres, cuatro, cinco y seis voces. Podríamos distribuir estas formas en 3 grupos: composiciones para vihuela o para guitarra solas, canciones acompañadas con guitarra o con vihuela y danzas para instrumento, con o sin canto.

El primer grupo lo constituyen las Fantasías, Tientos, Diferencias, Motetes, Madrigales, Sonetos, contrapuntos y Duos. El Segundo, Iso Romances, Villancicos, Villanescas, Sonetos, Endechas, Partes de Misa, Motetes, Strambotes, Psalmos y Versos. El tercero está constituido por la Pavana, la Gallarda, la Baxa de contrapunto, la Girigonza y la Romanesca.

Estas formas aportadas a la cifra instrumental por sus autores, tienen dos Fuentes distintas de un mismo ancestral origen: El canto litúrgico por una parte, y por la otra, el Canto profano que se afirma en la Danza y en la Canción popular.

Pertenecen a las primeras: Las Misas, Partes de Misa, Motetes y aún en espíritu, diversos Tientos, Fantasías y Fabordones que por estar concebidos en el mismo plan constructivo que las composiciones organísticas y vocales, pueden ser con ellas admitidas.

Pertenecen a la segunda: Canciones, Romanescas, Danzas, Diferencias, Endechas, Vacas, Sonetos, Strambotes, Villancicos, Villanescas que nacidas unas en remotos tiempos medievales y otras formadas al calor del ingenio de compositores y tanedores, van tejiendo el panorama lírico de la raza, llevando la

esencia de ayer para ofrecerla al próximo mañana.

Una parte de estas composiciones para vihuela o para guitarra (sola o acompañando la voz) era invención original y otras adaptaciones de obras vocales de autores españoles o extranjeros. La forma predominante para cada instrumento eran las Fantasías, las Diferencias y las Danzas; y para la voz acompañada, los Romances, Villancicos y Sonetos.

La Fantasía como forma, era por sí sola una escuela de composición. Uno de los más importantes tratados didácticos de su época (cuyo autor es Fray Tomás de Santa María) y que lleva por título "Arte de tañer Fantasía", da cabida a todos los recursos del ingenio dentro de la técnica contrapuntística. Por ello existe tanta variedad en su género, que sea de Pasos o pasajes desenvueltos, Pasos largos de contado, trazados de consonancias y redobles, imitativos o sobre temas obstinados, se la encuentra siempre dentro de la misma denominación, por más que esté incluida entre los Tientos (Ricercares italianos) Glosa, Contrapuntos, Fugas etc. Todos los vihuelistas abundaron en la composición de Fantasías, para los ocho tonos y para tonos mixtos, en variadísimas invenciones.

La llamada Diferencia, nace en la glosa para conducirnos a las galas del virtuosismo. Las primeras Diferencias como forma constituida de lo que a la larga debía invadir el campo instrumental con el nombre de Variaciones, son las que incluye Narvaez en su "Seis libros del Delfiñ" diciendo: "Hasta estos tiempos en España no se ha dado principio a una invención y arte tan delicado como éste. Efectivamente, basta examinar en los cuadros de glosas sobre cláusulas de Diego Ortiz y de Tomás de Santa María, para darse cuenta hasta que punto la Diferencia es la madurez de un largo periodo de gestación de la Glosa, y por ende de todo lo que representa la Diferencia o Variaciones en el desarrollo de la música instrumental.

Los Romances y Villancicos para voz, siguiendo el ejemplo de las Frótoles italianas, fueron liberándose de las cadenzas de la polifonía vocal, para construirse en canción acompañada por vihuela, laúd o guitarra, abriendo así el camino al Lied y a la Cantata.

El paso dado del siglo XVI al siglo XVII por la música instrumental, es considerable. Lo determinaron principalmente cinco marcadas influencias que són: el expresivismo dramático, el sentido orgánico, el virtuosismo, el acoplamiento de instrumentos, y el espíritu popular.

La intervención de los fieles, en los cantos eclesiásticos, surcó en el subconsciente musical del pueblo, una huella de musicalidad litúrgica. Este sentido modal, puesto al servicio de la expresión lírica (que nace del pueblo y se plasma en su ingenua espontaneidad) lleva en sí lo esencial de su sensibilidad emotiva.

Entresacando de ahí los trazos característicos que por ser comunes a diferentes autores, géneros y época, son los más representativos de nuestra música autóctona, arrullados (cuando son nacidos) en la guitarra, encontramos 3 raíces celulares de trascendencia: uno procedente del canto popular medieval que es el Romance "Conde claros con amore", de tiempo ternario (en un ámbito de tercera menor). Otro de la música litúrgica que es el tetracordo descendente en ritmo ternario del cuarto tono, conocido por "Guardame las Vacas" a causa de su afinidad con el Viejo romance cuyos primero y segundo versos dicen: "Guárdame las Vacas Carrillo y besarte he". Y el tercero, el de la Danza, por tratarse de una Pavana de ritmo excepcionalmente ternario.

El primero y el Segundo (el Conde claros y el Guardame las Vacas) los encontramos glosados en diversas Fantasías y en muchas Diferencias de Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Venegas y Cabezón. El tercero, o sea la Pavana, cuya forma siempre es la que representa Pisador en su Pavana muy llana para tañer, escrita en medida binaria (aunque de ritmo ternario), es célula de la que Mudarra, Valderrábano y Cabezón glosan respectivamente con numerosas Diferencias y está igualmente tratada por John Bull, Sweelinck i Scheidt, con la denominación de: "spanich Pavan" o de "Paduana hispánica".

El caso de la vihuela (a fines del S. XVI) coincide con el periodo de evolución en la orientación musical de la época. El expresivismo melódico apoyado en la sucesión de acordes, dominó sobre el constructivismo de la polifonía contrapuntística; y además, los instrumentos de tecla y arco, ya sea por

su amplitud de ámbito o por su continuidad sonora, fueron invadiendo los dominios de la vihuela.

Sin ahondar en los múltiples imponderables que conducen el periodo Renacentista hacia el Barroco, debemos admitir que, la guitarra, si bien significa en tal época, el abandono de un punto álgido de academismo instrumental (como fue el de la vihuela), aporta con su tañer rasgueado, un elemento que resumiendo las nuevas tendencias armónicas, es igualmente representativo del nuevo estilo del sentir del pueblo⁷⁷⁷.

Rasgueado y punteado, alternaban en la guitarra, como emblema de intuición y de arte culto; por éso figuró en la Corte, tañida por manos doctas a la par que fue acompañada por rufianes y vítores. Quizás a esta dualidad se le deba su aporte de ritmos, melodías y trazos característicos que han enriquecido la calidad de la música Española.

Los cuadros de empezar que a principios del S. XVI cantaban los actores, precediendo la representación escénica en los teatros de la Corte, así como el baile que se representaba en el primer descanso, eran acompañados por arpas, laudes, vihuelas y guitarras. De ahí que Tonadillas, Mijangas y Folías, que reflejando el espíritu popular, fueron poco a poco cautivando al público.

El periodo Barroco se inicia con el popular tratadillo de Juan Carlos Amat publicado en Barcelona en 1596. Este es el primer trabajo didáctico que sin gran estudio puede uno mismo acompañarse correctamente en rasgueado y en cualquier tono: Pavanas, Vacas, Gallardas, Cesarillos u otros aires conocidos. El éxito de esta obrita fue tal que se agotaron consecutivas ediciones hasta fines del S. XVIII además de haber sido plagiado en Madrid y en Portugal.

La guitarra de Juan Carlos Amat tiene cinco órdenes de cuerdas, dos de los cuales (los graves) están afinados en octava (como los del laúd) y su temple,

⁷⁷⁷ Salazar dice que es exagerado creer que la guitarra era instrumento exclusivamente popular. Mudarra y Fuenllana le dan razón escribiendo en contrapunto para ella Fantasias, Danzas y Tientos Canciones, pero no observa que la guitarra se toca rasgueada y punteada, y que si los músicos la tañen en punteado, solo el pueblo tañe rasgueándola, y el rasgueado no figura nunca en los tratados de vihuela.

como el de los laudes del S. XVI a los cuales se le hubiera añadido un orden mas de bajos. A este tratadillo siguieron en Italia, a partir de 1606 los tratados de Montesardo, Orazio, Colonna, Milnuzzi y otros más, para guitarra Española, a base de acompañamientos en rasgueados. En Francia, Luis de Briceno, español (que fue maestro de Luís XIII) publicó igualmente un método para aprender, según él, a tocar la guitarra a lo español y el método es de rasgueado.

Creemos que Espinel no añadió la quinta cuerda, sino que la adaptó, pues la guitarra de 5 cuerdas había sido ya descrita por Bermudo mucho antes. La coincidencia que todos los tratados dedicados a la guitarra Española sean métodos de rasgueados, hace suponer que lo que le da este título es el modo de tañerla, por ser entonces particularidad Española. A pesar de la gran cantidad de obras publicadas en cifra para guitarra en ese periodo, es difícil reconstruir las de canto acompañado de este instrumento, porque en los libros impresos, sólo figuran el acompañamiento y a lo sumo la letra ritmada de las canciones.

En el S. XVII, la guitarra figuró siempre en las fiestas, tanto en las Cortes Filipinas como en las de Nápoles. El propio Mateo Romero (maestro capellán) y luego su sucesor Carlos Patino en la Capilla Real, revisaban y afinaban las guitarras que debían acompañar los Villancicos Navideños.

Sin embargo, el rasgueado, por demasiado empírico, tuvo que alternar con el punteado; y a mediados del S. XVII, tanto en Italia como en España y en Francia, aparecieron los maestros que habían de enriquecer los archivos de este instrumento con páginas en las que juega, combinada, la técnica de ambos procedimientos.

El primero en aplicarlo y publicarlo fué Foscarini (llamado el Académico Caliginoso) en 1629. El punteado, aplicado a las cuerdas dobles, afinadas, unas a la octava y otras al unísono como ocurría con el laúd de la misma época, daba mayor plenitud armónica, pero en pasajes de notas consecutivas en una misma voz, causaban con frecuencia discontinuidad o saltos que quebrantando la línea melódica producían un efecto particular, por ellos llamado “campanellas” que explicaría ciertos giros en la música posterior (para violín o violoncelo) de un Juan Sebastian Bach y sus contemporáneos.

Al caos de ese resurgimiento en favor de la guitarra Española en Italia y alentados por las enseñanzas de Nicolás Díaz de Velasco (de origen portugués) quien al servicio del duque de Medina de las Torres, publicó en Nápoles su "Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra" se formaron los más eminentes maestros italianos de aquella época: Lelio Colista y Francesco Corbetta, de quienes aprendió lo mejor de su arte, el aragonés Gaspar Sanz.

Francesco Corbetta, que de la corte de Mantua pasó a la de Francia (y a la de Carlos II de Inglaterra) tuvo por discípulos a Medard, Vabry y a Robert de Visee, que fue maestro de Luis XIV y al cual se debe una colección de obras exquisitas para guitarra que son el más auténtico reflejo del refinamiento de la espiritualidad de su época en el ambiente de la Corte de Francia.

La producción Española de ese mismo periodo está integrada por obras del ya citado Gaspar Sanz, de Ruis de Ribayaz, Francisco Guerau, Manuel Valero y Santiago de Murcia. Es en esta época cuando la guitarra recoge trenza y aparece con la vibración de sus cuerdas, la expresión lírica de España. Muchas de las danzas Españolas han tenido por yunque la guitarra. En casi todas las colecciones de música para guitarra, editadas en Francia e Italia, figuran danzas originarias de España.

La "Instrucción de música para guitarra Española" de Gaspar Sanz publicada en Zaragoza en 1674 es la obra que por vez primera nos transmite el panorama de danzas españolas de su época. Figuran en ella: Pasacalles, Jácaras, Canarios, Españolitas, Marizapalos, Rujeros, Paradetas, Matachines, Folías, Chaconas, Marionas, Zarabandas, Villanos y las Hachas. De todas estas danzas, las que mayor repercusión tuvieron en sentido universal fueron la Folía, el Pasacalle y la Chacona.

Lully, Rameau, Bach, Handel, Purcell y Corelli han creado maravillas que emanan de estos ritmos de la guitarra y al son de sus acordes. Al mismo tiempo iban agrupándose en Europa, las danzas de otros países cada vez más condensados en su esencia musical, esbozando la Suite y por extensión la Sonata y el Sinfonismo orquestal.

Si bien todas estas formas tienen un fondo espiritual común, cada una de

ellas contiene el hálito personal que le infunde su autor. Las formas genuinas de la guitarra son las que nacen de su naturaleza orgánica. En éstas se encuentra el poder emotivo que radica en la vibración de la cuerda y que encuentra su eco en la sensibilidad humana, por la gracia de sus posibilidades armónicas en arabescos y floreos, por la intimidad de sus sonidos y por los efectos de su rasgueado y de su punteado, de sus armónicos, vibratos, portamentos, trémolos, pizzicatos, y demás timbres evocadores. Entre las formas constituidas, algunas son tan propias de la naturaleza la guitarra, es decir, tan guitarrísticas, que si no han tomado vida en ella, es en ella donde con más naturalidad se manifiestan.

Sólo en lo popular hispánico y especialmente en lo que refleja el sentimiento lírico del Sur y Levante (lo que en su más lejana existencia se designaba Cante o Toque Jondo) del cual se deriva hoy el género llamado Flamenco, es donde se encuentran esas formas originales e inconfundiblemente típicas que constituyen un sector aparte de la música universal. Para evitar prolijidad, he de limitarme a señalar un libro de la colección Astral titulado "Escrito sobre música y músicos" cuyo autor es Manuel de Falla donde este apasionante tema ha sido tratado por el glorioso maestro andaluz con la máxima sabiduría, autenticidad y nobleza.

A fines del S. XVIII y principios del XIX se habían destacado los guitarristas holandeses Van Boom de Rotterdam, Rudersdorf, Prager, Drouet de Amsterdam, Crayevanger de Utrech que, además de numerosos conciertos, dieron a la publicidad notables composiciones para guitarra sola, con flauta o violín y cuartetos con guitarra concertante de positivo valor musical en la estética de su época.

El Padre Basilio en España, profesor de la Reina María Luisa, formó el grupo que con elementos tan valiosos como Sor y Aguado, llevó a la guitarra todas las formas clásicas, desde el Preludio y Estudios, hasta la Sonata y el Concierto para guitarra y orquesta. El Padre Basilio añadió a su guitarra dos cuerdas más, la Sexta y otra más grave que cayó pronto en desuso.

El Brigadier Federico Moretti (de origen italiano), aunque nacionalizado español, fue el primero en recoger en un extenso tratado, todos los principios de

la técnica de su tiempo. Los nombres más sobresalientes de este periodo en el que brillaron los italianos Carulli, Carcassi, Legnani y otros, fueron los de F. Sor, D. Aguado y M. Giuliani.

Sor, a quien Fetis llamaba el Beethoven de la guitarra, había nacido en Barcelona el 13 de Feb. de 1778. Tanto su nombre como su biografía y una parte de sus composiciones, aparecen con frecuencia en los programas y crónicas de los actuales conciertos de guitarra. Su vida fue como la de los verdaderos artistas de su tiempo; agitada y penosa. La obra de Sor es la más personal de todas las que encierran la bibliografía musical de este instrumento. Incluida de Hayden (Minueto de la 2a. Sonata), de Beethoven (Allegretto de la Sonata 2a.) y Mozart (Largo assai) marca por sí sola el apogeo del periodo clásico.

La elegancia, la pureza y la riqueza polifónica que la caracteriza, sometida a un estilo marcadamente personal, da la revelación de una guitarra superiormente dotada. Desde el Tema variado hasta la Sonata, todas las formas y secretos instrumentales aparecen en ella, concebidos siempre en la espiritualidad del cuarteto y por extensión de la orquesta de cuerdas, pero en justa proporción con los recursos del instrumento. Esto demuestra que la fuerza creadora de Sor, que compuso además una gran cantidad de obras para canto y piano y orquesta, provenía de los más anchos horizontes de la música. Al paso que Sor dejaba una estela de genio en la historia del Arte, su nombre iba esculpiéndose entre el de todos los guitarristas, como el más venerable.

Aguado había nacido en Madrid en Abril de 1784. En 1819 publicó su: "Escuela de la Guitarra" que 5 años más tarde fue traducida al francés por Jose de Fossa, inventor de los armónicos octavados. Fue editado en París en el año 1825. Aguado trata en su método reeditado en España en el año 1849, todos los problemas de la técnica de su tiempo en ordenada progresión de lo fácil a lo difícil, por un camino agradable de ideas musicales sencillas pero que por su concisión y claridad, van educando el sentido artístico del que las vence. Mucho de los guitarristas que le sucedieron se han formado con sus enseñanzas; y aun hoy alteradas las prescripciones de su Método con arbitraria justificación por actuales profesores, ofrece material utilísimo para el estudio.

