



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

*SOLILOQUE DE HENRI SAUGUET: CARACTERÍSTICAS Y
FUNDAMENTOS DE LA ESCUELA FRANCO-ESPAÑOLA DE
GUITARRA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.*

Tesis que presenta:
Luis Ángel Benítez Alba

para obtener el título de:
Licenciado en Música Instrumentista (Guitarra)

Mtro. Juan Carlos Laguna Millán
Asesor para la presentación pública

Lic. José Luis Segura Maldonado
Asesor del trabajo escrito

Ciudad de México, octubre de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Para Gloria Alba Valdivia, por darlo todo desde el primer día.

Para mis queridas hermanas Gloria, Sandra y Liliana: gracias por tanto.

Para los que me enseñaron que la guitarra se pulsa con lo que tenemos dentro: Juan Carlos Laguna, José Luis Segura y Luc Vander Borcht.

Para mis amigos, almas gemelas, compañeros de todo.

Para mi Brenda, fuente de la alegría más grande.

Programa para el recital público

Ricercare II
Fantasia XIII
(Catálogo R. Chiesa)

Francesco da Milano
(1497-1543)

Divertissement No. 2

François de Fossa
(1775-1849)

Variaciones sobre un tema de Sor *Op. 15*

Miquel Llobet i Solés
(1878-1938)

Intermedio

Sonata III

- *Allegro moderato*
- *Chanson*
- *Allegro non troppo*

Manuel María Ponce
(1882-1948)

Soliloque (in ricordo di Manuel de Falla)

Henri Sauguet
(1901-1989)

Sonata Op. 47

- *Esordio*
- *Scherzo*
- *Canto*
- *Finale*

Alberto Ginastera
(1916-1983)

Luis Ángel Benítez Alba

Guitarra

Índice general

Agradecimientos	i
Programa para el recital público	ii
Índice general	iii
Introducción	1
Capítulo 1. <i>Escuela Franco-Española de Guitarra: Consideraciones teóricas e históricas</i>	2
1.1. Breve genealogía de la guitarra franco-española	4
1.2. Síntesis biográfica de Francisco Tárrega	12
1.2.1. Tárrega desde la perspectiva de Pujol	16
1.3. Síntesis biográfica de Emilio Pujol	22
1.4. Síntesis biográfica de Alberto Ponce	29
1.5. Características y fundamentos de la <i>EFEG</i>	32
Capítulo 2. <i>Soliloque de Henri Sauguet</i>	33
2.1. Síntesis biográfica de Henri Sauguet	33
2.2. Fundamentos técnicos generales de la <i>EFEG</i>	37
2.3. Fundamentos teórico-filosóficos de la <i>EFEG</i>	39
2.4. Análisis integral de la obra	43
2.5. Consideraciones interpretativas para <i>Soliloque</i> , a partir de los fundamentos de la <i>EFEG</i>	46
Conclusiones	48
Obras de consulta	50
Anexos	
- Reproducción facsimilar de la partitura de <i>Soliloque</i> de Henri Sauguet	
- Entrevistas	

Introducción

El presente trabajo es el resultado de mi experiencia de aprendizaje durante el año escolar que cursé en la *Académie de Musique et Théâtre de Monaco*. En dicha institución pude observar y ser partícipe de una práctica pedagógico-instrumental que se basa en paradigmas diferentes a los que yo había estado expuesto durante mi formación en México. Poco a poco se hizo evidente que esta forma de concebir el estudio de la guitarra era más profunda, y estaba íntimamente relacionada con personajes concretos de la historia del instrumento; pues si bien se puede trazar una línea de afinidad conceptual desde Tárrega hasta los alumnos de Alberto Ponce, esto no es necesariamente una obviedad.

Este trabajo de investigación tiene dos ejes principales: el primero, de tipo histórico, se basa en la contextualización y exposición, mediante una breve genealogía del instrumento en Francia y España, de tres figuras fundamentales para la guitarra clásica moderna: Francisco Tárrega, Emilio Pujol y Alberto Ponce. A partir del trabajo de éstos, propongo el concepto de *Escuela Franco-Española de Guitarra* (en adelante *EFEG*), tomando en cuenta ciertos elementos históricos, afinidades estilísticas e incluso, la demarcación en la que realizaron sus actividades. Para esto, se incluye la síntesis biográfica de cada uno de ellos, además de algunos testimonios recabados en entrevistas, que permiten reconocer y comprender los recursos técnico-interpretativos que han emergido históricamente de la *EFEG*. El segundo eje de trabajo consiste en un análisis integral de *Soliloque* de Henri Sauguet, donde es posible encontrar los elementos estéticos y técnicos propios de la *EFEG*. Dicho análisis está puesto en contexto y va precedido de una sucinta biografía de Sauguet que nos revela un personaje fascinante, y a veces contradictorio, de la historia de la música francesa, poseedor además de un importante catálogo de piezas para guitarra que es prácticamente desconocido en nuestro país, y cuya obra representa en sí misma una síntesis de los componentes musicales ya mencionados.

Considero que este trabajo puede despertar en los estudiantes mexicanos y/o de otras latitudes, nuevas inquietudes interpretativas, el interés por redescubrir figuras históricas que permanecen vigentes; y en el mejor de los casos, proveer algunas herramientas que enriquezcan nuestro quehacer musical cotidiano.

Escuela Franco-Española de Guitarra: Consideraciones teóricas e históricas

El siglo XIX y la primera parte del XX constituyen una etapa histórica excepcional en los intercambios culturales entre Francia y España. El romanticismo musical francés encontró en la demarcación ibérica una fuente de inspiración, directa o indirecta, que satisfizo sus curiosidades exóticas y sus gustos por otras costumbres. Músicos, pintores y hombres de letras recorrieron el territorio español, sobre todo Andalucía, del mismo modo que músicos y pintores españoles viajaron a Francia, casi exclusivamente a París.

En ese contexto, en 1871 se fundó la *Société National de la Musique* en Francia, por parte de Romain Bussine, profesor del Conservatorio de París y Camille Saint-Saëns, como una reacción a la tendencia francesa de favorecer la música vocal sobre la instrumental, además de reafirmar los valores de la música de su país en una sociedad que por décadas estuvo dominada por la tradición germánica encarnada en Wagner. La *Société...* acogió a los jóvenes compositores más importantes de su época como Cesar Frank (1822-1890), Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), entre muchos otros.

Durante la primera mitad del siglo XX, París, que por entonces era la capital cultural del mundo, atrajo a una gran cantidad de artistas de múltiples latitudes. Junto con Héitor Villa-Lobos (1887-1959) de Brasil y Manuel M. Ponce (1882-1948) de México, por mencionar un par de ellos, muchos otros compositores, sobre todo españoles, se congregaron en la capital francesa para recibir clases de Paul Dukas (1865-1935), en las cuales recibieron la influencia de la música de Debussy y Ravel, que habían desarrollado para entonces un estilo tímbrico y armónico lleno de expresión colorística, que a la postre se conocería como *impresionismo*, aunque sabemos que al propio Debussy nunca le gustó el término. Así, Joaquín Turina (1882-1949), Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Manuel de Falla (1876-1946) intentaron sincretizar el lenguaje de Debussy y Ravel con sus propias raíces musicales, manifiestas en la rica herencia folklórica de su país.

En 1918, a la muerte de Debussy, Henry Prunières, editor de la *Revue Musical* de París le pidió a Manuel de Falla, así como a otros nueve de compositores que gozaban de

gran reconocimiento en ese tiempo,¹ contribuir con una obra de carácter elegíaco en memoria del célebre compositor. Miquel Llobet i Solés (1978-1938), guitarrista catalán que también había conocido a Debussy durante su estancia en París, sugirió la posibilidad de escribir esta pieza para la guitarra. Así pues, Llobet y De Falla trabajaron juntos en lo que sería la única obra de éste último para guitarra. En *Hommage à Debussy* (1920), Manuel de Falla utiliza el ritmo de *habanera* (algo que usualmente no se asociaría con un *tombeau*) para enmarcar un esquema armónico muy oscuro, basado en el semitono característico de la escala frigia, utilizada comúnmente en la música andaluza, tan querida por Debussy. De hecho, al final de la pieza, De Falla cita una parte de *La soireé dans Grenade*, homenajeando al mismo tiempo al compositor francés y a la ciudad donde terminó la composición.

Paralelamente a todo esto, se fue formando un nuevo grupo de compositores franceses conocido como el *Grupo de los Seis*: Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), Germaine Tailleferre (1892–1983, única mujer del grupo), Jean Cocteau (único no músico y mánager) y Erik Satie, quien abandonaría el grupo en 1918. *Los Seis* quedaron formalmente constituidos en 1920, como respuesta al movimiento impresionista, y con el objetivo de encontrar el retorno a la melodía, al contrapunto, la precisión y la simplicidad.

Resulta cuando menos llamativa la relación que este grupo tuvo con la guitarra, ya que tanto Milhaud como Poulenc escribieron una pieza para el instrumento. Curiosamente, Alexandre Tansman, quien también escribió para la guitarra, fue invitado a este grupo, aunque rechazó la invitación. Fue justamente Darius Milhaud quien, después de recibir una pieza de Henri Sauguet por correspondencia, le invitó a mudarse a París, donde escribió la pieza que nos ocupa: *Soliloque* en memoria de Manuel de Falla.

La guitarra por su parte, experimentó su propio proceso histórico-evolutivo, que ha sido un camino largo y complejo, también ligado a la historia española y francesa desde el siglo XIV Y hasta el XIX.

¹Henry Prunières (ed.), *Dix compositions inédites pour le piano, les instruments et la voix écrites à l'intention et dédiés à la mémoire de Debussy*, París, 1920.

1.1. Breve genealogía de la guitarra franco- española.

La historia de la guitarra como la conocemos hoy ha sido susceptible de muchos intentos por lograr un panorama definitivo del instrumento. El propio Emilio Pujol o incluso Ignacio Ramos Altamira, han dejado testimonios que nos permiten saber que desde la Edad Media existen antecedentes de la guitarra como consecuencia de la disputa del territorio de la península Ibérica entre españoles y musulmanes. Los músicos hispanos ya utilizaban una amplia y variada gama de instrumentos greco-latinos de cuerda para acompañar sus canciones y poemas. Sin embargo, fue la profesionalización de los juglares y de los trovadores lo que permitió la asimilación de instrumentos de cuerda con mástil, introducidos por la cultura árabe. De ahí surgieron los ancestros directos de la guitarra como la conocemos hoy.



Baldosas (Cantiga 120) y laúdes (Cantiga 170)



Vihuelas de péñola o cítolas (Cantiga 130) y guitarras latina y morisca (Cantiga 150)

Fig. 1 Instrumentos de cuerda con mástil incluidos en las ilustraciones de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X *El Sabio*- siglo XIII (Biblioteca Nacional de España)

Desde esa época, y hasta el siglo XVIII, los instrumentos de cuerda con mástil utilizaban cuerdas dobles (denominados “órdenes”) con el fin de reforzar la sonoridad del instrumento, con excepción del orden inferior, que solía ser simple. En general, las cuerdas se afinaban al unísono —aunque en algunos casos se afinaban en octavas—, y se rasgueaban o punteaban con los llamados plectros (antiguas púas), que se fabricaban con la raíz de las plumas de ave. Guitarras, laúdes y vihuelas se convirtieron en los instrumentos de cuerda predominantes en los escenarios cortesanos y fueron utilizados indistintamente por los músicos de la época. Con el tiempo, la progresiva independencia de la música instrumental respecto del canto en los ambientes cultos, motivó que los intérpretes abandonaran la púa en favor del uso de los dedos para la pulsación de las cuerdas, lo que favorecía la ejecución de obras polifónicas. En principio sólo se utilizaban los dedos índice y pulgar para tocar, y en algunas ocasiones, el dedo medio. Este hecho favoreció que a partir del siglo XV, los músicos cortesanos se decantaran por las posibilidades técnicas del laúd y la vihuela, en detrimento de la guitarra que fue relegada al uso popular. No obstante, ésta se utilizó de manera ocasional en romances, coplas y danzas aristocráticas (pavanas, gallardas y alemandas).

Dada la considerable influencia que España ejercía en el resto de Europa en esa época, el modelo de guitarra de cuatro órdenes se difundió en gran parte del continente y desplazó a otros instrumentos parecidos que habían surgido en la Edad Media. Así pues, tanto en Francia cuanto en Italia, la guitarra fue utilizada desde entonces por los músicos de las cortes para acompañar los bailes palaciegos y otras tertulias.

Con el paso del tiempo, la guitarra fue redondeando la figura de su caja y refinando su construcción hasta adquirir hacia el siglo XV el aspecto de la guitarra moderna con fondo plano, aunque todavía con tamaño pequeño; poseía cinco o seis trastes que se delimitaban con cuerdas de tripa atadas al mástil, la boca de la caja de resonancia estaba cubierta con una roseta de marquetería y la cintura del instrumento aún poco pronunciada.

En definitiva, se puede decir que la forma primitiva de la guitarra española, tal y como la conocemos en nuestros días surgió entre los siglos XIV y XV en los reinos hispanos como evolución de la guitarra latina, aunque con una considerable influencia de la tradición instrumental hispano-arábiga. En cualquier caso, la guitarra no será conocida de forma

generalizada con el nombre de «guitarra española» hasta el siglo XVIII, cuando se dio su auge definitivo en toda Europa.