M. Giuliani nació en Bolonia, Italia en 1780, pero residió en Viena, Nápoles y Roma, además de una corta temporada en Rusia. Virtuoso de ejecución fácil y brillante, fue uno de los más celebrados artistas de su época. Compuso innumerables obras abarcando diversas formas, desde el más simple Estudio, al Rondo y el Concierto para guitarra en Sol (Terz guitar) y pequeña orquesta. Su estilo personal le hizo concebir una serie de páginas selectas que tituló "Obras características" inspirándose en las flores, el amor, la gracia y la alegría, reflejando en ellas la delicadeza de un espíritu virgiliano. En 1833, coincidió con Sor en Londres. Sus éxitos, rivalizando con los de este gran artista, suscitaron apasionadas polémicas y dieron lugar a la edición de una revista mensual titulada "The Giulianard" que solo tuvo un año de existencia. El estilo Albertino en las armonizaciones de Giuliani, contrastaban con el trazado denso de las de Sor, por ser éstas, consecuencia de su formación contrapuntística en la Escolanía de Montserrat.

Otro guitarrista obtenía poco después los más resonantes éxitos en Inglaterra y Francia: Trinidad Huerta. Es el caso particular de un músico intuitivo, hábil y audaz, que arrebatava de entusiasmo al público que llenaba sus conciertos. Fue protegido del General Lafayette, de Manuel García, padre de la famosa Malibran, de la Princesa Victoria, de los duques de Kent, Sussex y Devonshire; y obtuvo páginas literarias admirativas de Madame de Guardin y de Victor Hugo. Se ha dicho que Sor le llamaba generosamente: el Sublime barbero, mientras Aguado calificaba su arte de profanación irreverente.

Tras este periodo brillante, en el que gracias a eminentes músicos, la guitarra había alcanzado su alta jerarquía como instrumento propio de la música clásica, vuelve a caer en el mismo letargo que en el siglo anterior, como si su arte hubiese dicho la última palabra. Pero quedan reminiscencias. En Francia, Napoleon Coste, excelente armonista discípulo de Sor. En Italia Regondi, en Bélgica Molino y en España el célebre Julián Arcas, que con sus cualidades de virtuoso y de compositor sobre temas populares españoles, sostiene entre un grupo esparcido de devotos el rescoldo que había de reanimar el Nuevo amanecer de la guitarra.

Este amanecer se centra en la figura de Francisco Tárrega. Tárrega había

nacido en Villarreal de los Infantes el 21 de Noviembre de 1852. De familia modesta, aprendió a mover sus dedos en la guitarra oyendo y viendo tocar a un guitarrista callejero conocido por el Ciego de la Marina. Presentado luego a Julián Arcas, recibió de este, útiles orientaciones. Más tarde protegido por Don Antonio Canesa de Burriana, cursó brillantemente, en el Conservatorio de Madrid, los estudios de piano, armonía y composición. Pero dominado siempre por el embeleso de la guitarra, fue dejando en plano alejado sus tareas pianísticas, para consagrarse de lleno a su instrumento preferido.

Tárrega fue en la guitarra lo que Chopin al piano: uno y otro se identificaron en el concepto musical con las cualidades orgánicas de su instrumento; les caracteriza un mismo estilo personal inconfundible y un acento de profunda y exquisita sensibilidad. Incluso en su temperamento de concertista se acusaba esa afinidad que les unía en espíritu y arte. Fue característica de ambos esa extrema timidez que se apodera del artista cuando pesa sobre su ánimo la recogida atención de un público numeroso y animoso. La sola presentación de Tárrega con su guitarra ante el auditorio, predisponía ya con ávida curiosidad a sentir y admirar. Captaba el ambiente, el estado de ánimo del artista que acudía a la celebración del concierto, no como quien cumple simplemente una misión, sino como el fervido creyente que poseído de fe en su ideal, penetra en el templo para recoger las potencias de su alma en sentida oración.

Concedor Tárrega de las obras guitarrísticas de su anterior generación y completada su formación musical y estética por sus estudios pianísticos, sus adaptaciones de obras clásicas y románticas a la guitarra, a la vez que enriquecían el repertorio del instrumento, creaban la nueva técnica y elevaban la educación artística del guitarrista. Después de adaptar a su guitarra obras como "Momento musical" No. 3 y el Minueto de la Fantasiá No.78 de Schubert, varios Preludios y Mazurkas y Nocturnos de Chopin, Romanza sin palabras de Mendelssohn, Au soir y otras obras de Schuman, Danzas de Grieg y de otros autores para una y dos guitarras, fue el primero en interpretar en la guitarra la Fuga en la menor de la 1 a. Sonata y Bourree de la 2a. para violín solo, el Loure para cello y fragmentos de la Misa en si menor de J.S. Bach.

Entre las innovaciones de la técnica guitarrística actual, que a Tárrega le

son debidas, (aparte de la diversidad de Trémolos, Pizzicatos, Trinos y Ligados dobles o cruzados, las escalas cromáticas y diatónicas con ceja), es el maravilloso efecto que produce un pasaje de notas ligadas con la mano izquierda sola, mientras la derecha va pulsando un canto con armónicos octavados (Alborada y Gran Jota). Igualmente embelesaba oírle ejecutar la Segunda parte de la Pavana de Albéniz, por simple percusión junto al puente (efecto conocido por "tambora").

Su obra global, resumiendo en síntesis el periodo romántico, creó la nueva técnica que caracteriza la hoy llamada "Escuela Tárrega". Oyendo los instrumentos de arco, Tárrega se había dado cuenta de como el sonido noble, amplio y humanamente expresivo de la cuerda rozada por el arco empequeñecía el sonido duro, corto e hiriente a veces, de la cuerda pulsada por el plectro o con la uña; y como el sonido del instrumento es para el ejecutante lo que la voz para el cantor, insatisfecho de los inconvenientes de esta pulsación, fue eliminando el borde saliente de la uña hasta evitarlo por completo, con lo que consiguió una sonoridad dúctil y libre de durezas; cálida y etérea, más de acuerdo con su temperamento y sensibilidad musical.

Así como Bach, según nos dice Albert Schweitzer, pedía al constructor Silberman un clavecín de sonoridad tan suave y flexible como fuese posible. Tomás Mace en el laúd, Fuenllana en la vihuela y Sor en la guitarra le habían precedido en esta particularidad. Daniel Fortea, Josefina Robledo y Pepita Roca siguieron conmigo sus firmes ideales.

La escasez de repertorio de actualidad en su época, indujo a Tárrega como a muchos de sus precursores, a escoger entre las obras de la música en general, para adaptarlas a la guitarra, aquellas que por su contenido musical y espiritual eran apropiadas para la índole orgánica del instrumento.

Miguel Llobet, nacido en Barcelona el año 1878 y formado en sus comienzos por Magín Alegre e identificado luego con la primera fase de Tárrega. Tras obtener grandes éxitos en Madrid y otras capitales de España, Francia y Alemania, se instaló en París donde los públicos más herméticos consagraron su merecido prestigio. En el ambiente de Ricardo Viñes, Debussy, Ravel y

Manuel de Falla, sus facultades de excelente músico modelaron su sentido estético; y en sus composiciones y armonizaciones fue el primero en introducir la tonalidad pentatónica del impresionismo, que abrió un nuevo panorama a la entonces moderna concepción de la música.

Fue oyendo a Llobet, que Debussy calificó la guitarra de "clavecin expresif" y gracias a su mismo arte, que Manuel de Falla compuso su magistral "Homenaje a Debussy" fuente de la moderna fase en la historia de la guitarra.

La repercusión de este periodo en America del Sur fue de marcada trascendencia. Juan Alais, Garcíá Tolsa y Giménez Manjón por efecto de las audiencias de Llobet y las enseñanzas de su discípulo Domingo Prat y de Josefina Robledo, orientaron sus afanes hacia la nueva aportación estética Tarreguiana. Entre los guitarristas sudamericanos son destacados concertistas María Luisa Anido, discípula de Prat y que participó en conciertos a dúo con Llobet, Antonio Pereira Arias, maestro del conservatorio de la Haya, Alirio Díaz, Héctor García, Abel Carlevaro y otros más jóvenes que esparcen la difusión de la guitarra por todos los ámbitos del mundo. Son autores de obras celebradas, Gomez Crespo, Adolfo Luna, Isa las Savio, guitarristas, y los compositores Alfonso Broqua, Eduardo Fabini, Borges, Lauro, Manuel Ponce y Hector Villalobos...

Tras la muerte de Tárrega el 14 de diciembre de 1909 en Barcelona, se destacaron en España los nombres de Daniel Fortea, Quintín Esquembre, los hermanos Sainz de la Maza y otros entre los cuales Andrés Segovia es hoy el más universalmente celebrado y una de las figuras más destacadas en el mundo musical. Su significación en la expansión y encumbramiento de la guitarra, tiene de providencia. Dotado de privilegiadas cualidades artísticas y sociales, ha despertado en todas las latitudes la mayor admiración para su arte personal y el más elevado prestigio para la guitarra de concierto. Atraídos por su talento y éxito artístico, cantidad de compositores han escrito para la guitarra, dedicándole páginas admirables que hoy figuran en casi todos los programas de guitarra y que han ensanchado valiosamente su repertorio.

Su gran conquista ha sido inducir a compositores como Manuel Ponce,

Castelnuovo-Tedesco, Heitor Villa-lobos y Joaquín Rodrigo a componer conciertos para guitarra y orquesta, que hoy figuran en el repertorio general de la música contemporánea. Esta conquista, a la que no han faltado valiosos colaboradores, merece ser considerada bajo varios aspectos: el que apartándola de su privilegiada soberanía intimista, como reflejo sonoro del alma del artista en la que es síntesis melódica, rítmica y armónica de la música, y otro el que la incorpora como unidad indefensa a la masa potente de la cuerda orquestal.

La guitarra tiene pues en la fase histórica de nuestros tiempos, una cúspide de la mayor altura estética destinada a ser guía y norte de la finalidad, no solo por cuanto se refiere a la música, sino a su ejemplaridad de artista y de humana ética universal.

CAPÍTULO XI

A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de este ligero trazado histórico, vemos como la guitarra desde sus orígenes y sucesivas transiciones, fue ciñéndose, cuando no colaborando a las continuas evoluciones de la música. Fue compañera de trovadores y ministriles en la Edad Media; acompañante de monodias, fuente de variaciones, contrapuntos, danzas, discantes en el Renacimiento; origen de la Suite, precursora de la Sonata, demás formas sinfónicas, hasta escalar hoy triunfante el estrado de solista en el concierto de orquesta. Contiene en su archivo obras de todas las épocas, formas y estilos que no solo permiten dar amena variedad al programa auditivo sino que constituyen una sólida base para la formación técnica y estética del verdadero músico.

El número de concertistas va siendo cada vez más elevado, y el mérito de los más famosos, reconocido y galardonado con distinciones y honores oficiales que estimulan y compensan los amargos sinsabores de la vida artística. En muchos Conservatorios y Academias de Música se han creado cátedras de guitarra, laúd y vihuela, donde se exige a los alumnos cuando menos, correcta musicalidad. Tanto en Europa, como en América y Japón, existen Asociaciones y se publican revistas con texto e ilustraciones que sostienen y difunden el culto a nuestro instrumento. También en Holanda hay varias asociaciones guitarrísticas *Francisco Tárrega* de Wijmengen que realizan una amplia y culta difusión de la guitarra clásica española, por medio de distinguidos intérpretes Pieter Van der Staak, Dick Visser, Juan Goudswaard y otros.

Infelizmente hay más centros de enseñanza que se rigen aún por métodos que no corresponden a las necesidades de la música actual y se olvida lo esencial que es enseñar a estudiar. No es la cantidad de horas de trabajo lo que permite al afanoso ejecutante dominar la técnica del instrumento, sino el orden y la atención consciente con que se aplica para que las dificultades vayan cediendo a su voluntad. Aun hoy, se encuentran guitarristas a los cuales nada interesa más que tocar más que lo que oyen, sobretudo en discos, procurando copiar las interpretaciones que por el nombre del ejecutante les merece

confianza. No les importa lo más mínimo saber el porqué de las interpretaciones, que son incapaces de juzgar, por su falta de preparación cultural y sentido estético.

Lo más provechoso es saber estudiar, comprender, sentir y expresar. Ricardo Viñes, el gran pianista de Lleida, decía a sus discípulos: "Toquen menos y lean más", y el famoso sabio galeno Dr. Letamendi declaraba que "El médico instruido solamente en medicina, ni esta ciencia poseía totalmente." Todo aquel que se contente con copiar, nunca podrá ser un artista culto y sabedor de su oficio, porque le faltará la base sólida que ayuda a encontrar la justa interpretación de lo que pretende ejecutar.

Por otra parte, dada la falta de preparación de muchos públicos, jurados y críticos, la guitarra, favorecida por su natural hechizo, es aplaudida siempre, ya sea pulsada con la perfección que se exige a otros instrumentos o con artificios que esconden una ejecución censurable. Falta en ello, espíritu de selección. Juegan en torno a la ética guitarrística quizás más que en los otros instrumentos, fuerzas opuestas que la diferencian, como ocurrió en la filosofía Antigua entre *estoicos* y *epicureos*. Siendo este el reflejo de nuestros valores personales, la mejor pedagogía es la de acrecentar asiduamente nuestras facultades, para ser ejercidas según nuestro entendimiento y voluntad.

Esperemos que poco a poco, el guitarrista se de cuenta de que no es un caso aparte en el mundo de los músicos y que solo con un conocimiento amplio de todo lo que concierne a su arte, podrá llegar la guitarra alcanzar la elevada categoría artística que le corresponde.

Nuestros tiempos caóticos, ansiosos de renovación en las ideas, forcejean por abrir nuevas brechas a su paso hacia el futuro. Verdi aconsejaba al que quería avanzar, que estudiara el pasado. Obras recientes para guitarra, crean una estética espectacular, cuyo lirismo cerebral ajeno a las normas tradicionales de la música, excluye toda participación afectiva. El guitarrista debe sentir en el fondo de si mismo, la poesía del sonido. Paradojando a Pierre de Ronsard⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ Pierre de Ronsard (11 de setembre de 1524 La Possonnière castle – 27 de desembre de 1585 La Riche) Poeta francès del Renaixement conegut com "El príncep dels poetes". És de

cuando decía que el poeta debía ser un sacerdote de la poesía, diríamos que para el guitarrista, la música debe ser su religión. Fray Luis de Granada aconsejaba que antes de rezar, se templase el alma como el vihuelista templaba el instrumento antes de tañer. Nosotros podríamos recomendar al guitarrista que templara su alma antes de tocar.

La verdadera enseñanza es la que, irradiando del alma del sonido, va al encuentro del alma poética; la que moldea la vida humana para acercarla hasta fundirse con la divina belleza. La que no siga ese camino, va deslizándose por senderos y vericuetos frívolos o vanidosos que conducen a lo aparente.

Ordenando ideas, si pensamos que cuantos se sienten atraídos en principio por la guitarra, es principalmente por el encanto de su sonoridad confidencial policromía y a la vez expresiva, veremos que unos la toman para satisfacción de su sentido musical y artístico sencillamente, sin otra ambición que la de poder gozar de su arte único; otros con el deseo de dominar sus dificultades, por la propia satisfacción de "vencer"; otros con el propósito de valerse de ella, sometida a su talento para destacarse en el arte y ganar fortuna y utilidad. Por lo tanto, diversidad de inclinaciones y propósitos encauzados a fines distintos.

Cualquiera que sea el primer impulso, se establece enseguida una mutua influencia entre el instrumentista y la guitarra. Poco a poco, y a medida que van venciendo sus dificultades, van penetrando sus armonías en la sensibilidad del ejecutante y van compenetrándose más y más mutuamente de manera que cada vez identificándose el artista con las cualidades expresivas de su instrumento, va estableciéndose una reciprocidad íntegra que ya no se sabe si lo que nos emociona es el poder expresivo del artista o las voces y posibilidades

destacar el sentit de transport ascencional sota el que Ronsard ampara el poeta com sacerdot o profeta, en front de Víctor Hugo per qui aquest mateix caràcter profètic del poeta està carregat d'un sentit polític, com molt bé apostilla Vianey: El que no quiere oponer el sacerdocio de los poetas al de los presbíteros del cristianismo, ni la Biblia que es la Naturaleza a la Biblia que es la Escritura santa. Es Hugo quien tomará esta actitud hostil ante las religiones positivas. Es Hugo quien reclamará sólo para los genios el derecho de dar a la humanidad los dogmas y la moral, de enseñarle a Dios, la vida presente, la vida futura, el pasado y el porvenir del mundo.

orgánicas del instrumento con que son puestas en vibración. El instrumento, al dar realidad al pensamiento y sensibilidad musical del ejecutante, penetra a su vez en su alma de artista, y como la música es belleza en si y por lo mismo (orden, entendimiento y bondad), [este] va esculpiendo consecutivamente en el alma del artista estas cualidades que van tamizando en él no solo la interpretación justa de cuanta variedad contiene el arte, sino todo lo que irradia de él en el concepto de la vida en general.

Resumiendo al fin, ya que sabemos que por su etimología, guitarra, laud y vihuela eran homologados en el siglo XVI en un mismo tronco instrumental y que en ellos nacieron la Monodia acompañada, el Discante, la Consonancia, la Diferencia (o Variación), que sucesivamente conducen a las formas orquestales, comprenderemos porque Berlioz llamaba a la guitarra "Pequeña Orquesta" y porque Wagner llamaba a ésta "Gran Guitarra". Razón es pues, que cuando sintamos la guitarra en lo más recóndito de nuestros corazones, siguiendo el aporte de sus fases sucesivas, la tengamos por fuente fecundante, emblemática y gloriosa de la música universal.

APÈNDIX – B. Les 150 Cançons

ÍNDIX

ANGLATERRA

- | | |
|---------------------------|-----|
| 1. Early one morning | 503 |
| 2. Piper's fancy | 504 |
| 3. The british Grenadiers | 505 |
| 4. The Vicar of Bray | 506 |

ANTIGUES

- | | |
|---------------------------------------|-----|
| 1. Allegretto | 507 |
| 2. Antes me beseys (1) | 508 |
| 3. Antes me beseys (2) | 509 |
| 4. Aquel porfiado (1) | 510 |
| 5. Aquel porfiado (2) | 511 |
| 6. Aquel porfiado (3) | 512 |
| 7. A quien contaré yo mis queixas (1) | 513 |
| 8. A quien contaré yo mis queixas (2) | 514 |
| 9. A quien contaré yo mis queixas (3) | 515 |
| 10. Aun que soy morenica (1) | 516 |
| 11. Aun que soy morenica (2) | 517 |
| 12. Aun que soy morenica (3) | 518 |
| 13. Ay amor como soys | 519 |
| 14. Caminad señora | 520 |
| 15. Dama, si queris amor | 521 |
| 16. De los alamos vengo | 522 |
| 17. Donde son estas serranes (1) | 523 |
| 18. Donde son estas serranes (2) | 524 |
| 19. Ea, judios a enfardelar | 525 |
| 20. En la Ciudad de Toledo (1) | 526 |
| 21. En la Ciudad de Toledo (2) | 527 |
| 22. Estampida | 528 |
| 23. Italiana (de Horacio) | 529 |
| 24. Mal haya quien a vos casó (1) | 530 |
| 25. Mal haya quien a vos casó (2) | 531 |
| 26. No me digais madre | 532 |
| 27. Ombrosa valle | 533 |
| 28. Pensó el mal villano (1) | 534 |
| 29. Pensó el mal villano (2) | 535 |
| 30. Perricos de mi señora | 536 |
| 31. Que me quereys el cavallero (1) | 537 |
| 32. Que me quereys el cavallero (2) | 538 |
| 33. Retrayda està la infanta (1) | 539 |
| 34. Retrayda està la infanta (2) | 540 |
| 35. Salinas (335) | 541 |
| 36. Si te mato, madre | 542 |
| 37. Tengo vos | 543 |
| 38. Yo bien puedo ser casada (1) | 544 |
| 39. Yo bien puedo ser casada (2) | 545 |
| 40. Yo me iva madre (1) | 546 |
| 41. Yo me iva madre (2) | 547 |

BRASIL

- | | |
|----------------|-----|
| 1. Rebola bola | 548 |
|----------------|-----|

CATALUNYA

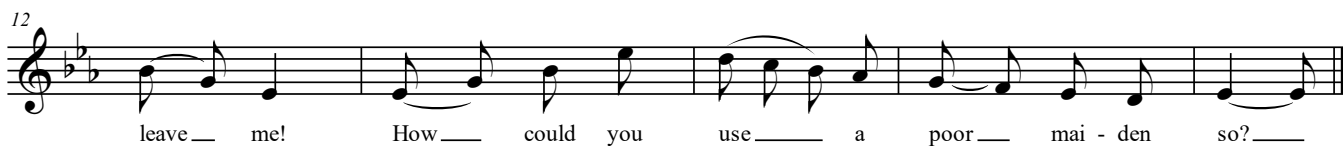
- | | |
|----------------------------|-----|
| 1. Don Francisco (1) | 549 |
| 2. Don Francisco (2) | 550 |
| 3. De Josep i de Maria | 551 |
| 4. El cant dels ocells (1) | 552 |
| 5. El cant dels ocells (2) | 553 |

6.	El comte Arnau	554
7.	El Mariner	555
8.	El Mestre	556
9.	El noi de la mare	557
10.	El pardal (1)	558
11.	El pardal (2)	559
12.	Els estudiants de Tolosa	560
13.	Els tres tambors	561
14.	El testament d'Amèlia	562
15.	Fum, fum, fum	563
16.	La filla del Carmesí	564
17.	La mala nova	565
18.	La mare de Deu	566
19.	La pastoreta	567
20.	La presó de Lleida	568
21.	L'hereu Riera	569
22.	Mariagneta	570
23.	Muntanyes del Canigó	571
24.	Montanyes regalades	572
25.	La nit de Nadal	573
26.	Virolai de Montserrat (1)	574
27.	Virolai de Montserrat (2)	575
CUBA		
1.	Maria de la O	576
ESPANYA		
ANDALUSIA		
1.	El marabín	577
2.	Rima infantil	578
3.	Rin, rin (Villancico)	579
4.	Una vieja y un candil	580
5.	Fandanguillo	581
ASTÚRIES		
1.	A mi me gusta lo blanco	582
2.	Tres hojitas, madre	583
3.	Soy de Pravia	584
4.	Vite, vite, vite	585
5.	Ya sabes que tengo gaita	586
CANÀRIES		
1.	Arrorró	587
2.	¿Dónde vas, Mariquilla?	588
CASTELLA		
1.	La Tarara	589
2.	Mañana por la mañana (1)	590
3.	Mañana por la mañana (2)	591
4.	mañana por la mañana (3)	592
5.	Materile	593
6.	No me mates	594
7.	Serranilla	595
GALÍCIA		
1.	Adiós, meu homiño	596
2.	Vexo Vigo, vexo Cangas	597
3.	Vinde, nenes	598
4.	Vinde, picariñas	599

SALAMANCA	
1. Burlesca	600
2. Pasacalle	601
3. Una Charra	602
FRANÇA	
1. Ah le goli petit vellage	603
2. Ainsi font, font, font	604
3. Au Clair de la lune	605
4. Cadet Roussella	606
5. Il était une bergère	607
6. J'ai du bon tabac	608
7. Frère Jacques	609
8. Malbrough s'en va t'en guerre	610
9. Papa les petits bateaux	611
10. Promenous nous dans les bois	612
11. Sur le pont d'Avignon	613
ITÀLIA	
1. All'arm'all'arm	614
2. Ma come bali, bella bimba	615
3. No pulice	616
4. Mio carino	617
5. Vag augeletto	618
6. Villanella ch'al aqua vai	619
JAPÓ	
1. I tsuki no komoriuta (cradle-song)	620
2. Kojo no tsuki (moon on the old castle)	621
3. Sakura sakura (cherryblossom)	622
4. Yoimachi-gusa (evening-prunrose)	623
PORTUGAL	
1. Animado	624
2. Despacio	625
3. Farrapeira	626
4. Ja s'acabeu	627
5. Lento	628
6. Motivo de Torres vedras	629
7. Nao ten nada que se ver (1)	630
8. Nao ten nada que se ver (2)	631
9. Quando eu era pequenina (1)	632
10. Quando eu era pequenina (2)	633
11. Verde Gaio	634
SUÈCIA	
1. A det du?	635
2. Elvira Madigan	636
3. Fjäriln vingad syns pa Haga	637
4. Önskevisan	638
5. Viljen I Veta	639
COMPOSICIÓ D'EMILI PUJOL	
1. Porqué me miras (1)	640
2. Porqué me miras (2)	641

Early one morning

Anglaterra



Piper's fancy

Anglaterra



The British Grenadiers

Anglaterra



Some talk of Al - ex - an - der, and ___ some of Her - cu -
Of Hec - tor and Ly - san - der, and ___ such great na - mes as ___



les.
these. But of all the wold's brave he - ro - es There's



none that can ___ com - pare ___ With a tow tow tow tow



tow tow To the Bri - tish gren - a - - diers.

The Vicar of Bray

Anglaterra



In good King ___ Char - les's gol - den days, When Loy - al - ty no harm meant; To
A Zea - lous ___ High-Church man I was, and so I gain'd Pre - fer - ment.



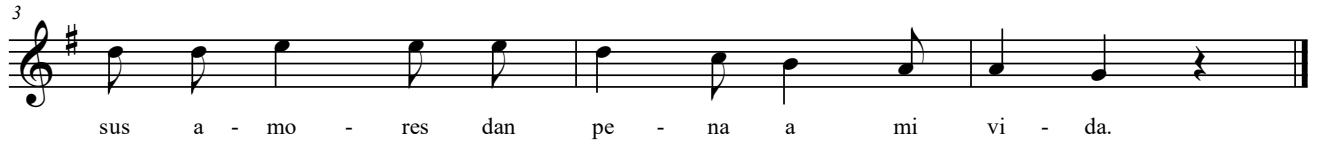
6 teach my Flock I ne - ver ___ miss'd Kings were by ___ God ap - point - ed And lost are ___ those that



11 dare re - sist or touch the ___ Lord's ___ A - noint - ed.

Allegretto

Salinas



Antes me beseys (1)

Salinas

An - tes me be - seys que me des - to - queis, que me to - có mi ti - o.

Antes me beseys (2)

Salinas

Corda 4

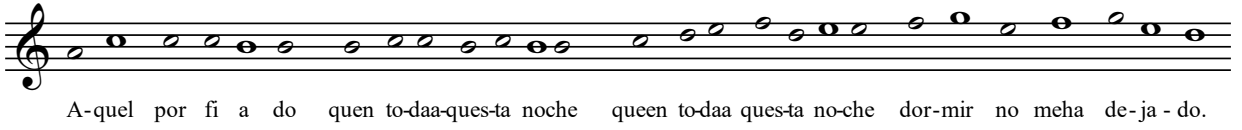
An - tes me be - seys que me des - to - queys,

8

que me to - - - có mi ti - - - o.

Aquel porfiado (1)

Salinas



A-quel por fi a do quen to-daa-ques-ta noche queen to-daa ques-ta no-che dor-mir no meha de-ja - do.

Aquel porfiado (2)

Salinas

Corda 3

4/4 2 | 5 | 5 5 | 4 | 4 4 |

A - quel por - fi - a - - - do queen

6

5 5 | 4 5 | 4 | 4 5 | 7 9 | X 7 |

6

to - daa - ques - ta no - - che Queen to - daa - ques - ta

12

9 | 9 X | XII | 9 X | XII | 9 | 7 |

12

no - che dor - mir no meha - - - de - ja - do.

Aquel porfiado (3)

Salinas

Corda 3

2 | 5 — 5 — 5 | 4 — 4 — 4 | 5 5 — 2 — 5 | 4 — 4 — 5 |

A - quel por fi a do queen to - daa - ques - ta no - che, queen

5

7 9 X 7 | 9 — 9 — X | XII — 9 — X | X XII 9 — | 7 — |

to - daa - ques - ta no - che dor - mir no meha — de - ja - do.

A quien contaré yo mis queixas (1)

Salinas



A quien con-ta-ré yo mis quei-xas lin-do-a - mor. A quien con-ta-ré yo mis quei-xas si a vos no.

A quien contaré mis quejas (2)

Medievals S. XVI- Salinas

Corda 4

2/4 4 5 | 7 | 9 XI XII

A - quien con - - - ta - ré yo

5

9 | 7 | 7 9 | 9 | 7 | 9

5
mis quei - - xas mi _____ lin - doa - - mor.

11

4 5 | 7 | 9 XI XII

11
A quien con - - - ta - re yo

16

9 | 7 | 7 9 | 9 | 7 | 9

16
mis quei - - - xas si _____ a vos no.

A quien contaré yo mis queixas (3)

Salinas

Corda 4

8

A quien con - ta - ré yo mis quei - xas mi

8


lin - doa - mor A quien con - ta - ré yo mis

16

quei - - - xas si a vos no.

Aun que soy morenica (1)

Salinas



Aun que soy mo - re - ni - cay prie - taa mi que se me da.

Aun que soy morenica (2)

Salinas



Aun que soy morenica (3)

Salinas

Corda 4

2/4 5 7 | 9 9 7 | 9 X | 7 7 9 |

Aun - que soy mo - re - ni - cay prie taa - mi

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. The guitar part is on a single staff with a 2/4 time signature. The fretboard shows fingerings: 5, 7, 9, 9, 7, 9, X, 7, 7, 9. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Aun - que soy mo - re - ni - cay prie taa - mi'.

5

5 4 5 | 2 | :|| 0 2 | 4 5 7 9 |

que se me da _____ Quea - mor ten - go que me

Detailed description: This system shows measures 5-8. The guitar part has fretboard fingerings: 5, 4, 5, 2, a repeat sign, 0, 2, 4, 5, 7, 9. The vocal line continues with lyrics: 'que se me da _____ Quea - mor ten - go que me'.

10

X 7 | 9 | 0 2 | 4 5 7 9 | X 7 | 5 |

ser - vi - ra _____ quea - mor ten - go que me ser - vi - rà _____

Detailed description: This system shows measures 9-12. The guitar part has fretboard fingerings: X, 7, 9, 0, 2, 4, 5, 7, 9, X, 7, 5. The vocal line continues with lyrics: 'ser - vi - ra _____ quea - mor ten - go que me ser - vi - rà _____'.

Ay amor como soys

Salinas

Ay a - mor co - mo soys pem to so - la dar ga deu da ta.

Caminad señora

Medieval

Corda 4

The first system of music consists of two staves. The top staff is a guitar-style tablature for the fourth string, with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are represented by numbers: 4, 5, 7, 2, 4, 0, 2, 4, 5, 2, 0, 4. The bottom staff is a standard musical staff with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The notes are quarter notes with fingerings: 1, 2, 4, 1, 3, 0, 1, 3, 4, 1, 0, 3.

Ca - mi - nad, se - ño - ra, si que - reys ca - mi - nar.

7

The second system of music consists of two staves. The top staff is a guitar-style tablature for the fourth string, with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The notes are represented by numbers: 4, 5, 7, 2, 4, 0, 2, 4, 2, 2, 0. The bottom staff is a standard musical staff with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The notes are quarter notes with fingerings: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Pues los ga - llos can - tan, cer - caes - táel lu - gar.

Dama, si quereis amor

Medievals

Corda 5

The musical score consists of two systems. The first system features a guitar staff with a 3/4 time signature and a treble clef. The guitar part has a sequence of fret numbers: X, 8, 7, 5, 7, 8. The vocal line is written in a treble clef with a 3/4 time signature, showing a melody of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4. The lyrics are: Da - - - ma, si que - reys a - . The second system continues the guitar part with fret numbers 7, 5, 3. The vocal line continues with a quarter note D4, followed by a dotted quarter note A4. The lyrics are: mor, a - - - mad.

4

Da - - - ma, si que - reys a -

4

mor, a - - - mad.

De los alamos vengo

Medieval S.XVI

Corda 4

2/4 7 8 | X | X 8 | 7

De los á - - - la - mos ven - - -

5

3 | 5 7 | 5 | 7 | 7 8

go, ma - - - dre, - - - De ver

11

X X | X 8 | 7 | 3 3 | 5 | 3

co - mo los me - ne - a el ai - re. - - -

Donde son estas serranas (1)

Salinas



Don - de son es - tas se - rra - nas del Pi - nas deA - vi - la son.

Donde son estas serranas (2)

Salinas

Corda 3

de son es - tas se - rra - nas del Pi - nar deA - vi - la son.

Ea, judios a enfardelar

Medieval

Corda 3

The musical score is written for guitar (Corda 3) and voice. It is in 3/4 time. The guitar part consists of two systems of fretboard diagrams and a corresponding vocal line. The first system of diagrams shows the following fret numbers: 9 7 5 | 4 4 5 | 7 5 4 | 2 2. The second system shows: 4 5 7 | 9 9 9 | 9 7 5 | 4. The vocal line is written in a treble clef and includes the lyrics: "E - a ju - di - os a en - far - de - lar que man - dan los Re - yes que pa - seys la mar."

En la ciudad de Toledo (1)

Salinas



En la ciu - dad To - le - do Don - de los hi - dal - gos son.