Por otra parte, en el paso del siglo XVII AL XVIII, la guitarra alcanzó en Francia un periodo de apogeo durante el reinado de Louis XIV(1638-1715). El Rey Sol fue un auténtico apasionado del instrumento desde niño. En 1650 se creó el cargo de «Maestro de guitarra del rey», que ocupó en primer lugar Jourdan de La Salle (¿-1695), músico nacido en Sanlúcar de Barrameda en Cádiz. A La Salle le sucedió Francesco Corbetta (1615-1681), que se encontró en la corte francesa con Giovanni Battista Lulli (1632-1687), y con su colega Angelo Michele Bartolotti (1615-1682), que había sido maestro de la reina de Suecia.

Desde 1705, el cargo de maestro de guitarra del rey fue ocupado por Robert de Visée (c.1660-c.1732), cantante y tiorbista de la corte, y discípulo de Corbetta en la guitarra. De Visée fue el intérprete francés más importante de ese tiempo, aunque en algunos textos antiguos se le atribuye origen portugués, con el nombre de Roberto de Viseo. En 1682, publicó el *Livre de guitare dediée au Roi* (1682), al que siguieron *Livre de pièces pour la guitare* (1686) y *Troisième livre de pièces pour guitare* (1689). Otros de los alumnos aventajados de Corbetta en París fueron François Martin (fechas), Antoine Carre, Henri Grenerin y Rémi Médard, todos ellos autores de publicaciones para el instrumento. Bien entrado el siglo XVIII, alcanzó considerable fama en Francia François Campion (1685-1747), profesor de guitarra y tiorba de la Academia Real de Música de París y autor de *Nouvelles découvertes sur la guitare* (1705), que incluye obras de gran complejidad, en las que se experimenta por primera vez con la forma de *fuga* y *sonatina*, así como con el uso del arpeggio.



Fig.2 en el siglo XVII la presencia de la guitarra en la corte parisina y en el palacio de Versalles se vio plasmada en muchas obras del pintor francés Antoine Watteau. *Arlequin tocando guitarra* (1716)

A pesar de su creciente difusión en los ambientes aristocráticos europeos durante el siglo XVII, la guitarra no consiguió integrarse en la música de cámara y de concierto, al ser considerada por los músicos académicos de la época como un mero acompañante de danzas cortesanías sin categoría para la música «seria». En España, la influencia cada vez mayor de la música italiana provocó que la mayor parte de la élite artística del país se decantara por instrumentos como el clavecín, la viola o los violines, mientras se despreciaba el uso de la guitarra, a la que se catalogaba con cierto desdén como «instrumento de barberos», pues en la época era habitual que fueran éstos quienes tuvieran guitarras en sus locales para que los clientes se entretuvieran mientras aguardaban su turno, o para que ellos mismos las tocaran mientras esperaban la llegada de esos clientes. De este modo, la guitarra quedó relegada durante mucho tiempo a un intrascendente papel en fiestas y tertulias o en obras teatrales nacionales como el sainete, los entremeses y la tonadilla.

Sobre el cambio en la percepción del instrumento explica Pujol:

Al ensanchar el arte sus dominios con agrupaciones de instrumentos diversos, los de mayor ámbito y potencia fueron postergando a los demás. Pero la guitarra posee el raro privilegio de adaptarse igualmente al sentido culto de la música, que al profano; y, en el periodo barroco mientras en Italia, Francia e Inglaterra sostenía su abolengo en la corte, en España se arrimaba al corazón del pueblo, ganando con ello carácter y tipismo, lo que pudiera disminuir en calidad y distinción.²

Por el contrario, entre la gente de a pie la guitarra se convirtió en un instrumento cada vez más habitual, por ser de asequible compra, aprendizaje y ejecución, así como un acompañante ideal para todo tipo de canciones populares. De esta forma, su práctica se extendió entre los aficionados a la música sin formación, abriéndose camino en las pequeñas ciudades, pueblos y caminos del país, ya fuera en tabernas, cuarteles, monasterios o residencias particulares.

La historia de la guitarra está llena de altibajos en términos de aceptación y popularidad, de de tal manera que su valor como instrumento resulta ambiguo o paradójico según la región geopolítica, así lo explica Chase:

Es un hecho interesante que mientras en el reino de la música vocal predominó la influencia italiana en España, en el dominio de la música instrumental el genio español ejerció una fuerte influencia sobre los compositores italianos. La explicación está posiblemente en que los españoles no fueron principalmente cantantes, sino danzarines e instrumentistas, maestros sobre todo de este fascinante instrumento, la guitarra cuya potente y trascendental influencia no ha sido nunca lo bastante reconocida. Los ritmos de las danzas españolas y los efectos instrumentales de la guitarra no pudieron dejar de cautivar la atención imaginativa de compositores como Scarlatti, cuya larga residencia en España le puso en contacto directo con tales elementos hispanos. Después de Scarlatti llegó otro italiano; Luigi Boccherini, que pasó cerca de cuarenta años en España. Es él mismo quien nos cuenta que para algunas de sus obras, se inspiró oyendo tocar fandangos al célebre P. Basilio [...]³

A finales del siglo XVIII, mientras en España se generalizaba el uso de la guitarra de seis órdenes, en algunos países europeos como Francia e Italia, surgieron las primeras guitarras con cinco órdenes simples de cuerdas, con el fin de obtener un sonido limpio en el toque punteado y una más fácil afinación. Además, se comenzaron a utilizar de forma estable los

² Emilio Pujol, *Tárrega: ensayo biográfico*, Editorial Artes Gráficas Soler, Valencia, 1978, p.253.

³ Gilbert Chase, *The Music of Spain*, Dover, E.U.A., 1959, p. 55.

bordones en los tres órdenes graves, fabricados con hilo de seda entorchado con metal, en vez de las tradicionales cuerdas de tripa. La investigación técnica de los guitarreros favoreció la incorporación en las guitarras para profesionales, del nuevo clavijero mecánico de metal con clavijas de hueso o marfil y hendiduras en la pala, sustituyendo la tradicional cabeza plana con tornillos de madera, y la implantación de un diapasón con trastes fijos de metal que se extendió hasta la boca de la caja de resonancia, como sucede en las guitarras actuales. Con estos cambios, la guitarra obtuvo mejores condiciones para la ejecución instrumental, lo que despertó la atención de los músicos europeos y motivó que los compositores recurrieran a la guitarra para sus obras, ahora mucho más accesible técnicamente. En esta época, se fue abandonando el uso de la tablatura en favor de la notación musical moderna con pentagrama, la cual permitía una interpretación más ajustada al texto, aunque continuaron publicándose tratados para guitarra en cifra para los aficionados sin conocimientos de solfeo. Los músicos europeos, en especial los alemanes, compusieron para guitarra obras solistas de estilo Clásico, con predominio del punteado, además de integrar la guitarra en la música vocal y de cámara, junto con otros instrumentos como el violín, el piano, la viola, el violonchelo o la flauta en dúos, tercetos, cuartetos, quintetos y otras formas musicales. De esta época, destacan las obras de autores alemanes como Friedrich Baumbach , Johan G. Arnold, Johan Amon, Johan Schlick o Christian G. Schleider, intérpretes y promotores del arte guitarrístico en su país.

En Francia, la guitarra recuperó protagonismo en los salones de la burguesía y aristocracia tras un periodo de decadencia musical, aunque su principal éxito fue como acompañante del canto en el llamado «estilo galante», que puso de moda los arreglos de arias y oberturas de óperas italianas interpretadas en forma de popurrís para disfrute de los aficionados. En este ámbito, fue especialmente famoso el dúo formado por Pierre de Jelyotte y Pierre de La Garde. Jelyotte (1713-1797) fue un famoso cantante escénico y virtuoso de la guitarra y la tiorba nombrado «maestro de guitarra del rey» en 1745. El cometido de la guitarra en el estilo galante francés era puramente armónico, con gran predominio del arpeggio, pero la creciente popularidad del instrumento fue favoreciendo el trabajo de numerosos profesores en París y la publicación de obras de interés para el instrumento. En este sentido, destaca la labor precursora del guitarrista, mandolinista y tiorbista italiano Giacomo Merchi (1730-1789), afincado en París desde mediados de siglo,

tras una gira de conciertos por Europa con su hermano Giuseppe Bernardo, maestro de un curioso instrumento de cuerda de la época, el *colascione*. Durante su estancia en Francia, Merchi publicó numerosos cuadernos para guitarra y fue el primero en utilizar la notación musical moderna en su obra *Le guide des écoliers de guitare* (1761). Más tarde, publicó otro importante tratado para guitarra, *Traité des agréments de la musique* (1777), en el que incluyó interesantes apuntes sobre los ornamentos. En las últimas décadas del siglo XVIII, los métodos de guitarra que se publicaron en Francia fueron innumerables y firmados por importantes músicos de la ciudad, como Antoine Bailleux, Jean-Pierre Lagarde, Trille Labarre, Jean-Baptiste Phillis, Pierre-Jean Baillon, Michel Corrette o Guillaume-Pierre Gatayes. Muchas de estas obras fueron editadas por Antoine Marcel Lemoine (1763-1817), también autor y ejecutante de la guitarra. Por otro lado, fue notoria la afición a la guitarra del comediógrafo y músico francés Pierre Caron de Beaumarchais (1732-1799), autor de las célebres obras *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*. Este artista vivió un tiempo en España y llegó a ser profesor de guitarra de las hijas del rey Louis XV.

Entre 1787 y 1803, el compositor y editor Pierre-Jean Porro (1750-1831), maestro de capilla de Luis XVI y profesor de guitarra de la reina María Antonieta, editó la primera publicación periódica que incluía en exclusiva partituras de guitarra: *Journal de Guitare où Lyre*, aunque en la misma época apareció una revista de similares características dirigida por el guitarrista B. Vilar. A finales del siglo XVIII, el modelo de guitarra más extendido en Francia era el de cinco cuerdas simples, pero también gozaba de gran popularidad en las familias pudientes la lira-guitarra, un instrumento híbrido que inventó el lutier francés Pierre Charles Mareschal en 1780, y que contaba con seis cuerdas y una afinación similar a la de la guitarra moderna. Por esto, la mayoría de los tratados franceses de este periodo incluían enseñanzas para ambos modelos. Uno de los textos más apreciados fue *Principes généraux de la guitare où lyre* (1801), obra del editor, compositor y guitarrista Charles Doisy (?-1807). Con el tiempo, la implantación definitiva de la guitarra de seis cuerdas como instrumento de concierto en toda Europa hizo que la lira perdiera presencia en Francia, aunque adoptó formas híbridas cada vez más estrambóticas que tuvieron cierto éxito en las primeras décadas del siglo XIX.

Entre los intérpretes más populares en la España de finales del siglo XVIII, se encuentra el guitarrista Miguel García, mejor conocido como Padre Basilio, puesto que era

monje del convento madrileño de San Basilio. Durante mucho tiempo, las fuentes historiográficas señalaron a este músico como pionero en el uso de guitarras de órdenes simples y responsable de la implantación en España del punteado y la notación musical moderna; y se repitió a menudo que fue profesor de la reina María Luisa y del primer ministro Manuel Godoy. En realidad, la mayoría de estas afirmaciones no han podido ser verificadas de manera documental, pero consta que alcanzó considerable popularidad por su virtuosismo con la guitarra, que instruyó en Madrid a notables guitarristas como Dionisio Aguado o Francisco Tostado, que tocaba un instrumento de siete cuerdas y que compuso varias obras sin mucha trascendencia. Su alumno más reconocido, el madrileño Dionisio Aguado, le menciona en el prólogo de su obra didáctica *Escuela de guitarra*, junto a otros guitarristas y compositores de finales del siglo XIX como Antonio Abreu, Isidro Laporta y Juan de Arizpachoga.

El musicólogo catalán José Subirá (1882-1980) encontró en los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid partituras de algunas composiciones para guitarra de los artistas de este periodo (Abreu, Arizpachoga, Ferandiere, Moretti, Laporta, Ximénez, etcétera), junto con otras de guitarristas de principios del XIX (Sor, Carulli, Doisy, Rodríguez de León, Castro de Gistau), obras que posteriormente fueron recuperadas y estudiadas por el profesor Luis Briso de Montiano en su libro *Un fondo desconocido de música para guitarra* (Madrid: Ópera Tres, 1995). En el ámbito académico de finales del siglo XVIII, son destacables también las composiciones para guitarra solista y para canto y guitarra del músico valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), quien llegó a trabajar en la corte de Catalina II de Rusia, y las obras del músico de la Iglesia Colegial de Alicante Antonio Ximénez (¿?-Alicante, 1826), autor de tres tríos para guitarra, violín y bajo que publicó en París en 1789, y que fueron editados en Madrid un año después.

En el ámbito popular, la guitarra seguía siendo instrumento imprescindible en el acompañamiento de canciones. Prueba de ello es el éxito en toda España de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, recopilada por el folclorista vasco Juan Antonio Iza Zamácola (Dima, Bizkaia, 1758 - Francia, 1818 o 1819).