En la ciudad de Toledo (2)

Medievals

Corda 3

The musical score is written for a single string (Corda 3) in 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains the first six measures of the piece, with the lyrics "En la ciudad de Toledo," underneath. The second staff contains the next six measures, with the lyrics "don - - - de los hi - dal - - gos son." underneath. The notes are quarter notes, and the fret numbers are indicated above the staff lines. The piece ends with a double bar line.

5

En la ciudad de Toledo,

don - - - de los hi - dal - - gos son.

Estampida

(Reimbaut de Vaqueiras)

Corda 4

3/4 4 | 7 7 | 9 7 5 7 | 9 X | 9 7 9 |

6

X XII | X 9 7 | 4 5 | 4 2 0 :|| 4 | 7 7 | 9 X |

13

7 5 | 4 0 2 4 | 7 7 | 9 X | 7 5 | 4 0 2 4 |

19

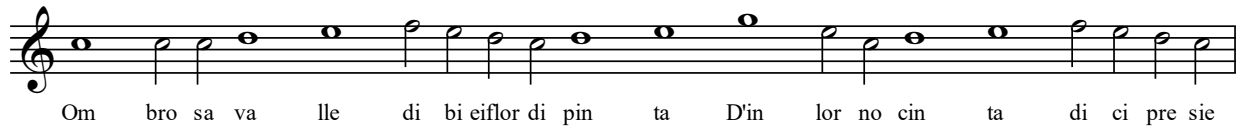
2 0 4 | 2 0 4 | 2 2 | 4 5 4 2 0 0 4 | 2 0 4 |

25

2 0 4 | 7 7 | 4 5 | 4 5 4 2 | 2 0 |

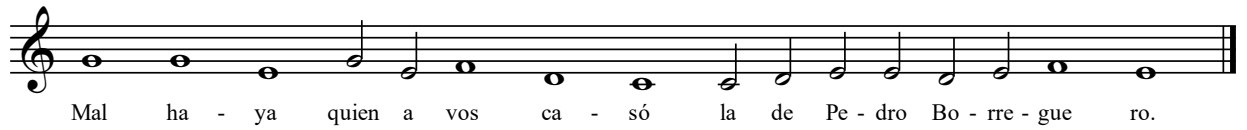
Italiana (de Horacio)

Salinas



Mal haya quien a vos casó (1)

Salinas



Mal ha - ya quien a vos ca - só la de Pe - dro Bo - rre - gue ro.

Mal haya quien a vos casó (2)

Salinas

Corda 5

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of two systems. The first system has a guitar tablature line at the top with notes: e, x, x, | 7, x, 7, | 8, 5, | 3, 3, 5. Below it is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: Mal ha - ya quien a vos ca - só la de. The second system has a guitar tablature line at the top with notes: 7, 7, 5, 7, | 8, 7. Below it is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: Pe - dro Bo - rre - - - gue - - - ro. There are small numbers '5' on the left side of the first and second systems, possibly indicating a measure or a specific note.

No me digais madre

Salinas



No me di-gais ma-dre mal del pa-dre frai An-ton Ques mie-na-mo-ra-doy yo ten-go-le mi de-vo-cion.

Ombrosa valle

Medieval (Horacio?)

Corda 3

The image shows a musical score for a guitar. At the top, there is a line of fret numbers: 5 5 5 7 9 X 9 7 5 7 9 XII 9 5 7 9 X 9 7 5 7 9 XII 9 5 7 9 5 4 5 4 2 0 9 7 5 7 5. Below this is a single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and half notes, corresponding to the fret numbers above. The piece ends with a double bar line.

Ombrosa va-llè di bi ei fior di pim ta D'in-tor-no cin-ta-di-ci prese lau-ri I-tu-si-te sau-ri non guar-to e-ter-no l'hor-rino.

Pensó el mal villano (1)

Salinas



Pen-soel mal vi-lla-no que yo que dor-mi-a. To-moes pa daen-ma-no. Fue sean dar por vi llas.

Pensó el mal villano (2)

Salinas

Corda 4

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written on a single staff with fret numbers: 9 9 9 | 9 7 9 X XII X 9 7 | 4 7 9 7 | 5 2 0 2 | 4 5 0 2 4 ||. The vocal part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Pen-soel mal vi-lla-no Que yo que dor-mi - a To-moes-pa - daen ma-no Fue-sean-dar por vi - lla.

Perricos de mi señora

Medievales

Corda 5

5

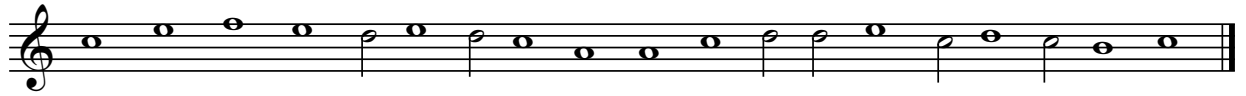
Pe - rri - coas de mi se - ño - ra,

5

no me mor - da - des a - - go - ra.

Que me quereys el cavallero (1)

Salinas



Que me que - reys el ca - va - lle - ro Ca - sa - da me soy, ma - ri - do ten - go.

Que me quereis el cavallero (2)

Salinas

Corda 3

The image shows a musical score for guitar, specifically for the third string (Corda 3). It consists of two systems of guitar tablature and a corresponding vocal line. The first system of tablature has four measures: the first measure has frets 5, 9, and 9; the second measure has an 'X' (open string), 9, and 9; the third measure has frets 7, 9, and 7; the fourth measure has frets 5 and 2. The second system of tablature has four measures: the first measure has frets 2 and 5; the second measure has frets 7, 7, and 9; the third measure has frets 5 and 7; the fourth measure has frets 5, 4, and 5. The vocal line is written in a treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: "Que me que - reys el ca - va - lle - ro" for the first system, and "ca - sa - da me soy _____ ma - ri _____ do ten - go." for the second system. The lyrics are aligned with the notes in the vocal line.

5

Que me que - reys el ca - va - lle - ro

5

ca - sa - da me soy _____ ma - ri _____ do ten - go.

Retrayda está la infanta (1)

Salinas



Re - tra - y - daes - tá lain - fan - ta Bien a - si co - mo so - li - a.

Retrayda está la infanta (2)

Medieval

Corda 4

4

4

Re tra y daes tá lain fan ta

Bien a sí co - mo so li a.

Salinas 355?

Salinas



O - yd meun po - co se - ño - ra lo que yo quie - ro de - zi - ros.

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef. The melody consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a half note C4, a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a half note F3, and a half note E3. The notes are aligned with the lyrics below them. The piece ends with a double bar line.

Si le mato, madre

Medievals

Corda 5

The musical score consists of two systems. The first system has a guitar tablature line at the top with fret numbers 3, 3, 5, 5, 7, 5, 3 and a vocal line below it. The second system has a guitar tablature line at the top with fret numbers 7, 7, 5, 3, 5, 5, 3 and a vocal line below it. The time signature is 3/4.

5

Si le ma - to, ma - drea Juan

5

si le ma - - to, ma - - tar mehan.

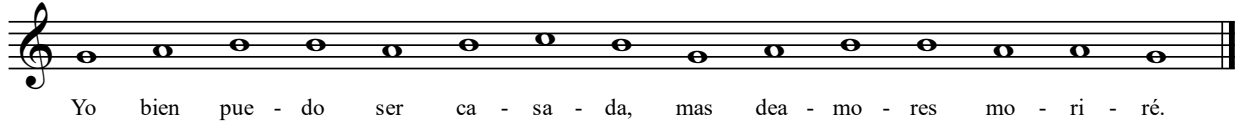
Tengo vos

Salinas

Ten - go vos yoel mi pan - de - ro Ten - go vos y pien - soen el.

Yo bien puedo ser casada (1)

Salinas



Yo bien pue - do ser ca - sa - da, mas dea - mo - res mo - ri - ré.

Yo bien puedo ser casada (2)

Salinas

Corda 3

0 2 | 4 4 | 4 2 | 5 4

Yo bien pue - do ser ca - sa - da

5

0 2 | 4 4 | 2 2 | 0

5

mas dea - mo - res mo - ri

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, specifically for the third string (Corda 3). It consists of two systems of music. Each system has a top line for fret numbers and a bottom line for a treble clef staff with a common time signature (C). The first system has fret numbers 0, 2, 4, 4, 4, 2, 5, 4. The second system has fret numbers 0, 2, 4, 4, 2, 2, 0. The lyrics are: 'Yo bien pue - do ser ca - sa - da' and 'mas dea - mo - res mo - ri'. There are also small numbers '5' on the left side of the second system, possibly indicating a measure or a specific fret.

Yo me iva madre (1)

Salinas



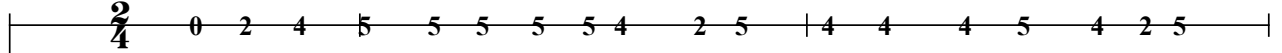
Yo me i - va ma - dre A vi - lla - re - a - le, E - rra ra yoel ca - mi - no en Fuen te lu - ga - re.

Rebola bola

Brasil

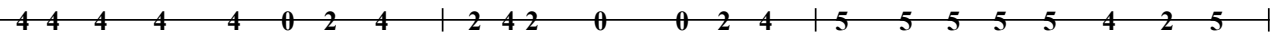
Allegretto

Corda 3



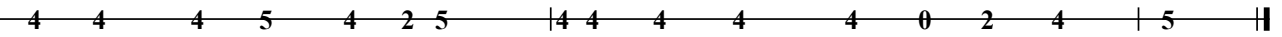
Re - bo - la bo - la vo - cê diz que dá, que dá vo - cê diz que dá na

3



bo - la, na bo - la vo - cê não dá _____ Re - bo - la bo - la vo - cê diz que dá, que

6



dá vo - cê diz que dá na bo - la, na bo - la vo - cê não dá!

Don Francisco (1)

Catalunya

Corda 3

2/4

2 5 | 9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 |

5

Don Fran - cis - co — s'en es - ta - va tan - ca - det a la pre -

2 2 5 | 9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 | 2 0 0 |

5

só, quan sa ma - re'n reb la no - va ja n'hi véu - na gran tris - tor. Ja n'hi

10

5 7 0 0 | 5 7 9 12 | 10 9 7 5 | 7 2 5 |

10

com - prau - na gui - ta - rra que téun sò con - so - la - dor ya la

14

9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 | 2 |

14

pre - só — ja l'hi por - ta que la tem - plial seu te - nor.

Don Francisco (2)

Catalunya

Corda 4

2/4

2 5 | 9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 | 2 2 5 |

Don Fran - cis - co — s'en es - ta - va tan-ca - det a la pre - só, quan sa

6

9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 | 2 0 0 | 5 7 0 0 | 5 7 9 12 |

6

ma - re'n reb la no - va ja n'hi véu-na gran tris - tor. Ja n'hi com - prau-na gui - ta - rra que téun

12

10 9 7 5 | 7 2 5 | 9 12 10 9 7 | 9 2 2 4 | 5 7 4 5 | 2 ||

12

sò con-so - la - dor ya la pre - só — ja l'hi por - ta que la tem - plil seu te - nor.

De Josep i de Maria

Catalunya

Corda 4

2/4 IX XIV | IX X XII X | IX VII V IV | II IV V VII |

5

De Jo - sep i de Ma - ri - a en di - rem u - na can -

IX IX XIV | IX X XII X | IX VII V IV | II IV V VII |

5

çó i tam - bé al - gu - nahis - to - rie - ta amb mol - ta de - vo -

9

IX V VII | IX IX IX IX | VII IXVII | V II IV I |

9

ció d'un cas que ha suc - ce - it la ga - ra ga - ra

13

II II V VII | IX IX IX IX | VII IX VII | V II IV I | II ||

13

ga - ra d'un cas que ha suc - ce - it a Bet - lem a - que - ta nit.

El cant dels ocells (1)

Catalunya



Al veu - re des - pun - tar _____ el ma - jor llu - mi - nar en la nit més dit -



8 xo - sa _____ Els o - ce - llets can - tant _____ a



14 fes - te - jar lo van amb sa veu _____ me - lin - dro - sa _____



20 Els au - cce - llet _____ can - tant _____ a



24 fes - te - jar lo van amb sa veu _____ me - lin - dro - sa _____

El cant dels ocells (2)

Catalunya

Corda 5/ Corda 4

2/4 0 | 0 2 3 5 | 7 | XII | XI 7 8 X | 7 8 |

Al veu - re des - pun - tar _____ el ma - jor llu - mi - nar en

7

X 8 XII XII | XI 8 7 | 7 | 4 5 7 8 | 5 |

7

la nit més dit - xo - sa _____ Els o - ce - llets can - tant _____

13

5 | X 8 7 5 | 7 | 5 3 | 2 3 5 3 | 7 |

13

— a fes - te - jar lo van amb sa veu _____ me - lin - dro -

18

0 | 7 | 4 5 7 8 X 8 | 8 5 | 5 |

18

sa _____ Els au - cce - llet _____ can - tant _____ a

24

X 8 7 5 | 7 | 5 3 | 2 3 5 3 | 7 | 0 | |

24

fes - te - jar lo van amb sa veu _____ me - lin - dro - sa _____

El comte Arnau

Catalunya

Corda 4

The first system of music consists of a guitar chord diagram and a vocal line. The chord diagram is for the 4th string in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notes are: IV, IV, IX, XIII, XI, VIII, IX, IV, IX, VII, VI. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are: To - ta so - - - la fen la vet - lla mu - ller llei -

3

The second system of music consists of a guitar chord diagram and a vocal line. The chord diagram is for the 4th string in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notes are: VII, IV, IV, VII, IX, VII, V, IV, 0, II, 0, II, IV. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are: al to - ta so - la fen - la _____ lla viu - de - tai - gual.

El Mariner

Catalunya

Corda 3

3/4 0 0 0 2 5 2 | 0 4 | 7 XII | 9 7 4 |

A la vo - ra de la mar n'hihau - na don - ze - lla n'hihau -

5

7 XII | 9 7 4 | 7 7 9 7 5 4 | 2 0 |

5

na don - ze - lla que bro - da - vaun mo - ca - dor ques

9

4 7 | 2 0 2 | 4 7 | 2 0 |

9

per la rei - na ques per la rei - na.

El Mestre

Catalunya

El Pa - re i la ma - re no'm te - nen si - noa mi

5

m'en fan a - nara l'es - co - la a - pen - dre de lle - gir mes

9

ai! a - ra — tom - pa - tam tam xi ri bi ri de na tum pe na tum

14

pí, mes ai a ra tom pa tan tom xi ri bi ri dom.

El noi de la Mare

Catalunya

Corda 3

IV V VII | VII IX XI XII XI IX | IX VII IV V VII |

4

Que li da - rem an el noi de la ma - re? que li da -

VII IX XI XII XI IX | VII IV V VII | VII V IV II 0 II |

4

rem que li sa - pi - ga bo? pan - ses i fi - gues ia nous i o -

7

IV 0 IV V VII | VII V IV II IV II | 0 II |

7

li - ves pan - ses i fi - gues i mel i ma - tó.

El pardal (1)

Catalunya

Corda 4

2/4 0 0 | 5 5 | 7 7 | 3/4 9 9 5 7 7 | 9 0 7 7 | 9 5 7 | 2/4

6

2/4 9 X | 7 9 | 3/4 5 2 7 5 4 | 2/4 5 5 7 7 | 3/4 9 5 7 | 2/4

11

2/4 9 X | 7 9 | 3/4 5 2 7 5 4 | 2/4 5 5 7 7 | 3/4 9 5 7 | 2/4

La filla del Carmesí

Catalunya

Corda 4

Pe - ti - - - te - ta l'han ca - sa - da la fi - lla
De tant — pe - ti - ta qu'en e - ra ni s'en sab

del — Car - me - sí Qui l' ne te l'a - mor lo
cal - zar ni ves - tí.

dei - xa Qui no el té el vol te - nir.

Els estudiants de Tolosa

Catalunya

Corda 3

5

3 7 3 | 5 3 7 3 | 0 0 3 0 | 1 5 3 1 |

5

9

0 3 0 | 2 5 3 1 | 0

9

llans per a ser - ne ca - pe - llans.

A la vi - la de To - lo - sa n'hi ha tres es - tu - di -
ants qu'en se - guei - sen els es - tu - dis per a ser - ne ca - pe -

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, specifically for the third string (Corda 3). It consists of three systems of music. Each system includes a line of guitar tablature above a standard musical staff. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are in Catalan. The second system continues the melody and lyrics. The third system concludes the piece with a final double bar line. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions, and the musical staff uses notes, stems, and beams to represent the melody.

Els tres tambors

Catalunya

Corda 4

The musical score is written for Corda 4 in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of guitar tablature and a corresponding vocal line. The tablature uses Roman numerals (0, V, VII, IX, X, XII) to indicate fret positions. The vocal line is in a treble clef with lyrics in Catalan. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. Measure 9 includes a triplet of eighth notes.