Desde fines del siglo XVIII, los guitarristas adoptaron las normas de la música escolástica para la composición e interpretación de obras para guitarra solista en forma de

fantasías, preludios, variaciones y sonatas. Como consecuencia, en la primera mitad del siglo XIX observamos claramente una generación de guitarristas compositores clásico-románticos como Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) en España; Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Luigi Legnani (1790-1877) en Italia; y los franceses François de Fossa (1775-1849) y Antoine de L’hoyer(1768-1852); seguidos por otra generación de compositores claramente románticos entre los que destacan Napoleón Coste(1805-1883), Giulio Regondi (1822-1872), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) y Julián Arcas (1832-1882), en los que predominan arreglos de obras operísticas, bailes de salón y algunas obras basadas en danzas y canciones populares. Además de su fama como intérpretes y compositores, muchos de ellos sentaron las bases de la técnica de la guitarra moderna con la publicación de numerosos métodos para el aprendizaje del instrumento. Prácticamente la totalidad de los guitarristas españoles eligieron a París básicamente por una cuestión de cercanía geográfica y de idioma ya que en aquella época el francés era la lengua más estudiada en Europa.

En el caso que nos atañe, la actividad de Aguado y quizá más concretamente la de Sor en Barcelona, prepararon el terreno para el desarrollo de la guitarra como instrumento de concierto y el surgimiento de la *EFEG*. En ese sentido me centraré en tres personajes concretos: Francisco Tárrega, Emilio Pujol y Alberto Ponce.

1.2. Síntesis biográfica de Francisco Tárrega

Francisco de Asís Tárrega y Eixea nació en Castellón el 21 de noviembre de 1852, hijo de Francisco Tárrega Tirado y Antonia Eixea. “Quiquet, (diminutivo valenciano de Francisco), que así dieron en llamar al pequeño Tárrega, fue creciendo en el ambiente propio de esta época; un poco en casa, otro poco en la escuela, menos quizá en la iglesia, y mucho en la calle”.⁴ A pesar de las numerosas anécdotas recogidas por Pujol, la realidad es que los datos precisos de la primera juventud de Tárrega son escasos e insuficientes.

Tárrega inició el estudio del solfeo con su padre, cuya intención era que se dedicara al violín o al piano, ya que en esa época la guitarra no gozaba de buena reputación en Europa. Entonces, Tárrega recibió sus primeras lecciones de piano de Eugenio Ruiz y tiempo

⁴ Emilio Pujol *op. cit.* p.29.

después comenzó a estudiar la guitarra con el castellanense Basilio Giner. Gracias a ello, Tárrega podría ganarse la vida como pianista en casinos, salones y cafés durante sus años mozos.

En 1862, Julián Arcas, el más célebre guitarrista español de su tiempo, ofreció un concierto en Castellón. Arcas, siendo muy joven todavía, gozaba ya de gran popularidad. Dice Pujol “La impresión causada por este concierto en el espíritu del pequeño Tárrega debió ser profunda pues nunca la olvidó”.⁵ El padre de Tárrega pidió a Arcas que escuchara a su hijo, éste aceptó y, sorprendido por las cualidades excepcionales que pudo apreciar en él, se ofreció para orientarle en sus estudios y sugirió que el pequeño Tárrega fuera enviado a Barcelona, donde Arcas tenía fijada su residencia. Sin embargo, cuando vivió en Barcelona, en vez de acudir al conservatorio a estudiar música, el pequeño prodigio se dedicó a ganarse la vida asombrando al público de bares y cafés, por lo que su padre lo llevó de regreso a Castellón, aunque volvió a fugarse un par de veces más para continuar su vida bohemia.

En 1869 se hizo con un instrumento de Antonio de Torres gracias al apoyo de su mecenas Antonio Canesa. Pujol narra el encuentro entre el legendario constructor y el joven guitarrista:

Tárrega y su protector [...] visitaron al famoso violero en su tienda de la calle Cerrajería número 13. A juicio de Torres aquellos desconocidos visitantes no tenían aspecto de interesarse por una guitarra de alto precio y, en consecuencia, les presentó un ejemplar de tipo corriente, Tárrega empezó por examinar el instrumento y luego se puso a preludiar, encadenando acordes y pasajes que permitieran poner a prueba las cualidades de la guitarra. Torres, que, además de constructor, era un ejecutante de reconocida habilidad y buen sentido musical, se dio cuenta enseguida de tener ante sí a un guitarrista excepcional. Su sorpresa y admiración fueron en aumento hasta que; dirigiéndose a Tárrega, le dijo: -Espere; esta guitarra no es para usted- Penetró en la trastienda y a los pocos instantes volvió con un precioso instrumento que él había construido. Y poniéndolo en manos de Tárrega, le dijo: -Esta es la guitarra que usted merece- Era de madera de arce con tapa de pinabete, mango y pala de cedro y diapason de ébano. Su tarraja y contornos estaban bordeados de finísima filetería de un tono verde pálido con doble cenefa de espigas; en la pala, el dorso y los aros; un primoroso mosaico de espiral rectangular. A la espontaneidad de sus sonidos unía, debido quizá al tornavoz, un timbre claro y cálido, como el del oro.⁶

⁵*Ibidem*, p.35.

⁶*Ibidem*, p.56.

Tárrega tocó este instrumento hasta 1889 cuando, debido al desgaste natural del tiempo, lo reemplazó con otra guitarra también construida por Antonio de Torres.

En 1874, tras concluir el servicio militar en Valencia como ayudante del coronel Ochando, Tárrega ingresó al Real Conservatorio de Música de Madrid, donde continuó sus estudios de teoría musical con José Gainza, armonía con Rafael Hernando y piano con Miguel Galiana. Aunque Madrid había sido el corazón de la actividad guitarrística en España desde el siglo XVI, en la época de Tárrega aún no existía la enseñanza oficial de la guitarra. En 1877 ya se ganaba la vida como profesor y concertista, y para 1880 ya había ofrecido recitales en París y Londres, ganándose el sobrenombre de “El Sarasate de la guitarra”.

En 1981 se casó en España con María Josefa Rizo, una guitarrista principiante que conoció en Alicante. En 1885 se establecieron en Barcelona gracias a Concha Martínez, una viuda acaudalada que lo tomó bajo su protección artística y le ofreció una casa para él y su familia. En la capital catalana se reunió a menudo con futuros músicos de renombre entre ellos Isaac Albéniz y un todavía niño Pau Casals.

En 1888 volvió a mudarse a Valencia donde vivió por tres años más, hasta que, mientras realizaba una gira por Mallorca, recibió la trágica noticia de la muerte por enfermedad de su segunda hija, Conchita. Este hecho obligó a Tárrega a regresar a Barcelona, donde permaneció el resto de su vida, alternando con frecuentes estancias en Valencia, Castellón y Alicante. A partir de ese momento, se dedicó por completo al estudio de la guitarra, la composición y la docencia.

En 1902 publicó sus primeras obras y en ese mismo año comenzó a tocar con las yemas de los dedos (después de muchos años de hacerlo con las uñas) con la finalidad de obtener un sonido más puro. En 1903 realizó su última gira internacional por Italia, limitando desde entonces su actividad al territorio español.

Tárrega se hizo famoso por haber desarrollado un repertorio que incluía, además de sus composiciones en pequeñas formas de salón, transcripciones de Mendelssohn, Beethoven, Thalberg y media docena de preludios de Chopin. Isaac Albéniz y Enrique Granados, los grandes compositores nacionalistas españoles, fueron amigos de Tárrega y muchas de sus obras fueron adaptadas a la guitarra por él.

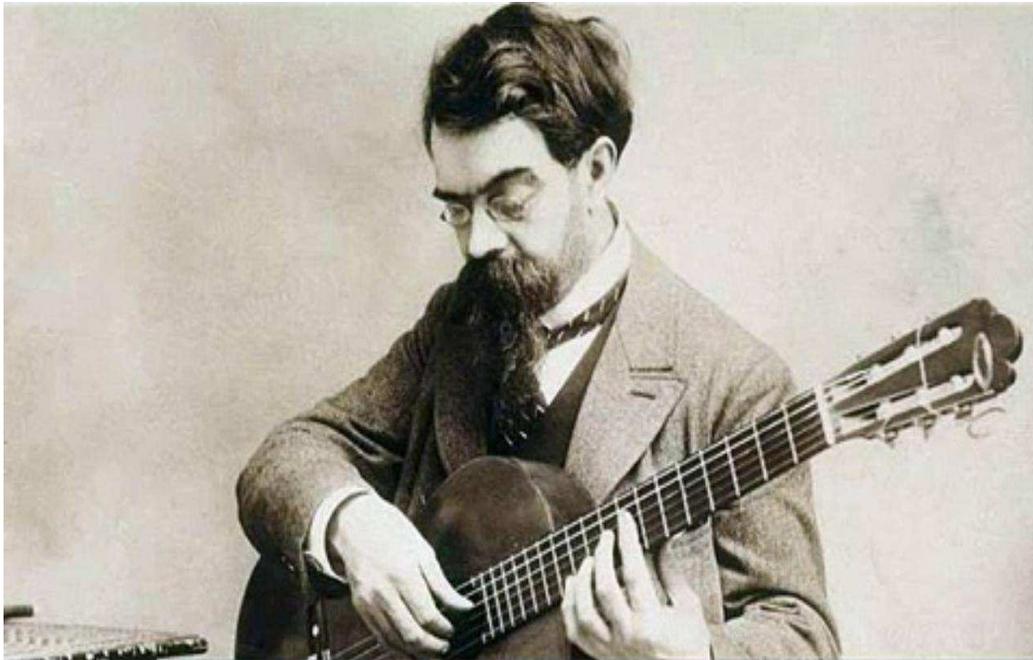


Fig.3 Francisco Tárrega hacia 1902 tocando una guitarra de Antonio de Torres.

La influencia de Tárrega durante el siglo XX, sobre todo a través de sus discípulos, ha sido definitiva. Su catálogo comprende aproximadamente 78 obras originales, más de 120 transcripciones para guitarra sola y 20 para dúo. Entre sus obras más famosas se encuentran *Recuerdos de la Alhambra* (un estudio de trémolo) escrito durante un viaje a Granada, el *Capricho Árabe* y la *Danza Mora* compuesta durante una estancia en Argelia.

En 1906, estando en la cima de su carrera, Tárrega fue aquejado por una hemiplejía en el lado derecho del cuerpo, de la que nunca pudo recuperarse completamente. Francisco Tárrega falleció en su casa de Barcelona el 15 de diciembre de 1909, a los 57 años de edad. Su cuerpo fue exhumado y trasladado a la ciudad de Castellón a finales de 1915 entre grandes honores oficiales y una multitudinaria asistencia de vecinos, alumnos y admiradores. La muerte prematura de Tárrega impidió que pudiera plasmar un método con sus ideas y teorías debidamente ordenadas. De ello se encargarían más tarde algunos de sus alumnos: Emilio Pujol, Pascual Roch y Josefina Robledo, entre otros.

1.2.1. Tárrega desde la perspectiva de Pujol

Cincuenta años después de la muerte de Tárrega, Emilio Pujol, se embarcó en la tarea de escribir una biografía sobre éste, tratando de dejar de lado la admiración y el afecto personal hacia su maestro, intentó acercarse objetivamente a la figura histórica, publicando finalmente en 1978 el libro *Tárrega: ensayo biográfico*. El trabajo de Pujol recoge en primer lugar los testimonios de Vicente Tárrega Eixea y Francisco Tárrega Rizo, hermano e hijo del maestro, respectivamente; además de algunos testimonios directos de amigos cercanos. En segundo lugar están las impresiones personales de los años en los que Pujol convivió directamente con Tárrega (1902-1909), reseñas de muchos de sus conciertos, narraciones muy detalladas de su vida cotidiana, así como las circunstancias en las que fueron creadas algunas de sus obras más famosas.

Para Pujol la obra de Tárrega tiene características muy concretas:

La música de Tárrega, en cuanto a técnica, siempre está dentro de la guitarra es decir, no pide ejecutantes extraordinarios ni interpretaciones acrobáticas. En cambio, eso sí, pide algo más difícil de conseguir: buen gusto [...] El sentido artístico de Tárrega se había formado, no en un ambiente guitarrístico, sino musical. Sus estudios de piano, solfeo y armonía [...] le habían apartado del medio común entre los guitarristas. Las obras de autores clásicos y románticos que él trataba de revivir en la guitarra [...] 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. Su sensibilidad auditiva se había amoldado a las sonoridades de la orquesta, del cuarteto de arco y del martillo afelpado; y, en consecuencia, rechazaba cualquier vibración opuesta. Sus incursiones en el gran arte habían de imponerle matices de expresión que no encontraban fiel reflejo en un timbre punzante, metálico y desigual. Su ideal [sonoro] era la inmaterialidad homogénea del cuarteto de arco, síntesis de la polifonía orquestal, cuya reducción a un solo cuerpo expresivo era su máximo afán. Reduciendo poco a poco y sucesivamente la superficie de la uña fue llegando, paso a paso hasta evitarla por completo. En 1902 tras muchos meses de práctica se decidió a dar su primer recital con este nuevo sistema de pulsación en la sala Quatre Gats de Barcelona.⁷

Además, Pujol repasa con detalle sus días de estudiante en Madrid, anécdotas muy personales de la vida cotidiana y gestos muy conmovedores del maestro que ejemplifican su manera de ser:

Cierto día en que el ánimo de la república [los demás estudiantes] estaba alicaído por la falta absoluta de fondos en la caja común, el sentimentalismo que suele acompañar estos estados

⁷*Ibidem*, p. 146.