Si n'e - ren tres tam - bors ve - ni - en de la

gue - rra el més pe - tit de tots por - taun ram de ro -

se lles ran ran pa - ta - plan por - taun ram de ro - se - lles.

El testament d'Amèlia

Catalunya

Corda 3

The musical score is for the third string (Corda 3) of a guitar. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score consists of three systems of music, each with a fretboard diagram above a musical staff.

System 1 (Measures 1-5):
Fretboard diagram: 0 0 0 | 3 5 7 | 3 | 5 8 7 8 |
Musical notation: Measure 1 has three quarter notes (C4, D4, E4). Measure 2 has two quarter notes (F4, G4). Measure 3 has a dotted quarter note (A4) and a quarter rest. Measure 4 has a quarter note (B4), a quarter rest, and a quarter note (C5). Measure 5 has a quarter note (D5), a quarter note (E5), and a quarter note (F5).

System 2 (Measures 6-10):
Fretboard diagram: X 8 | 7 | 7 3 5 | 7 8 |
Musical notation: Measure 6 has a dotted quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 7 has a dotted half note (F4) with a slur over it. Measure 8 has a quarter rest, a quarter note (G4), and a quarter note (A4). Measure 9 has a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Measure 10 has a quarter note (E5), a quarter note (F5), and a quarter note (G5).

System 3 (Measures 11-15):
Fretboard diagram: 5 | 3 | 0 3 2 3 | 5 3 | 0 |
Musical notation: Measure 11 has a dotted quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 12 has a dotted half note (F4) with a slur over it. Measure 13 has a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 14 has a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). Measure 15 has a dotted quarter note (G4), a quarter note (F4), and a quarter note (E4).

Fum, fum, fum

Catalunya

Corda 4

5

A vint i cinc de Des - sem - bre fum, fum, fum. Ha nas -

5

cut un mi - nyo - net ros i blan - quet ros i blan - quet fill de

9

la ver-ge ma - ri - a n'es nat en u - naes - ta - bli - a fum, fum, fum.

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for the guitar piece 'Fum, fum, fum' from Catalunya. Each system consists of a guitar tablature line at the top and a standard musical staff with a treble clef below it. The first system starts with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The tablature for the first system is: 5 4 5 8 | 7 5 | 4 0 5 | 4 || 2/4 5 :||: 3 3 |. The second system starts with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The tablature for the second system is: 8 8 | 7 7 | 8 8 | 7 7 | 8 8 | 7 7 | 8 | 7 8 || 3/4. The third system starts with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The tablature for the third system is: X 8 7 5 4 0 | 5 4 5 8 7 5 | 4 0 5 | 4 || 2/4 5 :||. The lyrics are written below the musical staffs.

La filla del Carmesí

Catalunya

Corda 4

Pe - ti - - - te - ta l'han ca - sa - da la fi - lla
De tant — pe - ti - ta qu'en e - ra ni s'en sab

del — Car - me - sí Qui l' ne te l'a - mor lo
cal - zar ni ves - tí.

dei - xa Qui no el té el vol te - nir.

La mala nova

Catalunya

Corda 3

6

7 XII XII | X 7 | X XII 8 | 7 7 :|| 4 7 7 |

Ja s'han fe - tes les cri - des vo - len gent tra - la - la -

6

X 9 5 | 4 4 0 | 4 | 4 77 7 7 |

la - la - ra Tra - la - ra - la tra - la - ra - la - ra -

10

X 9 5 | 4 0 0 0 0 | 4 | 3 |

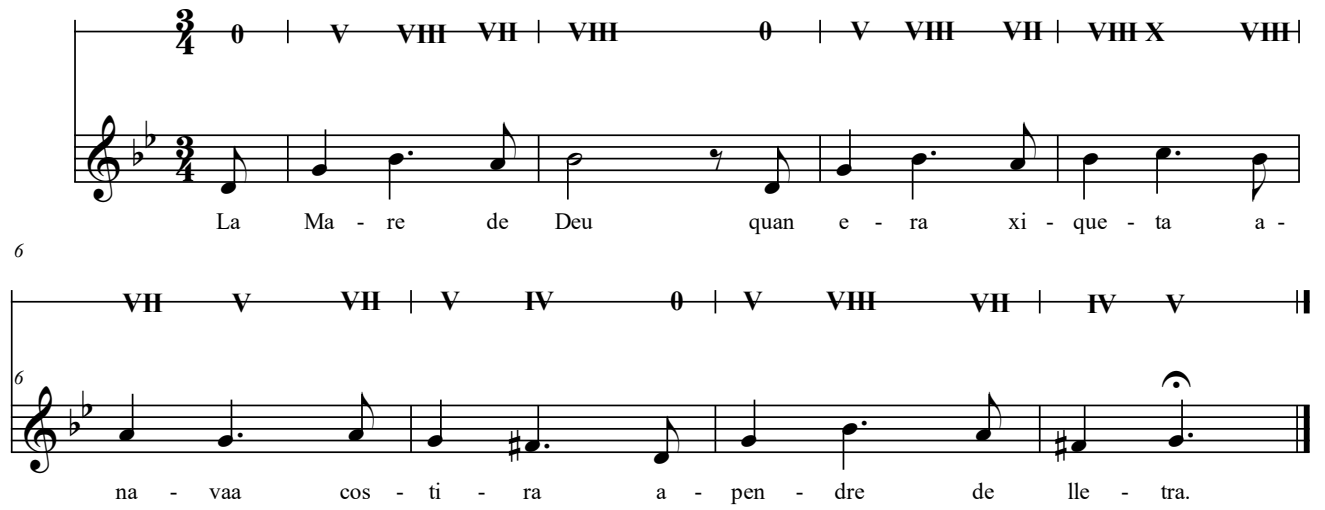
10

la - ra - la tra - la - ra - la - ra - la _____ la _____

La Mare de Deu

Catalunya

Corda 4



6

0 | V VIII VII | VIII 0 | V VIII VII | VIII X VIII |

La Ma - re de Deu quan e - ra xi - que - ta a -

6

VII V VII | V IV 0 | V VIII VII | IV V |

na - vaa cos - ti - ra a - pen - dre de lle - tra.

La pastoreta

Catalunya

Corda 4

7 5 4 5 | 7 9 11 | 12 14 | 12 11 |

Que li do - na - rem a la pas - to - re - ta

5

7 5 4 5 | 7 9 11 | 12 14 | 7 | 7 9 7 5 |

que li do - na - rem per a nara ba - llar Jo li do - na -

10

4 5 4 2 | 0 2 | 4 4 | 7 9 7 5 | 4 5 4 2 | 0 2 |

ri - a u - na ca - put - xe - ta i a la mun - ta - nya la fa - ri - aa -

16

7 | 12 11 12 11 | 12 11 12 11 | 12 9 | 7 |

nar. A la mun - ta - nye - ta nohi ne - va ni plou,

21

12 11 12 9 | 7 9 7 5 | 4 2 | 0 | 0 2 4 |

ia la te - rra pla - na tot el vent ho mou. So - ta l'om -

26

7 7 7 | 9 11 12 | 7 | 12 11 9 | 7 7 7 | 9 7 | 0 |

bre - ta l'om - bre - ta l'om - brí, flors i vi - o - les i ro - ma - ní

La presó de Lleida

Catalunya

Corda 4

5

A la ciu - tat _____ de Llei - - -

9

da n'hi ha u - na gran pre - só _____

13

_____ de pre - sos mai n'hi man - quen pe -

17

ti - tai bo - ni - ca _____ can - tem - neu -

na can - çó _____ li - re - ta li - ró. _____

L'Hereu Riera

Catalunya

Per a Sant An. - to - ni grans balls ____ hi ha
Per a Sant Mau - ri - ci tot el po - ble hi va

6

Tra la ra la la ra la la la ra la

10

la, Trala ra la la ra la la la la ra la la

Mariagneta

Catalunya

Corda 4

The musical score is written for guitar and voice. It consists of three systems of music. Each system includes a guitar chord line at the top and a vocal melody line below it. The guitar chords are written in a simplified notation using numbers (0-8) and letters (X, XII) to indicate fret positions and string muting. The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

5

2/4 0 | 5 7 8 X XII | 8 7 5 0 | 5 7 8 X 8 |

Ai a deu Ma - ri - ag - ne - ta prin - ci - pi - del meu so -

5

7 X | X 8 7 8 5 | 4 0 XII | XII X 8 7 8 | 3/4

fir. Tu ro - bès el cor als ho - mes ia mi'm fas pe - nai mo -

9

3/4 5 7 8 X 8 7 5 | 2/4 4 0 XII | XII X 8 7 8 | 5 ||

9

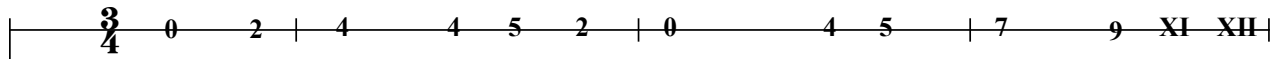
3/4 5 7 8 X 8 7 5 | 2/4 4 0 XII | XII X 8 7 8 | 5 ||

rir ai a - deu Ma - ri - ag - ne - ta prin - ci - pi dels meus sos - pirs.

Muntanyes del Canigó

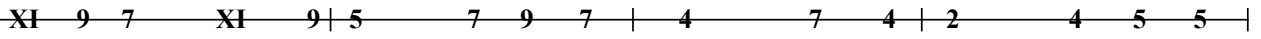
Catalunya

Corda 3



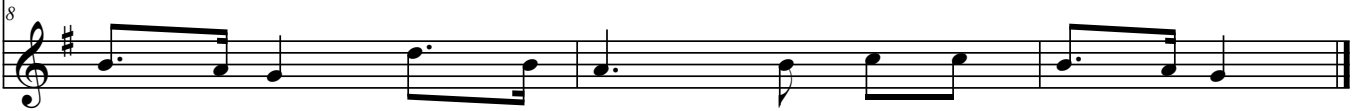
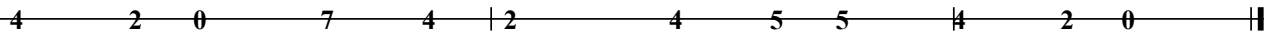
Mun - ta - nyes del Ca - ni - gó fres - ques son i re - ga -

4



la - des, so - bre tot a - rael is - tiu que les ai - gües son ge -

8



la _____ des que les ai - - gües son ge - la _____ des.

Montanyes Regalades

Catalunya

Corda 4

5

1 5 8 XII XIII | X 8 | 1 5 8 XII XIII | 8

Mon - ta - nyes re - ga - la - des son les del Ca - ni - gó

5

1 5 8 6 X | 8 | 1 5 8 6 3 | 9

que tot l'is - tiu flo - rei - xen pri - ma - ve - rai tar -

8

1 1 5 8 6 3 | 5 1 1 3 5 6 8 |

dó jo que no l'ai - mo gai - re, jo que no l'ai - mo

10

5 6 6 6 6 8 | 5 5 6 5 3 1 0 | 1

no, jo que no l'ai - mo gai - re la vi - da de pas - tor.

Nit de Nadal

Catalunya

Corda 3

El de sem bre con ge lat con fus se re ti ra a bril

de flors co ro nat tot el mon ad mi ra quan en

un jar dí d'a mor neix u na di vi na flor d'u na ro sa

to d'u na ro sa sa d'u na ro d'u na sa d'u na ro sa

be lla fe con dai pon ce lla.

Virolai de Montserrat (1)

Catalunya

Corda 3

The musical score is written for guitar on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a line of guitar tablature above a line of standard musical notation. The lyrics are written below the musical notation. The piece is in common time (C) and features various rhythmic patterns and chord changes. The lyrics are in Catalan and describe the Virgin Mary and the Virgin of Montserrat.

Ro sa d'a bril mo re na de la se rra,

de Mont se rrat es tel, il lu mi neu la ca ta la na

te rra gui eu nos cap al cel gui eu nos cap al Cel

Ab se rra d'or els an ge lets se rra ren ab se rra d'or

ei xos tu rons per fer vos un pa lau per fer vos un pa lau

Rei na dels cels qu'els se ra fins bai xa ren, Rei na dels cels

dau nos a brich dins vos tre man tell blau dins vos tre man tell blau.

Virolai de Montserrat (2)

Catalunya

Corda 3

Ro sa d'a bril mo re na de la se_____ rra,

5

de Mont se rrat es_____tel, il lu mi neu la ca ta la na_

11

te rra gui eu nos cap al cel gui eu nos cap al Cel

17

Ab se rra d'or els an ge lets se rra ren ab se rra d'or

21

ei xos tu rons per fer vos un pa lau per fer vos un pa lau

26

Rei na dels cels qu'els se ra fins bai xa ren, Rei na dels cels

30

dau nos a brich dins vos tre man tell blau dins vos tre man tell blau.

"Maria de la O"

Cuba

Corda 3

El ne-gro Je-sús Cle-men-te per-di-da-men-te see-na-mo-

4

ró en la pla-ya de Puer-to Pla-ta de la mu-la-ta Ma-ria la

8

O Di-ce Ma-ri-a la O, qu'es mas bo-ni-ta que yo Mas

14

bo-ni-ta si se-rá pe-ro mas gra-cio-sa no.

El Marabín

Espanya, Andalusia

Corda 3

3/4 0 0 4 2 0 2 : 4 2 0 0 0 0 4 2 0 2

Tie nes u - nos ji e - - tos de pi - ca - por - - -
cie - - - rres sien to yoel gol_____

2

4 4 4 4 7 4 2 0 2 | 4 4 4 7 4 2 0 2 | 4 4 7 7 7 6 5 5

te con el ¡ay! con el ma - ra - boy, con el cí con el mar-ra - bín ¡ay! que me mú, que me
pe

5

4 2 0 0 4 2 0 2 | 4 0 0 4 2 0 2 :|

mue - ro, San Juan de___ la___ Cruz Ca da ver___ que los

7

4 2 0 0 2 4 2 0 :|

mue - ro San Ju an de la Cruz.

Rima infantil

Espanya, Andalusia

Corda 4

5

Ye - ban las se - vi - lla - nas en la man - tí - ya un le tre ro que
Tan - to bes - ti - do blan - co tan - ta fa - ro - la yel pu - che - roen la

5

di se: "Vi - va Se - vi - ya", un le - tre - ro que di - se: "Vi - va Se -
lum bre con a - gua - so - la yel pu - che - roen la lum - bre con a - gua

9

vi - ya" A - rri - ón, tren si - yay cor - don, cor - don de Vas lau - sia.
so - la A - rri - ón, tren si - yay cor - don, cor - don de lal - ta - lia

13

¿Don - de vas a mor - mi o sin mi li sen sia?
¿Don de vas a mor mí o que yo no va - ya?

Rin, rin (Villancico)

Espanya, Andalusia

Corda 4

0 | 5 5 5 | 5 9 | XII X 9

Ha - - - cia Be len vau na bu - rra, rin

4

7 7 5 4 5 | 7 9 7 5 4 5 | 7 7 5 4 5 | 7 9 7 5 4 5

rin, yo me re men da ba, yo me re men dé, yo mea chéu re mean do yo me la qui -

8

7 7 | 9 X XIV XII X | 9 7 | 5 0

té: car ga da de cho co la _____ te

13

5 9 9 | XII XII 7 | 9 9 9 XII XII 7 | 9 5 5

Ma - ri - a, Ma - ri - a ven-a cá con rrien do quel cho

18

X X 7 | 9 5 5 | 7 7 4 | 5

co la ti llo se loes tan co mien do.

Una vieja y un candil

Espanya, Andalusia

Corda 3

7 7 | XII XII 9 9 XI | 7 7 9 9 5 5 | 7 7 7 7 0 | 0 7 7 |

U - navie - ja yun can - dil, sa - le - ri - to, la per - di - sión deu - na ca - sa, la per -

5

||: XII XI 9 XI XII | 7 9 XI | XII XI 9 XI 9 | 5 2 2 |

di - sión deu na ca - sa, la vie - ja por lo que gru - ñe la vie -

9

XI XI 9 7 9 | 7 7 7 | XII XII 9 9 XI XI | 7 7 9 9 5 5 |

ja por lo que gru - ñe, la vie - ja por lo que gru - ñe, sa - le - ri - to, yel can -

13

7 7 7 7 0 | 0 7 7 :|| 0 :||

dil por lo que man - cha La per

Fandanguillo

Espanya, Andalusia

Corda 4

0 0 0 0 2 3 | 7 5 7 5 3 | 7 7 7 7 8 7 |

4

5 3 5 3 2 | 0 0 0 0 2 3 | 7 5 7 5 3 |

4

7 7 7 7 8 7 | 5 3 5 3 2 | X 9 X 9 X 9 |

7

X 7 8 7 5 3 | 3 5 8 8 8 8 | X 9 X 9 8 7 |

10

Can tas al pie de mi re ja Pa ja ri to tu queal

al ba Can tas al pie de mi re ja

No ven gas a des per tar me Quees toy so ñan do con

e lla Quees toy so ñan do con e lla.

A mi me gusta lo blanco

Espanya, Asturias

A mi me gusta lo blanco, vi - va lo
blan - co, mue - ra lo ne - - - gro _____
que lo ne - groes co - sa tris - te yo soy a -
le - gre yo no lo quie - - - ro _____

The image shows a musical score for the song "A mi me gusta lo blanco" from Asturias, Spain. The score is written in 3/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff begins with a measure rest labeled '5'. The third staff begins with a measure rest labeled '9'. The fourth staff begins with a measure rest labeled '13'. The lyrics are: "A mi me gusta lo blanco, vi - va lo blan - co, mue - ra lo ne - - - gro _____ que lo ne - groes co - sa tris - te yo soy a - le - gre yo no lo quie - - - ro _____".

Tres hojitas, madre

Espanya, Astúries

Corda 4

2/4 2 4 5 7 | 9 9 9 9 | X 7 | 9

Tres ho - ji - tas, ma - dre, tie - neel ar - bo - lé,

5 2 4 5 7 | 9 9 9 9 | X 7 | 9 5 5

5 la unna en la ra - ma, las dos en el pié, las dos

9 7 4 | 5 2 2 | 4 1 | 2 2

9 en el pié, las dos en el pié. I - nés,

13 7 5 4 | 5 4 2 | 4 1 | 2

13 I - nés, I - nés - si - tal - nés I - nés.

Soy de Pravia

Espanya, Astúries

Corda 4

3/4 0 3 7 8 XII X 8 X 8 7 :||

Soy de Pra - via, soy de Pra ³ - via,

5

X XII | X XII | X 7 | 5 7 5 3

5

soy de Pra - via, soy de Pra - via

9

7 8 | 7 8 | 7 5 | 2 3 2 0

9

y ni ma - dreu - na pra - via - na

13

||: 0 3 7 8 XII X 8 X 8 7 :||

13

Y mi ma - dreu - na pra - via ³ - na

17

X XII | X XII | X 7 | 5 7 5 3

17

y por e - soen mi no ca - be

21

7 8 | 7 8 | 7 5 | 2 3 2 0

21

par - ti - da nin - gu - na ma - la.

Vite, vite, vite

Espanya, Astúries

Corda 4

Vi - te, vi - te, vi - te, vi - te, vi - te, vi -

6

tey no mea - cuer - do Si fueen el ri - o - la -

11

va - do oen el co - rre - dor ven - dien - do A -

16

guaen un con - voy le voy a lle - var a la mi mo - re - na ca -

22

min de Can - dás a la mi mo - re - na ca min da Can - dás.

Ya sabes que tengo gaita

Espanya, Astúries

Ya sa - bes que ten - go gai - ta _____ ya sa - bes

6
que soy gai - te - ro _____ ya sa - bes que co - mo

11
yo _____ non hay quien to - queel pun - te - ro Que soy gai -

17
te - ro ya tu lo sa - bes y que mi gai - ta seo - yeen el

23
va - lle _____ Di - me pa - ja - ri - to, di - me

28
di - me que co mes? _____ Pues co - moa - re - na del

33
ri - o ho - jas y flo - res. _____

The musical score is written in a single system with a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. There are six lines of music, each starting with a measure number (6, 11, 17, 23, 28, 33). The final line ends with a double bar line.

¿Donde vas, Mariquilla?

Espanya, Canàries

Corda 4

3/4 8 8 | 5 7 5 3 | 3 3 8 8 | 5 1

¿Dón - devas, Ma - ri - qui - lla, tan de ma - ña - na? _____

4

7 7 | 3 5 3 1 | 1 1 7 7 | 3 0

— A bus - car la le - chu - ga "pa" laen - sa - la - da. _____

8

8 8 | 5 7 5 3 | 3 3 8 8 | 5 7 5 3 1

— "Pa" laen - sa - la - da ni - ña "pa" laen - sa - la _____ da. _____

12

7 7 | 3 5 3 1 | 1 1 7 7 | 3 0

— ¿Dón - de vas Ma - ri - qui - lla tan de ma - ña - na. _____

La Tarara

Espanya, Castella

Corda 4

2/4 XII XII XII XII | XIII XII X 8 | X 8 | XII X 8 7 |

5

Tie - ne la Ta - ra - ra un ves - ti - do blan - co con lu -

8 7 | X 8 7 5 | 7 4 | 0 0 0 0 |

5

na - res ro - jos pa - ra el Jue - ves Sam - to La Ta -

9

5 7 | 8 7 5 | 7 4 | 0 0 0 |

9

ra - - - ra, si, la Ta - ra - ra, no, la Ta -

13

5 7 | 8 X XII XIII | XII 4 | 5 ||

13

ra - ra ma - dre, que la bai - lo yo.

Mañana por la mañana (1)

Espanya, Castella

Corda 4

0 | 5 5 5 | 9 XII | 5 5 5 | 9 XII |

Ma - ña - na por _____ la ma - ña - na pa - sa - te

5

5 5 5 | 4 2 | 0 4 7 | 0 0 |

Jua - na por _____ mi ta - ller "la ran lé" Te

9

X X X | 9 7 | 9 9 9 | 7 5 |

ju - ro que _____ ten - go ga - nas de _____ ver - te

13

7 7 7 | 2 4 | 5 |

Jua - na la _____ Pun - tael pié. _____

Mañana por la mañana (2)

Espanya, Castella

Corda 4

3/4

Ma - ña - na por — la ma - ña - na pa - - sa - te

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. The guitar part is on a single staff with fret numbers 0, 5, 5, 5, 9, XH, 15, 5, 5, 5, 9, XH. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are: G4 (0), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (0), F#4 (1), E4 (1), D4 (0), C4 (0), B3 (1), A3 (4).

5

Jua - na por — mi ta - ller "la ran lé" Te

Detailed description: This system shows measures 5-8. The guitar part has fret numbers 5, 5, 5, 4, 2, 0, 4, 7, 0, 0. The vocal line starts at measure 5 with notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (0), F#4 (1), E4 (1), D4 (0), C4 (0), B3 (1), A3 (4).

9

ju - ro que — ten - go ga - nas de — ver - te

Detailed description: This system shows measures 9-12. The guitar part has fret numbers X, X, X, 9, 7, 9, 9, 9, 7, 5. The vocal line starts at measure 9 with notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (0), F#4 (1), E4 (1), D4 (0), C4 (0), B3 (1), A3 (4).

13

Jua - na la — Pun - tael pié. —

Detailed description: This system shows measures 13-16. The guitar part has fret numbers 7, 7, 7, 2, 4, 5. The vocal line starts at measure 13 with notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (0), F#4 (1), E4 (1), D4 (0), C4 (0), B3 (1), A3 (4).

Mañana por la mañana (3)

Espanya, Castella

Corda 4

3/4 a | f f f | k n | f f f | k n |

Ma - ña - na por — la ma - ña - na pa - sa - te

5

f f f | e e | a e h | a a |

Jua - na por — mi ta - ller "la ran lé" Te

9

l l l | k h | k k k | h f |

ju - ro que — ten - go ga - nas de — ver - te

13

h h h | e e | f |

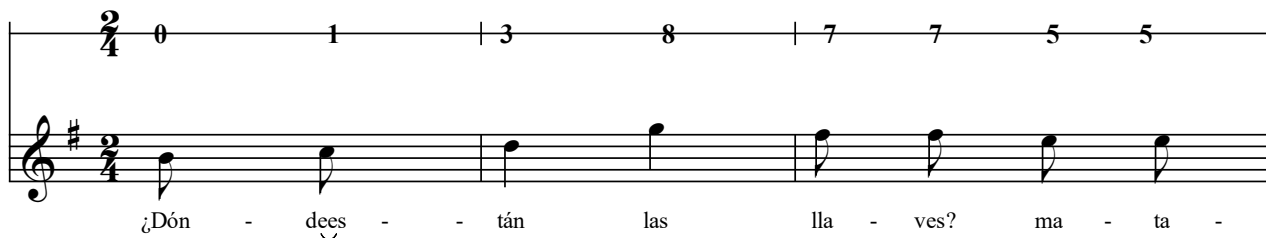
Jua - na la — Pun - tael pié. —

Matarile

Corda 2

Espanya, Castella

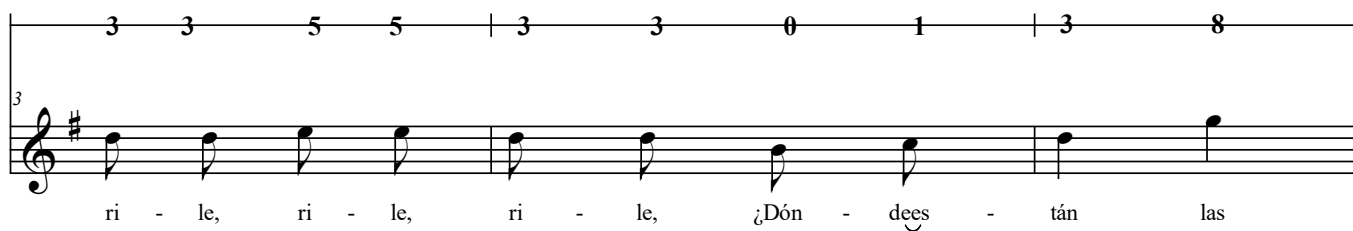
2/4 0 1 | 3 8 | 7 7 5 5 |



¿Dón - dees - - tán las lla - ves? ma - ta -

3

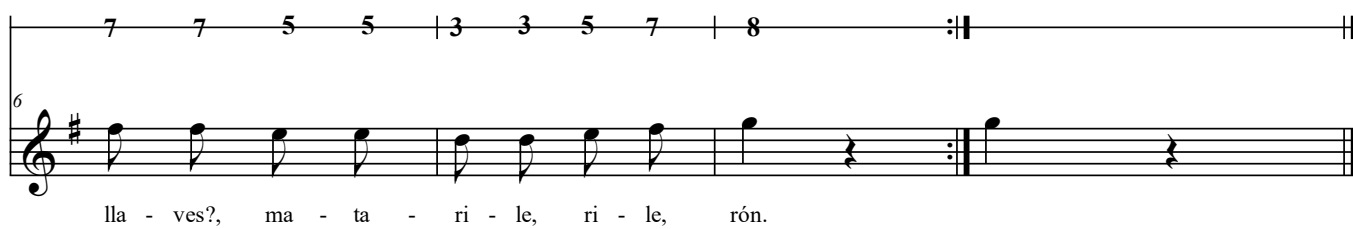
3 3 5 5 | 3 3 0 1 | 3 8 |



ri - le, ri - le, ri - le, ¿Dón - dees - - tán las

6

7 7 5 5 | 3 3 5 7 | 8 :||



lla - ves?, ma - ta - ri - le, ri - le, rón.

No me mates

Espanya, Castella

Corda 4

me ma - tes no me ma - tes de - ja - me vi -

6

vir en paz que - es - tan - do yoa tu

11

la - do se - ré fir - meen el a - mor.

16

Con el ca - po tin tin tin tin quees - ta no - che

20

va a llo - ver con el ca - po tin tin tin tin an - tes

25

del a - - - no che cer.


Serranilla

Espanya, Àvila




En al - to dea - que - lla mon - ta - ña yo
que - roa - un la - bra - dor - ci - llo que

4



viu - na ma - ña - na al pri - mer al - bor _____
co - ja las mu - las y se va - yaaa - rar _____

8



— lin - do la - bra - dor, la - bra - dor ha de ser. _____
— ya la me - dia no - che me ven - gaa - ron - dar. _____

12



— que
— Con las cas - ta - ñue - las con el al - mi -

16



rez _____ y la pan - de - re - ta que re - tum - be bien.

Adios, meu homiño

Espanya, Galícia

Corda 4

A - dios me ho - mi - ñoa - dios xa que te mar - chas pra

4

gue - rra non t'ol - vi - des da - pren - di - ña que che que - daa ca na

8

te - rra La la la la la la

12

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

16

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

Vexo, vigo, vexo cangas

Espanya, Galícia

Corda 3

2/4 7 7 | 7 3 7 7 | 7

Ve - xo Vi - go, ve - xo Can - gas, ta - men ve - xo Re - don -

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The top staff is a guitar-style notation with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of numbers: 2/4, 7, 7, | 7, 3, 7, 7, | 7. The bottom staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Ve - xo Vi - go, ve - xo Can - gas, ta - men ve - xo Re - don -'.

4

de _____ la; _____ ve - xoa Pon - te de Sam -

Detailed description: This system continues the vocal line. The top staff is a guitar-style notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The bottom staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'de _____ la; _____ ve - xoa Pon - te de Sam -'.

7

3/4 ||

pa - yo ca - - - mi - ño da mi - ña te - rra.

Detailed description: This system concludes the piece. The top staff is a guitar-style notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The bottom staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'pa - yo ca - - - mi - ño da mi - ña te - rra.'

Vinde, nenas

Espanya, Galícia

Corda 3

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a guitar-style staff with a treble clef and a G-clef, containing a sequence of fret numbers: 13, 12, 8, 5, 6, 10, 8, 5, 1, 5, 8, 6, 3, 0, 3, 6. The lower staff is a standard musical staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs.

Vin - ne de, nas, vin - de, ne___ nas a - rre - dor___ do meu ca -

4

The second system of music consists of two staves. The upper staff contains fret numbers: 5, 1, 13, 12, 8, 5, 6, 10, 8, 5, 1, 5, 8, 6, 3, 0, 3, 6, 5. The lower staff continues the melodic line from the first system.

po - te. Vin - de, ne - nas, vin - de, ne___ nas a - rre - dor - do meu___ ca -

8

The third system of music consists of two staves. The upper staff contains fret numbers: 1, 1, 5, 3, 1, 0, 3, 8, 6, 5, 1, 5, 3, 1, 0, 3, 8, 6. The lower staff continues the melodic line.

po - te qu'au - nhas hei vos de ca - sa - re qu'aou tras hei - lles dar o

12

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff contains fret numbers: 5, 1, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 12, 13, 10, 10, 13, 12, 10, 10, 8, 5, 8, 6, 3, 1, 1. The lower staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

do - te qu'au nhas hei___ vos de___ ca - sa - re qu'aou_ tras hei___ lles dar - o do - te.

Vinde, picariñas

Espanya, Galícia

Corda 4

7 9 | X 7 | 5 2 | 5 7 | 9 6 |

6

Vin de, pi ca ri ñas, co rre deases col

7 7 9 | X 7 | 5 2 | 5 7 |

6

tar an tes de qu'o ga lo co meu

11

9 6 | 7 | XIV XIV | XIV XIV | XIV 9 |

11

cea can tar. Ho xa, man sa pom ba,

16

X X | XII X | 9 | 6 4 |

16

fror de Je ri có, pa ri

20

6 6 | 7 3 XII X | 9 6 | 7 |

20

u n'as pa llas o Me ni ño Dios.

Burlesca

Espanya, Salamanca

Corda 4

Musical notation for the first system, starting at measure 1. The guitar part is in 3/8 time and features a sequence of chords: XII, XII, XII, XII, X, XIV, XII, XII, X, XIV. The vocal line begins with the lyrics: To - dos los que can - tan bien _____ po - nen

4

Musical notation for the second system, starting at measure 4. The guitar part continues with chords: XII, XII, X, XII, X, 8, X, 8, X, 8, 7. The vocal line continues with: la ma no _____ al ca - rri - llo _____

8

Musical notation for the third system, starting at measure 8. The guitar part continues with chords: 5, 5, 5, 7, 8, 5, 8, 7. The vocal line continues with: _____ y yo co - mo can - to mal _____

12

Musical notation for the fourth system, starting at measure 12. The guitar part continues with chords: 3, 7, 5, 5, 3, 3, 1, 3, 1, 0. The vocal line continues with: _____ no la me toen el in si - llo _____

18

Musical notation for the fifth system, starting at measure 18. The guitar part continues with chords: 1, 3, 1, 0. The vocal line continues with: _____ llo _____

Pasacalle

Espanya, Salamanca

Moderato

1 No te com - pon - gas _____ que ya no vas _____

5 _____ a los no - vi - llos _____ de Ma - ga - rraz _____


10 No te com - pon - gas _____ que nohas de ir _____

14 _____ a los no - vi - llos _____ de San Mar - tin _____

Una charra

Salamanca

Sostenuto ♩ = 80



U - na__ cha - rra_____ ma - ga - rra__ yen al__ pi -

5



co - te u - na__ ber - za yun na - bo__ yun pa - ja - ro. te

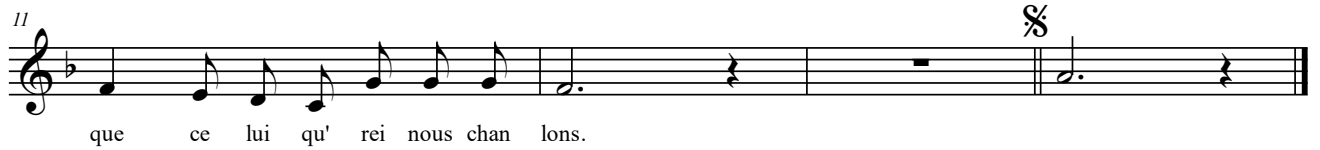
ff



Cha - rra__ man - ga - rra di le que si voy que si voy que no ven - ga_____

Ah le goli petit village

França



Ainsi font, font, font

França

Corda 3

2/4 0 4 | 7 9 | 7 7 9 | 7 5 4 2 | 4 0 0 4 |

Ain - si font, font, font, les pe - ti - tes ma - rion - net - tes, ain - si

The first system of music is for the third string (Corda 3) in 2/4 time. It features a guitar-style fretboard notation above a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fretboard notation shows fingerings: 0 4 | 7 9 | 7 7 9 | 7 5 4 2 | 4 0 0 4. The melody consists of eighth and quarter notes.