ánimicos y financieros les dio por evocar tipos, escenas y costumbres de la tierra. Excitados por la añoranza, se les despertó un deseo irresistible de saborear unos buñuelos típicos que se elaboraban en un puesto callejero próximo cuyos dueños eran de Castellón. Obsesionados sus sentidos por el intenso y penetrante olor de aquella masa fría, sintieron ansias de trasladarse, siquiera mentalmente y con el auxilio material de unos buñuelos, al regazo de “La Plana” allí donde se forjaron sus primeras ilusiones, sus primeros amores...El resultado de un nuevo arqueo general de fondos les sumió en la tristeza: el saldo no llegaba al valor de la más incorporea de aquellas frituras. Tárrega, consciente de la magnitud del drama, desapareció en silencio. Cuando volvió, al cabo de poco, irrumpió en la habitación con aire de triunfo. Sus ojos chispeaban de alegría y sus brazos acunaban con mimo un enorme cartucho de buñuelos azucarados, casi humeantes...A la primera sorpresa sucedió un alboroto general con exclamaciones de júbilo y grito de entusiasmo. Hecha la calma, se tributaron a los buñuelos los debidos honores...¡Qué ricos estaban! Sabían a mar y a montaña, a zumo de limón y a flor de azahar; eran cálidos dulces y suaves, como aquellos labios que les besaron al marchar. Al día siguiente no faltó un alma caritativa entre las amistades de la comunidad que, previo pago de treinta reales al Monte de Piedad, restituyera a Tárrega su querida guitarra, sacrificada en aras de la amistad, de la patria chica...y de unos suculentos buñuelos”⁸

Pujol nos muestra a un Tárrega maravillosamente cercano en términos humanos. Lo despoja de la solemnidad que suele acompañar a personajes de gran trascendencia y presenta al hombre rebelde, curioso y noble; el espíritu libre de un niño que no tenía nada y, artísticamente, consiguió todo. El ensayo biográfico escrito por Pujol ofrece multitud de pequeños detalles y anécdotas: la vida del gran maestro antes de la fama, la lucha por solventar la subsistencia cotidiana de su familia. El piano le fue impuesto para su formación musical, pero la guitarra le ofrecía un medio expresivo más apropiado a su sensibilidad y temperamento. Cabe destacar su capacidad de adaptarse al medio musical de su época y a las exigencias de sus audiencias:

El desnivel que entonces existía entre las preferencias del público y las del artista hacia que Tárrega trabajara principalmente las obras de programa, muchas de las cuales figuraban en los conciertos de Arcas y Viñas sobre fantasías de óperas o temas nacionales. Pero al margen de esta necesidad, para su propia satisfacción y la del grupo de aficionados inteligentes que le seguía, Tárrega se entregaba a la interpretación de los mejores Estudios, Minuetos, Temas Variados y Sonatas de Sor; además de

⁸*Ibidem*, p.71.

los estudios y rondós de Aguado; piezas que alternaba con sus primeras transcripciones de obras pianísticas del repertorio clásico y romántico.⁹

Gracias al trabajo de Pujol es posible comprender que Tárrega se esforzó igual que cualquier estudiante moderno y respetuosamente dejar de lado la perspectiva del insigne maestro a quien todo le fue dado sin más. Para demostrar el carácter de Tárrega y su desinterés por la fama, Pujol comparte las siguientes anécdotas:

Goula¹⁰ ferviente amigo y admirador de Tárrega, doliéndose de que su gran talento no le reportase la gloria y provecho de que era merecedor, y que se confinara voluntariamente dentro de un círculo artístico de limitados horizontes, fuera del cual era poco y mal conocido, le expuso la conveniencia, la obligación mejor dicho, de hacerse oír en el extranjero augurándole una carrera triunfal. “Déjalo de mi cuenta” le decía “tú no tendrás más que, el día que te avise, sino coger tu guitarra, subir al tren, y venir donde yo te diga”

Y poniendo en juego toda la autoridad y prestigio de que disputaba entre la corte y la alta aristocracia de San Petersburgo, comenzó a hablar de Tárrega, a elogiar a Tárrega como guitarrista incomparable, como un astro de primera magnitud...Tan bien planteó el asunto que no tardó en despertar el mayor interés por oír al artista y encontrar teatro, empresario y público. Radiante de satisfacción como el que ha culminado una gran empresa, Goula escribe a Tárrega: “Puedes venir, todo está a punto, se te espera con los brazos abiertos”

Cuando la recibió, Tárrega dio vueltas a la carta, se la echó al bolsillo, cogió la guitarra, y...continuó tocando para él y sus íntimos.En cuanto a Goula, aun podía estar esperando la respuesta; y san Petersburgo pasó a la historia sin haber tenido el gozo de oír a Tárrega.¹¹

Tárrega, en su personalidad de artista, presenta rasgos afines con Chopin. Uno y otro se identifican en el concepto musical con las cualidades orgánicas de su instrumento. Tienen el mismo estilo personal inconfundible, y un acento de exquisita sensibilidad. Incluso en sus temperamentos de concertistas se acusaba esa afinidad ya que en ambos fue característica esa extraña timidez que se apodera del artista cuando pesa sobre su ánimo la recogida atención de un público numeroso y anónimo.¹²

Solía dar el Maestro algún paseo por los alrededores, y, a veces encontraba a algún guitarrista callejero que, al reconocerle, le saludaba y acompañaba. En algunas ocasiones fueron varios los mendigos que, abusando de su complacencia, irrumpieron en la suntuosa finca para escucharle, con

⁹*Ibidem*, p.76.

¹⁰ Joan Goula i Soley (1843- 1917) Director de orquesta español (N. del A.)

¹¹Emilio Pujol, *op. cit.* p. 104-105.

¹²*Ibidem*, p.226.

la particularidad de que Tárrega no sólo había tocado para ellos como pudiera hacerlo en un concierto, sino que les había escuchado tocar, a veces hasta con cierta admiración. Su hermano Vicente le reconvenía con el mayor cariño: -Pero, Paco, ¿cómo tienes paciencia para tolerar estos abusos?- A lo que el Maestro contestaba-De pobres y aficionados humildes como ellos he aprendido cosas que me han servido de mucho en la vida y en el arte-¹³

Las audiciones de Tárrega habían de contener: obras de virtuosidad, no siempre de verdadero interés musical ni de buen gusto artístico, pero que permitiesen hacer alarde de la técnica más desenvuelta; obras que, por su contenido emocional, pudiesen ofrecer al artista materia dúctil a su sentido expresivo y; finalmente, obras de carácter nacional, siempre deseadas y aplaudidas en cualquier lugar fuera de España.¹⁴

Detrás de la académica formalidad con la que Pujol se refiere a su maestro en sus tratados, en este ensayo percibimos una relación humana muy cercana; la vida de Tárrega resonó profundamente en Pujol desde el primer momento:

Aunque su vida fue siempre la de un simple obrero del arte, sin convencionalismos que torcieran su voluntad para el trabajo, tuvo contacto con todas las esferas sociales, lo mismo alternó con habitantes de humildes cuevas que con personas de sangre real en palacios suntuosos; con analfabetos de la más baja condición que con las celebridades más ilustres del pensamiento, la ciencia y la política como Víctor Hugo, Zorrilla, Pasteur Gambetta y otros; con el simple iniciado en Arte que con los más eminentes artistas nacionales y extranjeros; y vivió el contacto con todos ellos en ese vértice espiritual y emotivo de una misma vibración de alma que es la más privilegiada facultad del Arte.¹⁵

En opinión de Pujol, la razón de la originalidad de Tárrega como guitarrista está en su quehacer pianístico: “Los estudios de Aguado y las obras de Sor [...] alternaban en sus dedos con las del repertorio para piano que gustaba al público de los cafés. Había en él una reciprocidad compensadora: de afirmativa musicalidad para el guitarrista y de sensibilidad expresiva para el pianista”.¹⁶

Asimismo, abunda:

He oído decir por ahí que usted es el mejor guitarrista del mundo; y que ha tocado en palacios de reyes y marqueses...todos dicen que no ha habido ni habrá otro que le iguale. -Eso dicen, pero

¹³*Ibidem*, p.131.

¹⁴*Ibidem*, p.132.

¹⁵*Ibidem*, p.19.

¹⁶*Ibidem*, p.52.

podría ser que nadie hubiese tenido la franqueza hasta ahora de decirme la verdad. Creo que mucha gente no entiende lo que hago; pero, por no confesar su ignorancia, repiten lo que oyen. Algún bromista tuvo la ocurrencia de decir que yo era el mejor guitarrista, y nadie lo puso en duda...excepto usted.-¿Y se gana usted la vida tocando la guitarra solamente? -Pues...sí, señor. - ¿Y toca todos los días? -Cuando no toco es que estoy enfermo. Estudio todos los días muchas horas porque me parece que aún tengo bastante que aprender; y sólo me gusta tocar entre personas que sepan mucha música para que comprendan que la guitarra vale tanto o más que el mejor instrumento. Siguió un largo silencio, Tárrega contemplaba el paisaje, mientras su compañero de viaje le observaba, meditabundo. De pronto y como obedeciendo a una súbita inspiración, el campesino espetó al Maestro: -¿Sabe qué le digo, señor Tárrega? Que también pudiera ser que el ignorante fuera yo. -¿Y quién no lo es...? -replicó sonriente el Maestro.

El final terrenal del maestro es narrado por Pujol, testigo presencial de ese momento:

Bajo una lluvia otoñal fina e insistente, fueron conducidos los restos del insigne artista al Cementerio del Suroeste. Iba el féretro cubierto de flores enviadas por entidades y amigos de Barcelona, Castellón, Valencia, Villareal y otras ciudades. Figuraban en el cortejo numerosos amigos, admiradores y artistas. En aquellas horas luctuosas y en los días que siguieron, sentíamos todos en torno nuestro un vacío glacial que nos sumía en la inconsciencia y el desconsuelo: es que sentíamos viva la herida en el alma por la pérdida del hombre, del artista, del amigo, del Maestro...y de “algo” irremplazable para nuestro ideal común.¹⁷

Tárrega tuvo que luchar constantemente entre el sentido real de la existencia, impuesto por las necesidades materiales, y el sentido espiritual que busca en el mundo del arte la posesión de lo inalcanzable. Perteneció a un periodo adverso de gran desigualdad, donde las normas sociales establecían barreras infranqueables y la obra de un creador como él era muchas veces incomprendida por la falta de preparación y cultura estética en el público.

Según Pujol, Tárrega señalaba tres periodos en la vida del artista: en el primero, lejos de alcanzar la perfección que el público espera, consigue un apoyo de simpatía que le estimula y ayuda; en el segundo, artista y público se compenetran dentro de un mismo sentido estético, es aquí donde se consagran los mayores éxitos; finalmente, en el tercero, si el artista continúa con su evolución, acaba por no entenderse más con el público. Pujol hace también una clasificación de las obras de Tárrega sugiriendo el siguiente esquema:

¹⁷*Ibidem*, p.209

Primer periodo:

- Obras escritas bajo la influencia del ambiente rústico
- Obras que se ajustan al criterio de la música programática con miras a la virtuosidad [*sic*]
- Obras de carácter nacional
- Obras de índole didáctica

Segundo periodo:

- Adaptaciones del repertorio clásico del piano, violín, violonchelo, conjuntos de cámara o sinfónicos.¹⁸

Su entusiasmo por las obras maestras y su afán por enfrentarse con nuevos retos lo llevaron a transcribirlas para la guitarra. La importancia de este hecho es que con la finalidad de resolver los problemas de interpretación que le planteaban estas obras ajenas al instrumento, se vio obligado a perfeccionar una técnica nueva que habría de sentar las bases de la ejecución de la guitarra moderna.

La mayoría de las obras de Tárrega son de pequeño formato ya que en primer lugar no era un compositor profesional y en segundo, huía de la retórica constructiva de las obras de amplio desarrollo ya que en su opinión afectaban la calidad expresiva del instrumento. Sus ideas musicales, sin embargo, fueron de la altura y calidad suficientes para poder afrontar formas y armonías de mayor densidad. Así pues, si Tárrega no penetró en otros dominios de la composición fue simplemente porque no se sintió inclinado a ello y no por incompetencia. A lo largo de toda su obra hay un espíritu renovador de toda la técnica e ideas sobre la guitarra.

Otro aspecto importante de la vida creadora de Tárrega fue la improvisación, que era una costumbre muy común en la época y que hoy resulta poco frecuente al menos entre los guitarristas clásicos.

Podemos afirmar que debemos a Francisco Tárrega la base estética de la guitarra moderna. Sin embargo, para Pujol, la técnica adoptada y difundida por la mayoría de los guitarristas de su actualidad se ha apartado de la de Tárrega, encontrándose fundamentalmente arraigada en los principios de Aguado, de tal manera que lo que gana en brillantez, colorido y ligereza, lo pierde en gravedad, amplitud y calor expresivo. A pesar de ello, insiste en la importancia de dichos intérpretes y destaca su colaboración en el saludable estado actual del instrumento. Tárrega se dio cuenta que para demostrar las

¹⁸ *Ibidem*, p.229

posibilidades artísticas de la guitarra en el mundo de la música clásica, era necesario enriquecer y ampliar el repertorio del instrumento. Para subsanar esa carencia, se entregó a la composición de numerosos preludios, estudios y piezas de gran exigencia técnica y musical; sumado a eso, transcribió obras de piano de grandes compositores clásicos como Bach, Beethoven, Mozart Schubert, Schumann, Grieg, Mendelssohn, Bizet, Albéniz y Malats.

La valoración de la obra de Tárrega, ha sido, en opinión de Pujol, injusta. Siendo tachada muchas veces de ingenua y ligera. Las corrientes modernas opuestas al romanticismo parecieran alejar al guitarrista actual de la producción de Tárrega. Sin embargo, dice Pujol, el valor intrínseco de las obras sobrevive el paso del tiempo.

1.3. Síntesis biográfica de Emilio Pujol

Emili Pujol Vilarrubí nació el 7 de abril de 1886 en Granadella, cerca de Lérida, Cataluña, donde era alcalde su padre, Ramón Pujol Subirát. En esos años tuvo su primer acercamiento a la práctica instrumental con la guitarra y la bandurria, a través de su hermano mayor Joan Antoni Pujol. En 1894, la familia se trasladó a Barcelona para completar la educación de los hijos. Emilio Pujol ingresó al Colegio Mercantil como hiciera su propio padre; simultáneamente estudió solfeo en la *Acola Municipal de Música* con Ricard Viñés y Joaquín Terraza, donde se integró a la estudiantina universitaria y aprendió a tocar la bandurria, instrumento que pronto dominó aunque su verdadera pasión fue siempre la guitarra.

La decepción de su padre cuando Pujol decidió dejar los estudios y confesó su intención de dedicarse a la guitarra fue enorme, pues siempre había considerado la música como una materia complementaria. Fue gracias al apoyo de su hermano y a que Emilio cayó gravemente enfermo en esa época, que finalmente logró la aprobación de su familia para dedicarse por completo a la música.

En 1902 su padre le consiguió una cita con Francisco Tárrega, el guitarrista español más importante en ese momento, para que lo aceptara como alumno. Pujol mismo relata ese momento:

Cuando estuve en presencia de Tárrega sentí por primera vez ese contacto espiritual, luminoso y divino que irradian los seres excepcionalmente puros, la silueta, la voz y el gesto obedecían a una fisiología completamente nueva para mí. Tárrega tenía entonces 49 años, su espesa cabellera, en la

que algún cabello blanco comenzaba a grisear, su larga barba estilo Zorrilla y en sus lentes brillaba una mirada inteligente y expresiva de bondad, que daba al conjunto de aquel hombre extraño el vigor y la armonía de un personaje arrancado de algún lienzo de Ribera o Zurbarán. Su voz clara, suave y bien timbrada, daba sin afectación la acentuación precisa y el relieve justo a sus palabras. Su gesto natural y reposado reflejaba una intensa amabilidad contenida.¹⁹

Después de este primer encuentro, Pujol asistió a clases con Tárrega hasta la muerte del maestro ocurrida en 1909; Además de la guitarra, Tárrega lo instruyó en el estudio de la armonía, estudios que más tarde amplió con Agustín Campo y VicentMaría de Gibert. La relación de Emilio Pujol con Tárrega fue muy profunda, como relata Carles Trepát: “Pienso que Tárrega fue una obsesión para él, un faro que lo orientaba, cuando hablaba de él intentaba recordar cosas de su juventud y de lo que había vivido con él”.²⁰

La muerte de Tárrega sumergió a Pujol en un profundo dolor e incertidumbre respecto a su futuro artístico. Como consecuencia de ello, se volvió más cercano a Miguel Llobet, también alumno de Pujol, con quien compartía los mismos ideales estéticos:

Entre Miguel Llobet y Emilio Pujol había una relación fraternal, y eso se puede deducir por la correspondencia que he podido leer entre ellos donde en algún punto le llega a decir Llobet a Pujol que tiene ganas de verlo, se encontraba de viaje pienso, que tiene ganas de encontrarse con él porque con nadie más podía hablar de los temas que le interesaban a los dos como con Emilio Pujol. Cuando Tárrega murió Pujol era muy joven y no se puede decir que Llobet lo guiase como su profesor de una manera clara pero sí que en aquel momento Pujol tomó a Llobet como referencia del más grande guitarrista que había en aquel momento y qué además fue fruto de la misma escuela. Entonces, con todo y que Llobet sigue al Tárrega de la primera época, con una pulsación con uña, Pujol lo coge en la última época cuando ya tocaba con yema pero no había una confrontación de escuela en eso; los dos sentían que venían de un mismo centro porque su propio maestro había practicado estas dos tendencias de pulsación.²¹

Después de la muerte de su maestro, Pujol comenzó a plantearse seriamente orientar su vida al trabajo concertístico; ya había hecho su debut en el Círculo Tradicionalista de Lérida en 1907 y en la sala *Novelty* de Barcelona en 1909, poco antes de la muerte de su mentor. La oportunidad surgió tras recibir el mecenazgo del pintor de la corte Pablo Antonio de Béjar en Madrid, donde ofreció un concierto para el rey Alfonso XIII y la reina

¹⁹ *Emili Pujol: vida i obra*. Documental sobre la vida de Emilio Pujol, realizado por Amador Pérez, 2013.

²⁰ Carles Trepát en *Emili Pujol Vida i obra*

²¹ *Idem*

Victoria en el palacio de la Infanta Isabel, después de lo cual se trasladó a Londres, presentándose con gran éxito en el Bechstein Hall, el Steinway Hall y en el Palacio Battenberg, círculos tradicionalmente renuentes a la guitarra, iniciando así lo que fue una carrera internacional muy prolífica solamente interrumpida por el estallido de la primera guerra mundial; periodo en el que permaneció en España ofreciendo conciertos en las principales capitales de su país.

A mediados de 1918 se embarcó hacia América Latina e inició una gira promovida en parte por Juan Carlos Anido (padre de la famosa guitarrista María Luisa Anido). Sobre esta gira, la revista *La Wagneriana* escribió: “En todo su programa, Pujol hizo verdaderamente maravillas de interpretación por la seguridad de sus acordes, la pureza, la línea, la sonoridad dulce y suave, la deliciosa gradación de colorido y la sorprendente pulcritud del conjunto sonoro”.²²

En Madrid, Pujol comenzó su acercamiento a la musicología con Felipe Pedrell, sin embargo después de la muerte de Béjar, su mecenas, en 1920 y de su padre en 1921, Pujol se estableció definitivamente en París en 1921 y continuó sus estudios bajo la tutela de Lionel de Laurencie, célebre musicólogo francés. En 1923 se casó con Matilde Cuervas en París mismo año en que da sus primeros pasos en la investigación histórica; en la capital francesa publicó sus primeros estudios sobre la historia de la guitarra en la Enciclopedia *Lavignac* y las primeras transcripciones de piezas del periodo renacentista y barroco en la *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*. Fue también en París donde conoció a Joaquín Rodrigo, con quien pronto entabló amistad y a quien más tarde aconsejaría sobre su primera obra para guitarra: *Zarabanda Lejana*, inspirada en la obra del vihuelista Luys de Milán.

En los años siguientes, su carrera de concertista lo llevó a presentarse por toda Europa con regularidad, aunque principalmente en Alemania y Austria. Pujol utilizó inicialmente una guitarra construida por Enrique García, y posteriormente una guitarra que Antonio de Torres había construido para Cano Ortega en 1863. Este instrumento lo acompañó toda su vida y se encuentra hoy en día en el “Archivo Pujol” del Instituto de Estudios Ilerdenses en Lleida.

²²Aparece en *Emili Pujol vida i obra*.

Distintos críticos coinciden en la opinión de que Pujol no fue un intérprete que buscara el virtuosismo o el “aplausos fácil” del público y por el contrario, siempre estuvo interesado en transmitir al público la belleza expresiva que la guitarra contiene “Yo lo que quiero es que la música me emocione, sea un violín, piano, orquesta; que me llegue, que me haga llorar, que me haga reír, ¡que me haga vivir!”.²³



Fig.4 Emilio Pujol en su época más activa como concertista hacia 1930.

A pesar de su enorme éxito, Pujol parece haber heredado de Tárrega la incomodidad por los grandes escenarios, y sus actuaciones públicas se fueron reduciendo con el paso del tiempo para centrarse en su labor como investigador y pedagogo.

En 1930 Pujol viajó a Argentina, donde publicó varias de sus obras más importantes en el campo de la pedagogía y la investigación: *La guitarra y su historia* (1930) y el primer volumen de la *Escuela Razonada de la Guitarra* (1934). Para ese entonces Pujol había establecido su residencia habitual en París a causa de la guerra civil española de 1936. En 1938 ocurriría la muerte de su amigo y colega Miguel Llobet.

Pujol fue uno de los guitarristas que más se preocupó por la historia de la guitarra y fue el primero que profundizó en la época renacentista y, desde luego, en los vihuelistas.

²³Alberto Ponce en: *Emilio Pujol vida i obra*

Acompañado de Matilde Cuervas y compartiendo el escenario con ella, recorrió las principales bibliotecas de Europa en busca de documentos. Cautivado por la música popular y erudita del Siglo de Oro, comenzó la transcripción y el análisis de sus compositores. Gracias a Emilio Pujol se abrió un nuevo mundo de sonoridades en la historia y el repertorio guitarrístico, redescubriendo los nombres de Miguel de Fuenllana, Antonio de Cabezón, Alonso de Mudarra, Luys de Narváez, Diego Pisador, Luys de Milán, Enríques de Valderrábano o Esteban Daza.

A su regreso a París, Pujol descubrió un ejemplar de lo que se creía una Vihuela de 1500, conocido hasta ese momento en el museo Jaquemart-André. Con la autorización del museo, Pujol consiguió tomar las medidas y fotografías del instrumento y encargó al lutier Miguel Simplicio la construcción de una réplica. Por desgracia, años después se demostró que el instrumento no poseía las medidas exactas de una vihuela y que tampoco se parecía demasiado en cuanto a la construcción; a pesar de esto, es el único ejemplar de la época que se conserva hoy en día.

Ya desde 1923, Pujol había interpretado obras de los vihuelistas en la guitarra, pero no fue sino hasta 1936 que ofreció los primeros conciertos con vihuela, en el Congreso de Musicología de Barcelona y posteriormente en la Universidad de la Sorbona, donde la presentación corrió a cargo de Joaquín Rodrigo. Años después se le otorgaría el nombramiento de miembro del Patronato de Honor de Música Antigua junto a figuras de la talla de Pau Casals y Frank Marshall.

Después de la guerra civil española fue nombrado catedrático de guitarra en el Conservatorio de Música de Barcelona, además de que impartió clases en el Conservatorio de Lisboa y la Schola Cantorum de París. Entre 1952 y 1955 fungió como sustituto de su amigo Andrés Segovia en la *Accademia Chigiana* de Siena donde después se creó el curso de vihuela a petición expresa del propio Segovia, y donde más tarde también se crearía el concurso de vihuela que se celebraría sin interrupción hasta 1963. En esa misma institución se creó más tarde el concurso de vihuela “Matilde Cuervas” en honor de su primera esposa, fallecida en diciembre de 1956.

El curso en la *Accademia Chigiana* fue uno de los más importantes en la carrera de Pujol, debido a la gran afluencia de estudiantes que con el paso del tiempo se convirtieron en referentes de la escena guitarrística internacional: “Allí estaba también el inglés

Williams, todos los de esa época estaban allí, unos con Segovia, otros con Segovia y Pujol”.²⁴

La labor de Pujol como pedagogo ha marcado un hito en la historia de la guitarra contemporánea. Entre sus innumerables alumnos en España, Francia, Italia y Portugal, destacan el cubano Isaac Nicola, los italianos Eli Tagore y Ruggero Chiesa, el griego Costas Proakis, el mexicano Javier Hinojosa, el portugués José Duarte y el español Alberto Ponce.

El 17 de agosto de 1963, Pujol contrajo matrimonio con la cantante María Adelaide Robert, profesora del Conservatorio Nacional de Lisboa, quien profundamente interesada en la música antigua, compartió escenario con su marido en numerosas ocasiones. En 1965 fundó el Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela de Cervera (Lérida) que dirigió hasta su muerte el 15 de noviembre de 1980.

Pujol participó también en la fundación de la sociedad *Les amis de la guitare* junto a su amigo el musicólogo y guitarrista francés André Verdier, con quien colaboró en el hallazgo y rehabilitación de la tumba de Fernando Sor, olvidada en el cementerio parisino de Montmartre.

Emilio Pujol compuso 124 obras para guitarra que podrían clasificarse en tres bloques: Las de tipo descriptivo como *Los tres tambores* o *Tango, Guajira y Tonadilla*; por otro lado están las obras de carácter romántico como el *Homenaje a Tárrega* o la *Romanza*; y por último, las obras de carácter pedagógico como los *Estudios*. Además, realizó más de 275 transcripciones y arreglos, muchos de ellos producto de sus investigaciones, donde destacan las obras de Gaspar Sanz, Corbetta, De Visée, Cabezón, Mudarra, Milán y Valderrábano.