6

7 9 | 7 7 9 | 7 5 4 2 | 0

font, font font, trois p'tits tours et puis s'en vont.

The second system continues the melody from the first system. The fretboard notation shows fingerings: 7 9 | 7 7 9 | 7 5 4 2 | 0. The melody concludes with a quarter note followed by a quarter rest.

Au clair de la lune

França

Corda 4

5

Au clair de la lu - ne mon a mi Pier - rot

5

Prê te moi ta plu me pour é cri re un mot

9

Ma chan del teest mor te Ja n'ai plus de feu

13

Ou ne moi ta por te Pour l'a mour de Dieu!

Cadet Rousselle

França

Corda 4

Musical notation for the first system, measures 1-4. The guitar part is on a single staff with fret numbers 0, 2, 4, 5, 5, 5, 9, 5, 7, 7, 7, 7, 5, 4, 2. The vocal part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: Ca - det selle Rous a trois mai - sons, Ca - det Rous - selle a trois mai -

4

Musical notation for the second system, measures 5-8. The guitar part is on a single staff with fret numbers 0, 0, 2, 4, 5, 5, 5, 9, 5, 7, 7, 7, 7, 5, 4, 2. The vocal part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: sons. Qui n'ont ni pou - tres, ni che - vrons. Qui n'ont ni pou - tres, ni che -

8

Musical notation for the third system, measures 9-12. The guitar part is on a single staff with fret numbers 0, 7, 7, 7, 7, 9, X, XII, X, 9, 7, 7, 7, 7, 9, X, XII. The vocal part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: vrons, C'est pour lo - ger les hi - ron - del - les, que di - rez - vous d'Ca - det Rous -

12

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The guitar part is on a single staff with fret numbers X, 9, 5, 5, 5, 4, 2, 0, 5, 4, 5, 7, 7, 5, 4, 5. The vocal part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: se - lle? Ah! Ah! Ah! Oui, vrai - ment, Ca - det Rous - sel est bon en - fant.

Il était une bergère

França

Corda 4

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a guitar fretboard diagram for the fourth string, showing fingerings: 0, 5-7-9-7, 5-0-0, and 2-2-0-0-0. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and continues with quarter notes A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The lyrics are: Il é tait une ber - ge - re Et ron, ron, ron, pe tit

4

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a guitar fretboard diagram for the fourth string, showing fingerings: 2-2-0-0, 5-7-9-7, 5-0-XII, and 9-5-7-0. The lower staff continues the melody from the first system. The lyrics are: par tan pon Il é taint una ber gé re qui gar dait ses mou

8

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a guitar fretboard diagram for the fourth string, showing fingerings: 5-5-5-XII, 9-5-7-0, and 5. The lower staff continues the melody. The lyrics are: tons, Ron, ron, quin gar dait ses mou tons. _____

J'ai du bon tabac

França

Corda 3

0 2 4 0 | 2 2 4 5 5 | 4 4 0 2 4 0 | 2 2 4 5 7

J'ai du bon tabac dans ma tabatière, J'ai du bon tabac tu n'en auras

4

0 | 7 7 5 | 4 2 4 5 7 | 2 7 7 5

pas J'en ai du fin et du bien rapé, que ne s'ra

8

4 2 4 5 7 | 2 0 2 4 0 | 2 2 4 5 5 | 4 4 0 2 4 0

pas pour'ton fichu nez j'ai du bon tabac dans ma tabatière J'ai du bon ta

12

2 2 4 5 7 | 0

bac, tu n'en auras pas.

Frère Jacques

França

Corda 4

5 7 | 9 5 5 7 | 9 5 9 X |

Frè - re Jac - ques, Frè - re Jac - ques, Dor - mez -

The first system of music for 'Frère Jacques' consists of a guitar chord diagram and a corresponding musical staff. The chord diagram shows fret numbers 5, 7, 9, 5, 5, 7, 9, 5, 9, and X across the strings. The musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes correspond to the lyrics: Frè - re, Jac - ques, Frè - re, Jac - ques, Dor - mez -.

3

XII 9 X | XII XII XIV XII X | 9 5 XII XIV XII X |

vous? Dor - mez - vous? Son - nenz - les ma - ti - nes! Son - nez les ma -

The second system of music continues the piece. It features a guitar chord diagram with fret numbers XII, 9, X, XII, XII, XIV, XII, X, 9, 5, XII, XIV, XII, X. The musical staff shows a triplet of notes for 'vous?' and a triplet of notes for 'Son - nez les ma -'. The lyrics are: vous? Dor - mez - vous? Son - nenz - les ma - ti - nes! Son - nez les ma -.

6

9 5 5 0 | 5 5 5 0 | 5

ti - nes! Din, dan, don. Din, dan, don.

The third system of music concludes the piece. The guitar chord diagram shows fret numbers 9, 5, 5, 0, 5, 5, 5, 0, and 5. The musical staff shows the final notes and lyrics: ti - nes! Din, dan, don. Din, dan, don.

Malbrough s'en va t'en guerre

França

Corda 4

Musical notation for the first system, featuring a guitar tablature line above a treble clef staff. The tablature includes fret numbers (0, 9, 9, 9, 7, X, 9, X, 9, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 9, 5, 0) and an X for a barre. The melody is in G major and 6/8 time. The lyrics are: Marl - brough s'en va t'en guer - re, mi-ron - ton, mi-ron-ton, mi-ron - tai - ne, Marl-

5

Musical notation for the second system, continuing the guitar tablature and melody. The tablature includes fret numbers (9, 9, 9, 7, X, 9, XII, 9, 5, 7, 4, 5, XII) and an X for a barre. The lyrics are: brough s'en va t'en guerr - re Ne sait quand re - vien - dra, _____ ne

9

Musical notation for the third system, concluding the piece. The tablature includes fret numbers (XII, 9, XIV, XIV, XII, XII, XII, 9, XIV, XIV, XII) and an X for a barre. The lyrics are: sait quand re - vien - dra, _____ ne sait quand re - vien - dra. _____ *D.C. al Fine*

Papa les petits bateaux

França

Corda 4

The first system of music is written for guitar. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes a guitar staff with fret numbers (3, 3, XIII, XII, X, 8, 0, 3, 8, 7, 3, 5, 7, 8, 3, 3) and a vocal line with notes and lyrics. The lyrics are: "Pa - pa les p'tits ba - teaux, qui vont sur l'eau, ont - ils des jam - bes? Mais".

Pa - pa les p'tits ba - teaux, qui vont sur l'eau, ont - ils des jam - bes? Mais

5

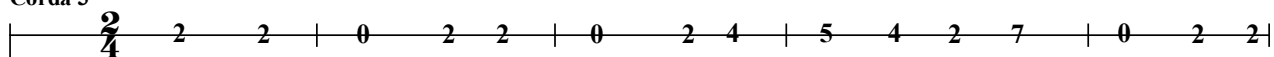
The second system of music continues the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes a guitar staff with fret numbers (3, XIII, XII, X, 8, 0, 0, 3, 8, 7, 3, 5, 7, 8) and a vocal line with notes and lyrics. The lyrics are: "oui pe - tit bê - ta, S'ils en a - vaient pas, ils n'march' raient pas!".

oui pe - tit bê - ta, S'ils en a - vaient pas, ils n'march' raient pas!

Promenous nous dans les bois

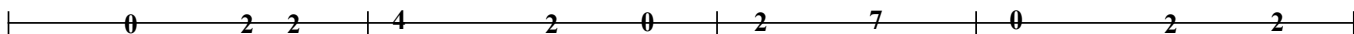
França

Corda 3



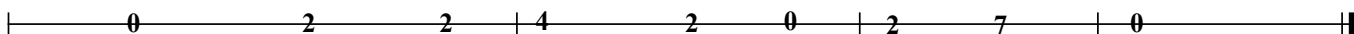
Prome - nons - nous dans les bois pen - dant que le loup n'yest pas. Si le

5



loup y é - tait, il nous man - ge - rait. Mains le

9



loup n'yest pas, il nous man - ge - ra pas.

Sur le pont d'Avignon

França

Corda 4

2/4 5 5 | 5 7 7 | 7 9 X | XII 5 4 5 | 7 0 5 5 | 5 7 7 |

Sur le pont d'Avignon l'on y danse, l'on y danse sur le pont d'Avi

Detailed description: This system shows the first six measures of the piece. The guitar part is written on a single staff with a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the melody.

6

7 9 X | XII 5 4 5 | 5

gnon l'on y danse tout on rond

Detailed description: This system shows measures 7 through 10. The guitar part continues with fret numbers 7, 9, X, XII, 5, 4, 5, and 5. The melody continues with the lyrics 'gnon l'on y danse tout on rond'.

9

5 5 5 5 5 7 5 | 5 5 5 5 7 5

Les beaux messieurs font comme sa et puis en core comme sa.
Les belles dames font comme sa et puis en core comme sa.

Detailed description: This system shows measures 11 through 14. The guitar part continues with fret numbers 5, 5, 5, 5, 5, 7, 5, 5, 5, 5, 7, and 5. The melody continues with the lyrics 'Les beaux messieurs font comme sa et puis en core comme sa. Les belles dames font comme sa et puis en core comme sa.' There are fermatas over the final notes of the melody in measures 13 and 14.

All'arm'all'arm

Itàlia

Corda 4

3/4 VII VII VII | VII IX IX IX | 2/4 IX XII | 3/4 X IX VII VII |

2 2 2 2 4 4 4 4 4 2 4 2 2

All' arm' all' arm' all' arm' all arm' O fi - di miei pen -

5 IX VII :||: IV | 4/4 V VII IX IX | 3/4 VII XII X IX |

5 4 2 1 2 4 4 4 2 4 2 1

sie - ri Cor - re - te tut - t'in guar - dia del mio

9 VII V VII | 2/4 VII IV V V | 3/4 IV V 2 0 | 2/4 2 0 :||

9 4 2 4 4 1 2 2 1 2 2 0 2 0

co - re Che s'av - vi - ci - na'l mio ne - mic' a - mo - re.

Ma come bali, bella bimba

Itàlia

Corda 3

3/4 III | XII X VIII VII V III | VII VII V III | VII VII V III |

Ma co - me ba - li be - lla bim - ba be - lla bim - ba be - lla

5

VIII VIII III | XII X VIII VII V III | VII VII V III | VII VII V III |

bim - ba ma co - me ba - li be - lla bim - ba be - lla bim - ba ba - li

9

Fine
VIII ||: V V VII | VIII V | VIII VII V |

ben Var - da - che pas - sa la vio - la -
D.C. al Fine

13

VII 0 | V V VII | VIII V | VIII VII V | XII ||: XII *D.C. al Fine* ||

ne - ta l'è tan - to be - la dai - na - mo - rar rar. Ma

No pulice

Itàlia

Corda 3

2 2 2 2 | 4 4 4 5 7 | 4 5 2 2 | 2/4 0 2 | 3/4

No Pu - li - ce no pu - li - ce m'èun tra - to nel' ló - rec - chia

2

5

2 2 2 2 | 4 4 4 5 7 | 4 5 2 2 | 0 2 | C

No pu - li - ce no pu - li - ce m'èen tra - to nel' l'o - re - chia cha

9

C 2 4 5 2 4 0 2 4 | 5 4 7 7 5 4 9 | 9 9 7 5 5 4 |

not te gior - ni mi fa paz - zi - a - re non sac - cio - che non sac - cio - che mi fa -

12

5 0 2 4 5 2 4 7 7 4 4 0 2 | 4 4 5 7 9 7 5 5 4 | 5 5 4 2 2 0 |

re Corr' im qua corr' im la pi gliaques - ta pi - glia qual - la Dom - mi soc - cor so tu fac - cia mi a bel -

15

2 0 2 4 5 2 4 7 7 4 4 0 2 | 4 4 5 9 7 7 5 5 4 | 5 5 4 2 2 0 | 2 ||

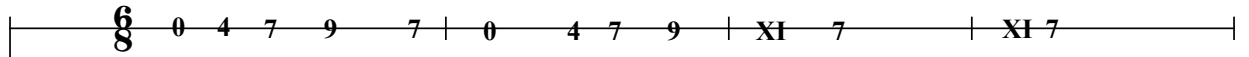
la Co rrin qua, co rrin la pi glia ques ta pi glia quel la Dom - mi so cor so tu, fac cia mia bel - la.

O mio Carino

Itàlia

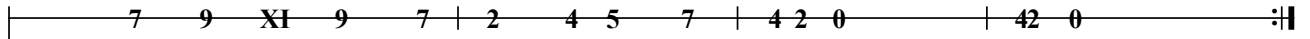
Andante mosso

Corda 4



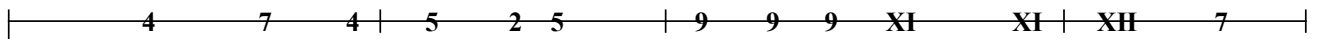
O mio ca - ri - no tu mi pia - ci tan - to _____
Sa - pe - ro - le pa - ro - le del Mes - sa - le _____

5



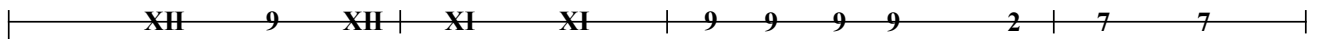
Va doal la mes - sae non so do - ve si - a _____
ed o - ra non so piu l'A - ve Ma - ri - a _____

9



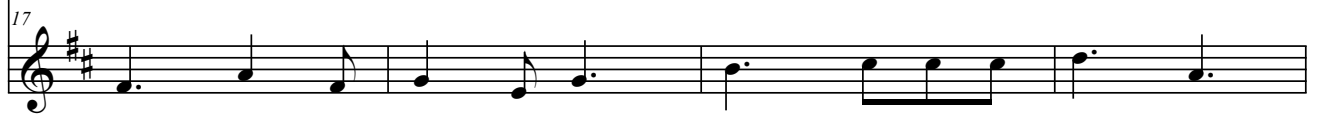
Me glio sa reb_____ be che non t'a ves sia - ma - to

13



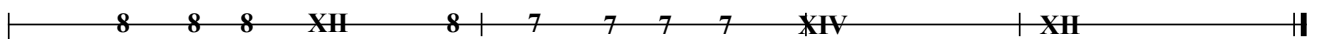
sa - pe - voil Cre - do ed o ra l'ho scor - da - to

17



e non s pen - do piu l'A - ve Ma - ri - a

21



co - me po - tro sal - var l'a - ni - ma mi - - - a _____

Vag augeletto

Itàlia

Corda 4

5

7 7 7 7 7 | 9 7 XII XII | XI 9 7 | 2/4 7 5 7 9 7 4 |

Vag au - gel - let - to che can - tan - do va - - - - tan - - do

5

2 0 | 3/4 7 | 9 XII XI 9 | 2/4 7 7 9 XI |

va - si _____ Di ra m'in ra _____ me co - si dol - ce -

9

XII XI | XII | 3/4 XII XI 9 XII | XI 9 7 9 | 9 8 9 |

men - te, Me - schi - no-me!, me schi no me' do - len - te - che

14

9 7 5 5 4 7 | 2/4 7 7 | 9 XI XI :|| XI |

14

gior n'e not te stant in pen' em gue i _____ i.

Villanella ch'all aqua vai

Itàlia

Corda 4

7 9 | 7 5 4 | 5 5 | 4 4 |

Vil - la - nel - la ch'all' ac - qua va - i,

5

2 2 2 | 0 0 | 2 2 | 4 4 :||

mo - ro pe' ttee tu nun lu sa - i

9

5 | 4 2 | 0 0 | 0 0 0 | 2 2 | 0 :||

Ahi me! ahi me ch'io mo - ro mi - ren - doa te!