Si hay un ámbito de la carrera de Emilio Pujol que merece especial atención, es su labor como pedagogo. Pujol admiró y amó profundamente a Tárrega, quien dejó en él una huella imborrable, especialmente por su humildad y el desprendimiento que tenía para con su arte. A partir de estos ideales Pujol, animado por Llobet, concibió la creación de un libro que legara para la posteridad los principios de la escuela de su maestro, con la finalidad de encausar los esfuerzos de los futuros guitarristas con una orientación más lógica y positiva, y donde los derechos de la belleza no cedieran jamás ante la rutina de los ejercicios. Como

²⁴ *Idem*

opina Juan Riera: “En el método de Pujol el alma del alumno se cuida tanto como sus dedos. La escuela de Tárrega es analizada, comparada y aplicada de acuerdo con las corrientes que el sentido actual de su tiempo fue imponiendo a la evolución del Arte.”²⁵

La *Escuela Razonada de la Guitarra* consta originalmente de cinco volúmenes, aunque desafortunadamente el último no ha sido publicado hasta la fecha. El primer volumen (1934), con prólogo de Manuel de Falla, es una exposición de las propiedades orgánicas de la guitarra; el segundo (1937) contiene doce estudios y abarca las dificultades técnicas básicas del instrumento; en el tercero (1954) se desarrollan los aspectos técnicos, musicales y estéticos, y contiene veintiséis estudios complementarios; mientras que el cuarto volumen (1971) contiene ejercicios abreviados, el dominio de la técnica y viene complementado con estudios y una obra.

Otra obra capital de Pujol es *El dilema del sonido*, donde hace un análisis de la producción del sonido en el instrumento, poniendo especial atención en la eterna disputa entre el toque con uñas y el toque con yema. Analiza las diferentes maneras de pulsar: desde Fuenllana, que decía que tocar con uñas era una imperfección; pasando por Sor y Carcassi que tocaban con la yema de los dedos; y Aguado y Giuliani, que lo hacían utilizando las uñas.

Emilio Pujol tuvo empeño siempre en restar importancia a la lucha partidista del dilema de la pulsación, un asunto que aún hoy presenta controversia entre las escuelas más ortodoxas de la guitarra moderna. Aunque Pujol, como fiel alumno de Tárrega, siempre tocó sin uñas, numerosos testimonios indican que estaba por encima de cualquier prejuicio y nunca impuso una u otra tendencia a sus alumnos, como narra Carles Trepát:

[...] la figura del maestro Pujol no solamente interesaba a una línea concreta de técnica guitarrística sino que interesaba a muchos músicos ya formados. Lo que sí que pude ver es que él nunca contradijo una manera de hacer, tocarse con la escuela que tocase el guitarrista. Siempre lo vi respetuoso con todo el mundo que tenía ganas de aprender.”²⁶

Y añade:

Lo importante no es la uña o los dedos, él tocaba sin uñas, lo importante es tener un bonito sonido. De cualquier manera...²⁷

²⁵Juan Riera, *Emilio Pujol* p.107

²⁶Carles Trepát en *Emili Pujol: vida i obra*

²⁷Alberto Ponce en *Emili Pujol: vida i obra*

Concluyo este apartando citando la impresión de Alberto Ponce sobre los cursos de Pujol: “Hace mucho tiempo que pienso que sus clases no son sólo para músicos; debieran ser para los hombres en general. Usted hace creer en algo; hace amar y ver el lado bello ahí donde la gente ve sólo fealdad. ¿No es esto acercarse a la felicidad?”.²⁸

1.4. Síntesis biográfica de Alberto Ponce

Alberto González Muñoz (más conocido como Alberto Ponce) nació el 13 de marzo de 1935 en Madrid, España, donde recibió sus primeras lecciones de guitarra de su padre. Posteriormente asistió al Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. Al terminar sus estudios conoció a Emilio Pujol, con quien perfeccionó su técnica durante tres años en el Conservatorio de Lisboa y la *Accademia Chigiana* de Siena, en Italia.

La influencia de Pujol fue determinante durante toda la carrera de Ponce, como él mismo narra:

[Pujol] era una buena persona y duro...pero de la buena manera (...) ese hombre ha sido siempre una lección de modestia, cosa que no hay muchos.

Era un hombre bueno, un hombre habitado por la música (...) era completo y generoso. Fue mi segundo padre, mi padre musical. Tengo siempre un recuerdo de él que no se borrará nunca y que lo paso a mis alumnos. Mi vida musical es él.²⁹

En 1962 ganó el primer lugar del “Concurso Internacional de Guitarra de París”, y en ese mismo año, Alfred Cortot, quien era director de la Escuela Normal de Música de París, le ofreció un puesto como profesor en esa institución. Ahí, Alberto Ponce ha tenido una de las carreras más prolíficas en la docencia de la guitarra contemporánea, influenciando a generaciones enteras de guitarristas de talla internacional, destacando entre sus discípulos más famosos: Carles Trepát, Roland Dyens, Shin-ichi Fukuda, Arturo Tallini, Judicaël Perroy, Jérémy Jouve, Giorgio Albiani y Luc Vander Borghet entre muchos otros. Además colaboró de manera muy estrecha con compositores como Maurice Ohana, Antonio Ruiz-Pipó y muy probablemente el propio Henri Sauguet aunque por desgracia no existe documentación sobre esto último.

²⁸ Alberto Ponce en Riera *Biografía de Emilio Pujol* p.108

²⁹ Alberto Ponce en *Emili Pujol: vida i obra*

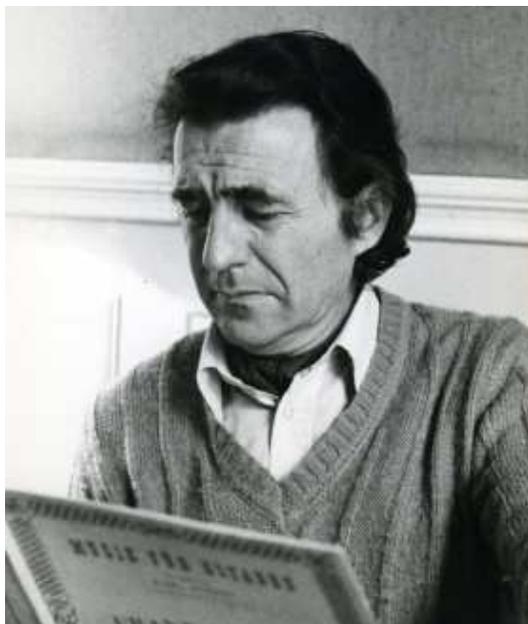


Fig. 6 Alberto Ponce

Curiosamente, su nombre apenas y se menciona un par de veces en el libro *Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles* de Javier Ramos y otras fuentes, muy probablemente porque se nacionalizó francés desde muy joven. Desgraciadamente Ponce apenas aparece en la bibliografía guitarrística, especializada.

Si bien las fuentes bibliográficas y audiovisuales sobre la figura de Alberto Ponce son muy escasas, para los propósitos de este trabajo pude entrevistar a Luc Vander Borght y Giorgio Albiani, dos de sus ex alumnos de la *École Normal de Musique de Paris*; dichas entrevistas aportan información de su personalidad y su actividad como docente. Acerca de esta falta de referencias bibliográficas sobre Alberto Ponce, Luc Vander Borght lanza la siguiente conjetura:

Je soupçonne que ce soit beaucoup dû à sa personnalité [...] ce n'était pas le mec qui se mettait beaucoup en valeur, c'était quelqu'un qui avait toute la peine du monde à se faire noter, quelqu'un qui vivait mal la notoriété [...] Je pense qu'aujourd'hui il serait très mal à l'aise avec du Facebook et tout ça; ça l'intéressait pas tout. C'est paradoxal parce que nous, bon j'envie de dire nous parce que là je me sens complètement concerné, ça nous intéresse parce qu'on a envie de partager ce qu'on aime mais, si ça passe par devoir parler de soi, se faire enregistrer c'est lourd quoi. Ce n'est

pas la part que le caractérise [...], je pense que si on ne parle pas assez de lui c'est sûrement en gros parti lui qui est responsable de ça.³⁰

Aunque su carrera se volcó fundamentalmente hacia la docencia, Alberto Ponce realizó importantes producciones discográficas entre las que se encuentran:

- **Prestige de la guitare du XXème siècle**(1972): Integrado por obras de Dodgson, Ohana, Sojo, Turina y Brouwer.
- **Charmes de la guitare** (1991): Integrado por obras de Dyens, Granados, Pujol, Jacques Castéradé, Ruiz-Pipó y Héctor Ayala.
- **Rodrigo, Falla et García Lorca: Chansons espagnoles**(1992)
- **La guitare au XXème siècle**(1993): Integrado por obras de Ponce, Villa-Lobos, Sojo, Llobet y Turina.
- **L'art de la guitare** (2006): Álbum recopilatorio con obras de Ponce, Villa-Lobos, Rodrigo, De Falla, Turina, Ruiz-Pipó y Ohana.

Observando el contenido de sus grabaciones es posible detectar una tendencia clara hacia el repertorio del siglo XX. Así lo confirma Giorgio Albiani en el siguiente fragmento:

*[...] il aimait bien la musique de Dyens, il aimait Bach, il n'aimait pas beaucoup la musique italienne comme Regondi et ces choses-là, il pensait que c'était trop léger, il aimait les choses synthétiques mais avec une profondeur artistique qui te permettait de travailler beaucoup avec le son, avec le phrasé et ce pour ça qu'il aimait bien Tárrega et Pujol parce qu'ils travaillaient sur la guitare. La guitare qu'aimait Ponce c'était la guitare de la sonorité, de la corde vibrée, travaillée ; le contact avec la main droite jusqu'au fond de la corde, pas pour la violence mais, justement pour la profondeur*³¹

³⁰ Supongo que eso se debe a su personalidad; no era una persona que se diera mucha importancia, tenía toda la pena de mundo cuando llamaba la atención y vivía muy mal la notoriedad. Pienso que hoy estaría muy incómodo con Facebook y todo eso, no le interesaría en absoluto. Es paradójico porque a nosotros, digo nosotros porque me siento completamente involucrado, nos interesa compartir lo que amamos, sin embargo si hay que hablar de uno mismo y grabarse...es incómodo. No es eso lo que caracteriza a Ponce, pienso que si no se habla mucho de él es, en gran medida, su propia responsabilidad.

³¹ Le gustaba mucho la música de Dyens y Bach, no le gustaba mucho la música italiana, como Regondi y cosas por el estilo, pues consideraba que era repertorio demasiado ligero. Le gustaban las cosas sintéticas pero de gran profundidad artística que te permitieran trabajar el sonido y el fraseo. Por esa razón le gustaban Tárrega y Pujol, porque ellos trabajaban eso en la guitarra. La guitarra que amaba Ponce era la guitarra de la sonoridad, vibrar la cuerda y trabajarla con el contacto de la mano derecha "hasta el fondo" no con la finalidad de ser violento sino justamente de la profundidad" (Traducción del autor)

Alberto Ponce es una figura en la historia de la guitarra moderna que ha sido poco estudiada hasta ahora y es innegable su influencia en la generación de guitarristas de finales del siglo XX.

Giorgio Albani concluye la entrevista con una reflexión muy personal sobre su maestro:

La capacité de sa profondeur mélangée avec la surprise qu'il avait en regardant les choses, il était comme un enfant parce que il regardait les choses de manière différent à beaucoup de gens donc cette espèce de sourire, de l'envie de rire, de l'envie de rigoler et l'envie de trouver toujours le double sens au choses. Ça te permettait toujours d'aller au fond de choses parce qu'il y avait cette côté ironique et c'était l'appréciation de la vie, du plaisir de toucher la guitare comme de toucher la vie.³²

1.5. Características y fundamentos de la Escuela Franco-Española de Guitarra

Según se ha podido observar en la *Escuela Razonada de la Guitarra y Tárrega: Ensayo biográfico* (ambos escritos por Pujol); los testimonios de Alberto Ponce y Carles Trepal en el documental *Emili Pujol: vida i obra*, así como las entrevistas que tuve la oportunidad de realizar a Luc Vander Borgh y Giorgio Albani, es posible afirmar que la totalidad de los elementos de la ejecución guitarrística que constituyen los principios fundamentales de la *EFEG* están relacionados y dependen unos de otros. En ese sentido, considero conveniente hacer una clasificación de ellos en dos grandes grupos de acuerdo con sus cualidades: Elementos técnicos y elementos teórico-filosóficos. Dichos elementos serán abordados con detalle en el siguiente capítulo de este trabajo.

³² La capacidad de su profundidad combinada con la sorpresa que tenía al mirar las cosas, era como un niño porque miraba las cosas de manera diferente a la mayoría de las personas. Esa especie de sonrisa, las ganas de reír, de divertirse y las ganas de encontrar siempre el doble sentido de todo. Eso te permitía ir al fondo de las cosas precisamente porque había este lado irónico. Era la apreciación de la vida, el placer de tocar la guitarra como se toca la vida. (Traducción del autor)

Soliloque de Henri Sauguet

Una vez revisado el contexto histórico social, así como la posición que ocupaba la guitarra en Francia y España a lo largo del siglo XX, es oportuno referirnos concretamente al autor de *Soliloque*, así como a los fundamentos de la *EFEG* que de una u otra manera, podrían haber influenciado su trabajo.

2.1. Síntesis biográfica de Henri Sauguet

Henri-Pierre Poupard (su verdadero nombre) nació el 18 de mayo de 1901 en Bordeaux, Francia; fue hijo de Frédéric-Auguste Poupard y Elisabeth Sauguet de quien más tarde tomará el apellido para no avergonzar a su padre ante cualquier asociación con la música moderna de la época.

Comenzó sus estudios de piano a temprana edad y en 1916 se convirtió en organista en Floirac, donde continuó su formación con Paul Combes (1856-1909). A causa de la guerra, Sauguet se vio forzado a interrumpir su educación primaria, pero fue entonces cuando empezó sus estudios de composición con Joseph Canteloube (1879-1957) y más adelante con Charles Koechlin (1867-1950). En 1920, tomando como referencia al *Grupo de los Seis* formó el *Grupo de los tres* junto con el poeta y compositor Louis Érmie (¿?) y el también compositor Jean-Marcel Lizotte (¿?). Sin embargo la epifanía musical de Sauguet llegó en 1922 cuando conoció a Erik Satie (1866-1925) gracias a la correspondencia que sostenía con Darius Milhaud (1892-1974). A partir de esta revelación Sauguet incluso reconsideró su primer interés por Debussy y Wagner. Los primeros trabajos importantes de Sauguet datan de ese primer periodo creativo: *Trois françaises* (1923) y la ópera bufa *Le plumet du colonel* (1924). En 1927 llegó su primer gran éxito con el ballet *La Chatte* (1924), comisionado por Diaghilev para el ballet ruso.

Sauguet es frecuentemente descrito como una persona sensible, muy humana y con gran sentido del humor. Fue un artista que componía con espontaneidad y ligereza, y su obra posee un sentido de trágica grandeza, así como una profunda compasión por la condición humana. De hecho, en su autobiografía, Sauguet describe uno de sus primeros recuerdos musicales conscientes, una anécdota muy particular que, en sus propias palabras, definiría su vida adulta:

Chaque semaine passait sous nos fenêtres un jeune pâtre qui vendait le lait des deux à trois chèvres qu'il conduisait, et quelques fromages frais. Pour signaler son passage il jouait d'une sorte de flûte de Pan dont il tirait des sons aigus qui glissaient en gamme harmonieuse dont les airs me ravissaient. Je me faisais hisser à la fenêtre à chaque un de ses passages, pour le voir et l'entendre de plus près. Un jour, seul dans la pièce [...] j'entends la flute du pâtre qui s'avance. Je pousse quelques cris pour qu'on vienne m'aider à m'approcher de la fenêtre. Personne ne répond à mes appels de plus en plus pressants. C'est alors que, rassemblant mes petites forces, je parviens à me lever et à me diriger vers la fenêtre pour approcher au plus près la source de mon plaisir. Maman qui était dans la pièce voisine avec sa sœur [...], et guettait ma réaction survient alors, en criant « Victoire ! Il s'est lève et il a marché tout seul ! » J'avais gagné mon plaisir par l'effort que je venais de faire. Ce sera le symbole de toute ma vie : je n'ai rien obtenu que je ne l'aie longtemps désiré et, très souvent, difficilement conquis.¹



Fig. 7 Henri Sauguet

¹ Cada semana pasaba bajo nuestras ventanas un joven pastor que vendía la leche y el queso fresco de dos o tres cabras que él mismo conducía. Para anunciar su paso, tocaba una especie de flauta de Pan de la cual salían sonidos agudos que resbalaban en escala armoniosa cuyos aires me deleitaban. Hacía que me levantara hacia la ventana cada vez que él pasaba para poder verlo y escucharlo más cerca. Un día, solo en la habitación escuché la flauta del pastor que se acercaba, comencé a gritar para que vinieran a ayudarme a aproximarme a la ventana. Nadie respondió a mis gritos cada vez más fuertes. Apelando a mis pequeñas fuerzas logré levantarme y dirigirme hacia la ventana para acercarme más a la fuente de mi alegría. Mamá que estaba en la habitación de al lado, espiaba mi reacción y gritó emocionada: ¡Victoria, se levantó y caminó sólo! Yo había conseguido mi felicidad gracias al esfuerzo que acababa de hacer. Ese será el símbolo de toda mi vida, Nunca he obtenido nada que no haya deseado mucho tiempo, muy frecuentemente, con gran esfuerzo. Henri Sauguet: *La Musique, ma vie*. Ed. Seghiers 1990 (traducción del autor)

A pesar de provenir de un origen humilde y devotamente religioso; y de su amistad con simpatizantes de la izquierda, Sauguet se volvió monarquista durante los años treinta. Curiosamente, su posición estética y política no era común dentro del grupo artístico al que pertenecía (que tendía más a la izquierda) y por causa de esta orientación ideológica recibió constantes críticas por parte de sus colegas.

En 1945 escribió la *Symphonie expiatoire*, dedicada a las víctimas de la guerra; más tarde ese mismo año escribió el ballet *Les forains*, que se convirtió en su obra más conocida. Durante las décadas de 1940 y 1950, Sauguet también escribió una gran cantidad de música para radio y televisión. Paralelamente a su prolífica labor de composición, Sauguet ejerció también la crítica musical en la primera parte de su carrera, escribiendo para *L'Europe nouvelle* (desde 1929), *Le jour* (hasta 1939) y en *La bataille* (de 1945 a 1948). En este contexto, la figura del artista como intelectual resulta fundamental para entender a un personaje como Sauguet en el panorama musical francés del siglo XX, en el cual, algunos compositores tenían la posibilidad de proponer un camino para la sociedad a través de su actividad, así como manifestar sus posturas ideológicas, avalados por su reputación.

Los músicos franceses de aquella época estaban profundamente comprometidos con los asuntos públicos, con los símbolos políticos, y con las ideologías; por lo tanto, su evolución en este periodo no puede solamente ser explicada en términos estilísticos o de la influencia de otras artes. Esto no quiere decir que todos los compositores estuvieran politizados ni que sus decisiones artísticas estuvieran exclusivamente dictadas por consideraciones ideológicas; sin embargo es un hecho que el panorama socio-político de su tiempo incidió entre los músicos más importantes de la época, como sucedió con el *Grupo de los Seis*, al que ya se ha hecho referencia en el primer capítulo. Sin duda, este grupo formó parte de la rebeldía y de una subsecuente búsqueda de respuestas a las preguntas que trajo la postguerra, así como de la polarización política resultante de este proceso.

La postura política del grupo de *Los Seis* se manifestó en la década de 1930 a través del *Frente Popular*, una coalición de partidos de izquierda que gobernó de 1936 a 1938. Apropiándose de los valores de la democracia francesa, defendieron una estética moderna y popular en oposición al romanticismo fascista. Además de eso, los compositores trabajaron con el Estado para redefinir los valores estéticos y enfocarlos a un arte más accesible,

aunque progresivo, al cual adaptaron sus propios estilos. Tal transformación, que muchos consideraron un retroceso desde el punto de vista de la evolución artística, fue realmente una innovación cultural para la época.

Sin embargo, por razones políticas o personales, no todos los artistas relacionados con *Los Seis* apoyaban al gobierno; algunos como Sauguet y Poulenc fueron reclutados por otros organismos, quienes les daban apoyo publicitario y financiero, pues los asumían como un capital cultural importante. Por otra parte, acontecimientos como la Guerra Civil española o la invasión de Mussolini a Etiopía, ante los que el Frente Popular acordó la no intervención, provocaron una crisis de conciencia en muchos intelectuales, especialmente en los conservadores como Poulenc y Sauguet.

El catálogo de Sauguet comprende óperas, ballets, cuatro sinfonías, conciertos, música de cámara y música coral. Aunque experimentó con los conceptos de la música concreta y la tonalidad extendida, nunca quiso encasillarse en sistemas particulares de composición. Del mismo modo que Cocteau, Collet y Boulanger, Sauguet defendía que la música francesa consiste fundamentalmente en la sobriedad y la elegancia. Por ello, desarrolló ideas tonales y modales, con delicadas curvas melódicas, produciendo así un arte de gran claridad y simpleza.

La música para guitarra de Sauguet es casi toda para solista, como se puede ver continuación y con una sola excepción:

- **Soliloque**(*in ricordo di Manuel de Falla*), 1958.
- **Troispréludes**, 1970.
- **Musiques pour Claudel I et II**, 1973
- **6 pièces faciles**, 1975.
- **Révérance à J.S. Bach**, para guitarra y violonchelo, 1985.
- **Cadence**, 1985²

Del mismo modo que Cocteau engloba toda su obra dentro del término “Poesía” sin distinguir entre la novela, la crítica, el teatro y demás géneros; para Sauguet todo es “Música” y será solamente su intuición sonora la que dicte si la obra acabará siendo una sinfonía, un ballet o una obra instrumental. Para Sauguet la música no es, en palabras de Schneider, ni mejor ni peor, ni ciencia, ni técnica, ni siquiera una experiencia privilegiada,

²Jeremy Drake, en *Oxford Music Online*, consultado el 26 de enero de 2017.

simplemente es un soplo de vida del que él no duda, porque eso sería lo mismo que dudar de su propia existencia.

Para Sauguet existe un concepto fundamental en la creación, definido por él mismo como *Intuición-Conocimiento*, en el que la predisposición natural de las personas traza el camino hacia su verdadera vocación:

C'est elle, cette, intuition-connaissance, qui m'a fait très tôt comprendre qu'existait un monde de sensations bien différent de celui qui m'était offert par mon milieu ou proposé pas mes instituteurs. C'est elle qui m'a conduit vers certains êtres et éloigné de certains autres ; c'est elle qui tout de suite m'a donné la certitude que les apparences sont trompeuses et fallacieuses, que je devais les dépasser, les contraindre, les démasquer pour rejoindre ma vérité.³

Sauguet es primordialmente un compositor sensible al color y a la armonía; y es justamente en ese sentido que hemos podido encontrar valores estéticos comunes entre Henri Sauguet y la *Escuela Franco-española de guitarra*, los cuales se describirán a continuación.

2.2. Fundamentos técnicos generales

Mano izquierda y digitación

La mano izquierda se mueve de izquierda a derecha y viceversa mediante la flexión del codo y la muñeca, sin que en ello intervenga el brazo. La posibilidad de separar los dedos entre sí permite abarcar una distancia mayor a la del cuádruplo sin necesidad de que la mano se desplace. Siendo el movimiento de abrir los dedos opuesto al movimiento concéntrico, hay que lograr su facilidad de acción desarrollando la fuerza y elasticidad de los dedos.

De una digitación correcta dependen, no solamente la solución de muchas dificultades de ejecución, sino el mejoramiento en el fraseo, y en la sonoridad y posibilidades de cada obra. La digitación correcta nace, en primer lugar, del sentido

³Es esta *intuición-conocimiento* la que me ha hecho comprender muy pronto un mundo de sensaciones muy diferente a aquel al que estaba expuesto en mi medio natural o a través de mis instructores. Es ella la que me condujo hacia algunos seres y me alejó de otros; es ella la que de pronto me dio la certeza de que las apariencias son tramposas y falsas; y que yo debía superarlas y confrontarlas para llegar a mi verdad. (traducción del autor) Henri Sauguet *op. cit.*p.13

cualitativo de la ejecución, que pretende dar a cada nota, no solamente el sonido, sino el valor y la intención que le corresponde. La digitación de mano izquierda en la *EFEG* está completamente ligada al *legato* y por supuesto al fraseo.

Por su parte la digitación de mano derecha tiene que ver con la elección de cuerda; como sabemos, cada cuerda es susceptible de producir distintos timbres, según sean pulsadas con las uñas o con la yema o bien, dependiendo de si son pulsadas en el centro o en sus extremos. Incluso es posible cambiar aún el timbre dependiendo si los dedos atacan en dirección perpendicular u oblicua a la caja así como la profundidad del ataque. Como vemos, la digitación está básicamente en función de una expectativa sonora. La *EFEG* busca formar simultáneamente desarrollar la técnica y la sensibilidad a través de la audición. Dicho de otro modo, hacer de la habilidad intuitiva un dominio consciente de la técnica.

Sonido

Una primera consideración sobre el sonido dentro de la *EFEG* es puramente objetiva: La cantidad y la intensidad de los armónicos que acompañan a un sonido, varían notablemente según el procedimiento de pulsación de la misma. Esto resulta en el timbre del sonido y depende exclusivamente de la forma que tome la cuerda al vibrar. Un sonido con más armónicos superiores tiende a ser más metálico, mientras que un sonido con menos cantidad de armónicos resulta en un sonido más suave y amplio. Más allá de eso, en términos mucho menos concretos se encuentra la *sonoridad* que constituye en el instrumentista un elemento importantísimo para el complemento de su obra. Del carácter de ésta, depende el procedimiento de producción del sonido que cada quién debe usar. La guitarra ofrece una paleta rica de sonoridades y un espíritu único de adaptación a todos los géneros, temperamentos y estilos.