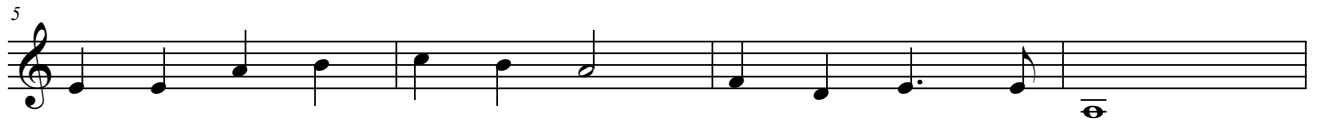
Itsuki no Komoriuta (Cradle-Song)

Japó



Kojo no Tsuki (Moon on the old Castle)

Japó



Sakura Sakura (cherryblossom)

Japó



Yoimachi-Gusa (Evening prunrose)

Japó



Animado

Portugal, Alentejo

Corda 3

The first system of music consists of a guitar chord diagram and a vocal line. The guitar part is for the third string and is written in 6/8 time. The notes are: XII, XII 8, 5, 7, 8, 7, 0, X, X 8 7, 8, X. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4.

Ja s'a ca bow a zei to na Ja se ga nhou o di

4

The second system of music consists of a guitar chord diagram and a vocal line. The guitar part is for the third string and is written in 6/8 time. The notes are: XII XII XII, XII 8, 5, 7, 8, 7, 0, X, X 8 7, X 4, 5. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4.

nhei ro De em vi vas ao pa trá o E tam ben co me na ge ro.

Despacio (Alentejo)

Portugal

Corda 4

4/4 X 8 | 7 8 X XII | 8 8 7

O maeu ni no e d'oi ro

3

5 7 8 X | 7 7 5 | 3 5 7 8

o meu mo ri no Hai de o man dar doi

6

5 5 3 | 2 3 5 7 | 3

ran Em guan to for paque ni no

Farrapeira

Corda 3

Portugal

2/4

5 5 | 5 5 7 9 | XII X X X | X X 9 7 | 9 5 5 5 |

Oh, Mi - nha Fa - rra - pei - ri - nha Oh, Mi - nha Fa - rra - pei - ro - na Oh, Mi -

5

5 5 7 9 | XII X X X | X X 9 7 | XII 9

5

nha Fa - rra - pei - ri - nha Oh, mi - nha Fa - rra - pei - ro - - - na

9

9 XII X 9 | 7 5 4 2 | 0 X X X | XII X 9 7 |

9

Oh o nos a - mor Oh mi - nha Fa - rra - pei - ro - na A per

13

5 9 7 5 | 7 5 4 2 | 0 0 2 4 | 5

13

ta t'a per ta di nha Nas - an - de - sa lam - fa - lhona

17

XII XII XII | XII X X | X XIV XII X | 9 5 5 |

17

Ai le mais ai! não an des ça bam ba lho na Oh,

21

5 9 7 5 | 7 5 4 2 | 0 0 2 4 | 5

21

mi - nha Fa - rra - pei - ri - nha Oh, mi - nha Fa - rra pei - ronha

Ja s'acabeu

Portugal, Alentejo

Corda 3

The first system of musical notation for 'Ja s'acabeu' consists of a guitar tablature line and a vocal line. The guitar line is in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tablature is: XII | XII 8 5 — 7 8 | 7 0 — X | X 8 7 — 8 X. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: Ja s'a ca bau — a qei to na ja sa ga nhou o di.

4

The second system of musical notation for 'Ja s'acabeu' consists of a guitar tablature line and a vocal line. The guitar line continues from the first system with the tablature: XII | XII | XII 8 5 — 7 8 | 7 0 — X | X 8 7 — X 4 | 5. The vocal line continues with the lyrics: nhai — ro De am vi vas ao pa trá o E tam fons as ma na gè.

Lento

Portugal, Basco Alentejo

6

Corda 4

Corda 5

Vai t'em bo ra pa páo De

6

ci ma De ci ma d'es se te

11

lha do Dei xa dor mir o ma

16

Corda 5

Corda 6

ni no un so ni nho des can

20

Corda 4

Corda 5

sa do.

Motivo de Torres Vedras Verde Gaio

Portugal

Corda 4

2/4

7 | XII 7 4 7 XII | XI 9 XI | XIV XI 7 5 2 |

O ver de gai soe ma ro to E ma ro to e bra

5

4 0 7 7 7 | 9 9 7 2 5 | 4 0 5 5 5 |

5

3 3

gei ro O la ré o la ré ma dé ca co mo over de

8

9 9 7 2 4 | 0

8

ga io não ha não ha.

Nao ten nada que se ver (1)

Portugal



Nao ten nada que se ver (2)

Portugal

Corda 4

The first system of music consists of a guitar chord diagram and a corresponding melodic line in 2/4 time. The chord diagram shows the following frets: 5, 6, X, XII, X, 8, 5, 1, 0, 3, 6, 0. The melodic line starts with a quarter note on the 5th fret, followed by eighth notes on the 6th, 12th, and 8th frets. The next measure contains eighth notes on the 5th and 1st frets, and a quarter note on the 0th fret. The final measure contains eighth notes on the 3rd and 6th frets, and a quarter note on the 0th fret.

4

The second system of music continues the melodic line and includes a final chord diagram. The chord diagram shows the following frets: 1, 5, 5, 8, 8, XIII, XIII, 3, XII, XII, XII, X, 6, 0, 7. The melodic line continues with eighth notes on the 1st and 5th frets, followed by eighth notes on the 8th and 13th frets. The next measure contains eighth notes on the 3rd and 12th frets, and a quarter note on the 12th fret. The final measure contains eighth notes on the 12th and 6th frets, and a quarter note on the 7th fret.

Quando eu era pequenina (1)

Portugal, Beira

Quan - doeu e - ra pe - que - ni - na Quan doeu e - ra pe - que -

4

ni - na a - ca - ba - da de nas - cer a - ca - ba - da de nas - cer.

Quando eu era pequenina (2)

Portugal, Beira

3/4 XII VIII V VII VIII XII VIII V X VIII XII X VIII VII

Quan - doeu e - ra pe - que - ni - na Quan doeu e - ra pe - que -

4

IV 0 V III 0 I III VIII VII III V III 0 I III V 0

ni - na a - ca - ba - da de nas - cer a - ca - ba - da de nas - cer.

9

XII VIII V VII VIII XII VIII V X VIII XII XVIII VII IV 0

Quan - doeu e - ra pe - que - ni - na Quan doeu e - ra pe - que - ni - na

13

V III 0 I III VIII VII III V III 0 I III V 0

a - ca - ba - da de nas - - - cer a - ca - ba - da de nas - cer.

Verde Gaio

Portugal

Corça 3

2/4 6 9 9 9 7 6 4 1 4 9 9 9 2

As pe nas do ver de ga io são ver de se a ma

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The top staff shows a guitar chord diagram for the 3rd string in 2/4 time, with fret numbers 6, 9, 9, 9, 7, 6, 4, 1, 4, 9, 9, 9, and 2. The bottom staff shows the corresponding melody in G major (one sharp) and 2/4 time, with lyrics underneath.

4

6 2 6 9 9 9 7 6 4 1 4 9 9 9 2 6 2 6 6 6 6

re las Não me toquesse não ca io Não me te nhas ca ne las ai o verde

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The guitar chord diagram continues with fret numbers 6, 2, 6, 9, 9, 9, 7, 6, 4, 1, 4, 9, 9, 9, 2, 6, 2, 6, 6, 6, 6. The melody and lyrics continue.

9

2 2 6 2 6 4 7 7 7 7 6 6 2 4 1 2 6 6 6 6

ga io ver de ga io ai o ver de gaio to ma lá da cá ai o ver de

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The guitar chord diagram continues with fret numbers 2, 2, 6, 2, 6, 4, 7, 7, 7, 7, 6, 6, 2, 4, 1, 2, 6, 6, 6, 6. The melody and lyrics continue.

13

2 2 6 2 6 4 7 7 7 7 6 6 2 4 1 2

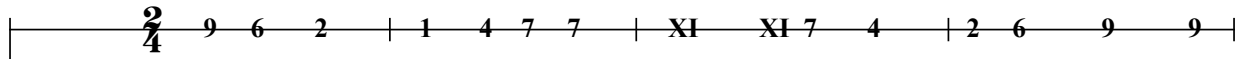
gaio ver da gaio dá cá ai o ver de gaio to ma lá dá cá.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16, ending with a double bar line. The guitar chord diagram continues with fret numbers 2, 2, 6, 2, 6, 4, 7, 7, 7, 7, 6, 6, 2, 4, 1, 2. The melody and lyrics conclude.

A det du?

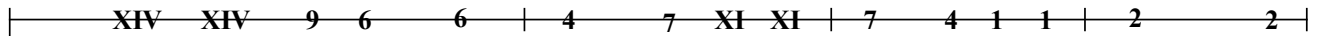
Suècia

Corda 4



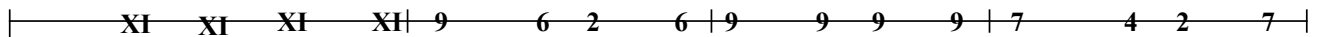
A' det du? Ja det a' det Kom - mer du nu? Ja, det gör jag.

5



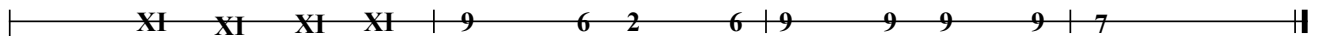
Ty - cker du om mej? Ja det gör jag, för du är sa snäll Tra

9



la la la la la la la la la la la la la la la, tra

13



la la la la la la la la la la la la la.

Elvira Madigan

Suècia

Corda 4

8 5 | 1 5 | 8 XIII | 8 5 | 6 3 |

Sor - ge - li - ga sa - ker hån - da, än i

0 3 | 8 6 | 5 8 | XII | XV X |

vå - ra dar min - sann. Sor - ge - li - gast

XIII XVII | XIII XII | X 8 | XII X | 6 3 | 1 |

är dock den - na. Den om frö - ken Ma - di - gan.

Fjäriln vingad syns på Haga

Suècia

Andante ♩ = 120

Corda 4

5 2 | 0 0 0 0 | 5 5 9 XII | X X X XII X |

Fjä-riln vin - gad syns på Ha - ga me-llan dim - mors fort och

5

9 5 2 | 0 0 0 0 5 | 5 XII 9 | 7 7 7 5 7 9 | 5 XII X |

dun sig sitt grö - na skjul ti - lla - ga och i blom-man sin - pau - lun. Mins-ta

10

9 9 9 XIV | XII X X 9 | 7 7 7 XII | X 9 5 2 |

kräk i kär och sy - ra, nyss av so - lens vär - ma väckt, ___ till en

14

0 0 0 0 | 5 5 XII 9 | 7 7 7 5 7 9 | 5

ny hög - tid - lig y - ra el - das vid se - fi - rens fläkt.

Önskevisan

Suècia

Corda 3

The first system of musical notation for 'Önskevisan' is written in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The guitar part is indicated by a line with fret numbers (0, 5, 9, 7, 7, 5, 0, 5, 9, XII, X) and a vertical bar line. The vocal part is written on a five-line staff with a treble clef, showing a melody of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'Låt oss en vi - sa sjung - a Till he - der åt de'.

Låt oss en vi - sa sjung - a Till he - der åt de

The second system of musical notation continues the piece. The guitar part has fret numbers (X, 9, 5, 9, 7, 5, 7, 9, 5, 5, 0, 5, 5, 9, XII, 9, 5). The vocal part continues with a melody of quarter and eighth notes, including a slur over two notes. The lyrics are: 'ung - a, som nu ska' föl - jas åt Fal - le - ra, fal - ler - ri, fal - le -'.

ung - a, som nu ska' föl - jas åt Fal - le - ra, fal - ler - ri, fal - le -

The third system of musical notation continues the piece. The guitar part has fret numbers (7, 0, 0, 0, 0, 5, 9, 7, 7, 5, 0, 5, 9, XII, X). The vocal part continues with a melody of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'ra - la - lej! Och låt oss all - a öns - ka. Att ly - ckan måt - te'.

ra - la - lej! Och låt oss all - a öns - ka. Att ly - ckan måt - te

The fourth system of musical notation continues the piece. The guitar part has fret numbers (X, 9, 5, 9, 7, 5, 7, 9, 5, 5, 0, 5, 5, 9, 5, 5, 0). The vocal part continues with a melody of quarter and eighth notes, including a slur over two notes. The lyrics are: 'gröns - ka. På de - ras lef - nads - ståt! Fal - le - ra, fal - le - ri, fal - le -'.

gröns - ka. På de - ras lef - nads - ståt! Fal - le - ra, fal - le - ri, fal - le -

The fifth system of musical notation concludes the piece. The guitar part has fret numbers (5, 5, 9, 5, 5, 0, 5, 5, 9, XII, 0, 5). The vocal part continues with a melody of quarter and eighth notes, ending with a double bar line. The lyrics are: 'ra, fal - le - ri, fal - le - ra, fal - le - ril - la - rej.'

ra, fal - le - ri, fal - le - ra, fal - le - ril - la - rej.

Viljen I Veta

Suècia

Corda 4

9 9 9 6 2 2 | XI XI XI XI 9 9 | XIV 9 9 7 6 6 |

Vild - jen I ve - ta och vil - jen I förs - tå? hur bön - der - na plä - ga så

4

4 2 6 | 9 9 9 6 2 2 | XI XI XI XI 9 9 | XIV 9 9 7 7 6 6 |

hav - re? Min fa - der, han såd - de, han såd - de si - så - här, och se - dan så vi - la - de han

8

4 2 6 | 7 6 7 6 4 6 | 7 6 7 6 4 4 |

ar - men. Han stam - pa med sin fot, han klap - pa med sin hand, sa

11

9 7 6 9 | XIV XI 9 6 | 7 6 7 4 9 1 1 | 4 2 |

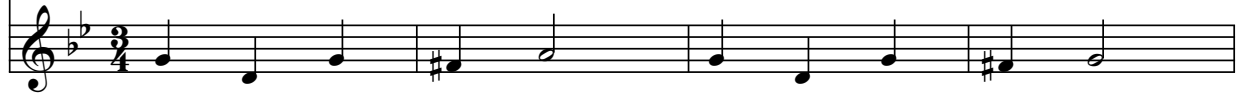
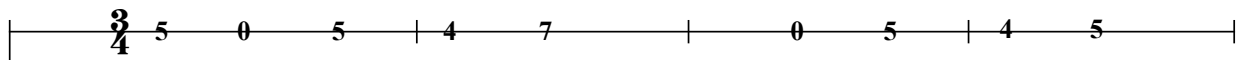
gla - de - lig, så gla - de - lig. Sen vän - de han sig om u - til dan - sen

Porqué me miras (1)

Espanya, Emili Pujol

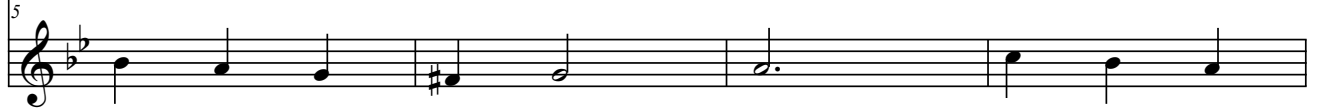
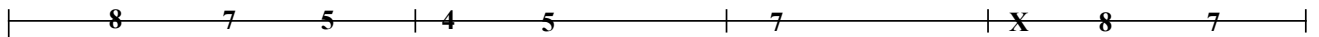
Corda 4

5



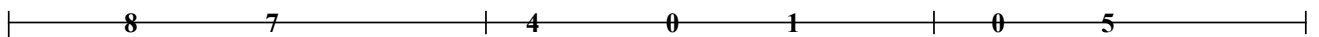
Di - me por - qué me mi - ras con es - tos

5



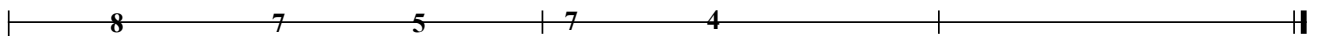
o - jos de com - pa - - - sion sa - bi - do

9



que mi - - - ran - do - meha - ces fe - - -

12



liz a mi co - ra - - - zón.

Porqué me miras (2)

Espanya-Emili Pujol

Corda 3

5

8 7 5 | 4 5 | 7 | X 8 7

5

9

8 7 | 4 0 1 | 0 5

9

12

8 7 5 | 7 4 |

12

5

Di - me por - qué me mi - ras con es - tos
o - jos de com - pa - - - sion sa - bi - do
que mi - - - ran - do - me ha - ces fe - - -
liz a mi co - ra - - - zón.