El concepto de *Profundidad del Sonido* o *Profundidad Sonora* aparece de manera recurrente entre los testimonios y reflexiones de los guitarristas de la *EFEG*, Giorgio Albani lo explica de la siguiente manera refiriéndose a Alberto Ponce:

La profondeur du son de Ponce ça correspondait toujours à sa profondeur humaine parce que pour lui la musique c'était l'expérience de vie, très profonde. Donc la profondeur du son c'était le miroir de cette profondeur (...)et aussi dans l'expérience didactique parce que la capacité de Ponce c'était de te regarder et comprendre qu'est-ce-que tu avais fait pendant la semaine, qu'est-

*ce que tu avais vécu et après la traduction aux mots ou gestes ou de conseils didactiques [...] ce n'était pas trop structuré mais, très profond et très physique ça devenait un dialogue dans lequel tu apprenais beaucoup parce que ce n'était pas de conseils spécifiques, c'était le parcours avec lequel tu peux arriver au même résultat poétique de la personne que tu as en face.*⁴

El proceso de búsqueda de una sonoridad diferente significó en su momento un cambio total en la técnica de pulsación en Tárrega; supuso, y supone para todo aquel que explora el sonido, una reconfiguración de la sensación táctil que antes tenía su punto de acción central en la unión de la uña y la carne y después pasó a la punta del dedo. Sin embargo, esta parte carecía de la resistencia necesaria para oponerse a la cuerda y cedía fácilmente. Es decir la yema por sí sola no hacía más que evitar la uña pero no era capaz de producir la potencia y claridad necesaria en las notas. Fue necesario entonces que la punta del dedo obtuviera, con la práctica, una consistencia que, sin ofrecerse una dureza similar a la uña, impulsara la cuerda con la sutileza necesaria para producir un sonido potente, cálido y voluminoso.

Es en ese mismo sentido que encontramos en la *EFEG* una aproximación técnica utilización de la yema del pulgar de la mano derecha, al uso de la tímbrica (más allá del *tasto/ponticello*) y, como ya se dijo, al concepto de *profundidad armónica* así como el uso del *apoyado* en relación con ángulo del ataque de la mano derecha y la apropiación de la sensación física de todo ello.

2.3. Fundamentos teórico-filosóficos

La teoría de la *EFEG* es en mi opinión un asunto de fondo más que de forma, se trata de la lucha por intentar alcanzar *la verdad* de la interpretación musical, aún sabiendo que esto es imposible, dejando de lado la vanidad e incluso reduciendo dramáticamente la actividad concertística, tal como hicieran Tárrega, Pujol o Ponce, pero sin dejar de explorar la técnica, la musicalidad y la interpretación.

⁴La profundidad del sonido en Ponce correspondía siempre con su profundidad humana, para él la música era la experiencia de la vida misma, muy profunda. De tal manera que la profundidad del sonido era el espejo de esa profundidad vital; también ocurría en la experiencia didáctica porque la capacidad de Ponce era mirarte y saber qué habías hecho durante la semana, qué habías vivido y después la traducción en palabras, gestos o consejos didácticos. No era algo muy estructurado pero era muy profundo y físico. Se convertía en un diálogo en el que aprendías mucho porque no se trataba de consejos específicos, era el camino por el cual puedes llegar al mismo resultado poético de la persona que tienes en frente.(Traducción del autor)

Sobre las técnicas de estudio

Quiero en este punto citar un testimonio valioso de Pujol en el que describe la rutina de estudio en un día normal de Francisco Tárrega:

Cada mañana después del aseo, Tárrega enciende un cigarrillo, coge su guitarra y se sienta en su sillita de trabajo, en un rincón del comedor. Ajustada la afinación, van desperezándose sus dedos mientras acaricia las cuerdas con armonías improvisadas que se enlazan y prolongan indefinidamente. El desayuno interrumpe el soliloquio y la guitarra descansa sobre las rodillas del Maestro. Un simple café con panecillo basta para el trámite. Ahora, sin más preámbulos ¡Al trabajo! La cajita de fósforos sobre la mesa sirve de apoyo al reloj de bolsillo que cronometra al segundo la duración de cada ejercicio: escalas diatónicas, cromáticas, en terceras, en sextas, con o sin ceja y con diferentes acentos rítmicos contando con las dificultades de seguridad, velocidad y resistencia. Otra hora de arpeggios, una más para ligados y trinos, y una o varias horas más para difíciles posturas y rebeldes pasajes capaces de rendir la meno de un atleta. Así transcurre la mañana, hasta que llega el momento en que un mantel, unos platos y unos cubiertos son distribuidos sobre la mesa.-Paco, la comida se enfría-tiene que advertir su esposa con cariñosa impaciencia. El Maestro se levanta silencioso y lanza un suspiro que es mitad cansancio por la lucha insatisfecha, y mitad lamento por la fugacidad de ese tesoro de la vida que es el tiempo.

Después del almuerzo, otra vez la guitarra; pero el trabajo es otro. Los tomos de las obras completas de Schumann para piano están sobre la mesa; y al alcance de su mano se hallan también las sonatas de Beethoven, las de Mozart, los Preludios, Valses y Mazurkas de Chopin, las Romanzas de Mendelssohn, los Impromptus y Momentos musicales de Schubert y las Suites de Bach para violín y violonchelo. Tárrega hojea en uno de ellos, se detiene en una página, lee en la guitarra cuanto le atrae, permítanlo o no las posibilidades del instrumento, y trata de penetrar el espíritu de estos autores. Busca la fusión del alma de la música con el alma de la guitarra. Por la noche después de cenar y cuando todos duermen en la casa, Tárrega toca para sí. Es el momento en que la guitarra y el artista se funden en un solo cuerpo y una sola alma.⁵

Para Tárrega, el estudiante elige, voluntariamente o no, uno de estos dos procedimientos: archivar en la memoria ejercicios, obras y estudios de dificultad creciente, para perfeccionarlas después, o empezar por exigirse perfección desde el comienzo, antes de almacenar material en cantidad. El primero de ellos encierra el peligro de aprender mal y no poderse librar de imperfecciones. El segundo requiere cuidado y lentitud, pero ofrece la garantía de obtener al final resultados positivos. La dificultad de la guitarra, decía, empieza al querer tocarla bien.

⁵*Ibidem*, p.150

El estudio consta de un aspecto físico que tiene que ver con la fuerza, la agilidad, el tacto y la precisión y uno intelectual que depende de la inteligencia, la intuición musical, sensibilidad emotiva y temperamento. Normalmente cualquier dificultad se encuentra localizada en uno de esos dos aspectos.

Pujol enumera diez puntos que considera fundamentales para un estudio provechoso

- 1.- Saber lo que se estudia y para qué se estudia
- 2.- *Comprender*, no basta para que el estudio sea útil; hay que *realizar* del mejor modo posible.
- 3.- *Corrección* es sinónimo de facilidad
- 4.- Más se consigue trabajando una hora diaria, que siete horas un solo día de la semana
- 5.- Todas las dificultades de mecanismo pueden vencerse; ello depende de los *medios* que se empleen.
- 6.- La flexibilidad, elasticidad, y fuerza de los dedos, son la base de la virtuosidad más asombrosa. La memoria, agilidad mental y audacia, son sus complementos
- 7.- Evitar esfuerzos y movimientos inútiles.
- 8.- Observar con el mayor cuidado las indicaciones del autor o del profesor
- 9.- Escucharse constantemente para corregirse o mejorarse
- 10.- Tocar poco y bien es más difícil que tocar mucho. El mérito está en tocar mucho y bien.⁶

Otro aspecto importante tiene que ver con la formación musical general. Sobre la importancia de ello Pascual Roch, alumno de Tárrega, escribe lo siguiente:

Error y no pequeño supone la creencia de que al guitarrista le basta conocer a la ligera la clave de Sol [...] así pues rogamos al discípulo que complete su educación musical, nos sólo estudiando las demás claves, la ficción de las mismas, el transporte, la armonía y la composición, sino toda clase de obras y tratados que a la música se refieran. Frecuente con asiduidad todos aquellos sitios donde se rinda culto al arte. Si sus conocimientos musicales le permiten escribir para guitarra, sírvanle de modelo el sinnúmero de obras de otros autores [...] examínelas detenidamente y fíjese bien en el inmenso partido de los sobrados recursos del diapason. Fíjese sobre todo en el modo de cómo interpretan las obras los grandes concertistas, no importa de qué instrumento [...]"⁷

La aproximación al texto musical en la *EFEG* se da siempre tratando de concretar la música en la imaginación antes de que actúen los dedos, intentando siempre de comprender el sentido del conjunto e ideas principales. En *Emili Pujol: vida i Obra*, Alberto Ponce lanza una opinión contundente “Los dedos hay que tenerlos, pero si sólo se siguen los dedos eso

⁶Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra. Libro Primero*, p 87.

⁷Pascual Roch, *Método moderno de guitarra vol.3*, p. 107-108

no sirve de nada”. En consecuencia, desde el punto de vista ético, podríamos decir que la *EFEG* induce al artista a consagrarse plenamente a su arte, a la dignificación de la guitarra. Servir al arte en lugar de servirse de él.

La importancia de la relación maestro-alumno

Si algo es importante para la *EFEG* es, sin duda, la relación del alumno con el profesor. Así recuerda Carles Trepats las clases de Pujol: “Una pasión por que la persona aquella que tenía delante y que había ido a recibir su consejo, saliese de ahí con un espíritu que él pensaba que era importante comunicar, de amor a la guitarra, a la música y finalmente a la vida; porque la guitarra y la música no son otra cosa que el reflejo de la vida”.⁸

En los términos pedagógicos en los que se expresa la *EFEG*, la ejecución de un alumno nunca contundentemente mala o buena, así se motiva, se genera confianza y al mismo tiempo se cultiva el espíritu de superación. No violentar jamás las tendencias personales de los alumnos más bien dirigirlos, sostenerlos y luego los deja desarrollarlas libremente siempre que sean aplicadas con sinceridad y estén encaminadas a la musicalidad.

Como podemos ver en los testimonios de Pujol, Tárrega nunca imponía su propia versión en la interpretación de la obras sino que explicaba las causas que determinaban el fraseo según el sentido de atracción o divergencia de los sonidos, y según las cadencias, la forma, estilo y acentuación rítmica, dejando luego que el alumno las interpretara libremente sin su influencia. Otra característica interesante dentro de este sistema de pensamiento radica en avivar la sensibilidad natural del alumno sin dejar de lado los criterios técnicos, las correcciones son hechas procurando no herir la susceptibilidad del alumno a fin de no violentarlo situándolo en una posición inferior. Así se expresa Carles Trepats sobre ello “La corriente de afecto que se establece entre maestro y discípulo crea en el aula de Pujol un remanso de paz para los que se acercan a él sin otra intención que nutrir su espíritu de sabios consejos y enseñanzas saludables”.⁹

La Escuela de Tárrega, y en consecuencia las de Pujol y Ponce, puede ser calificada como un conjunto de virtudes que apuntan a un vértice superior. Es, en síntesis, amor y

⁸Carles Trepats en *Emili Pujol: vida i obra*

⁹*Idem.*

renunciamiento; humildad y calor de alma o como diría Hegel: *Idealismo Absoluto*. Giorgio Albiani reflexiona sobre la problemática general en el método pedagógico de Alberto Ponce. Ésta se ajusta, en mi opinión a lo que he querido reflejar en este trabajo sobre la *Escuela Franco-Española de Guitarra*:

Il faut traiter l'école et l'histoire de Ponce avec beaucoup de délicatesse, parce que lui il n'a jamais travaillé pour le côté politique et préserver cette richesse. Le monde va dans une direction beaucoup plus mécanique, beaucoup plus structuré, beaucoup plus écrit et on ne laisse presque rien au mystère. Ponce a travaillé dans la direction contraire c'est pour ça qu'il faut garder cette ligne comme quelque chose qui peut ouvrir de nouvelles routes, si on continue comme ça on va casser la guitare parce qu'elle va être jouée simplement pour les guitaristes. Il faut changer ce système et il faut avoir le courage d'interpréter la musique et lui donner une idée personnelle et faire le travail de recherche du son, de recherche de profondeur et se connecter toujours à l'intériorité et pas seulement au côté mécanique.¹⁰

Encuentro que la *EFG* tiene la característica principal de abstraerse del plano exclusivamente físico del instrumento y proponer una reflexión que pueda descifrar y comprender el texto (partitura) desde un nivel emotivo, sensorial, y por supuesto intelectual; lo cual permitiría establecer las directrices interpretativas donde la imaginación musical sea la que determine la ejecución instrumental. Así, la *EFEFG* se distingue de los métodos más tradicionales, donde normalmente el desarrollo técnico ocupa la jerarquía en la práctica musical. Una buena escuela, dice Pujol, puede hacer un buen técnico, pero el artista estará siempre sobre cualquier escuela o sistema.

Tomando en cuenta estos fundamentos, podremos abordar de manera más acertada la obra que nos ocupa en esta tesis.

2.4. Análisis integral de la obra

Aunque no existen datos precisos sobre la manera en que Sauguet entró en contacto con la guitarra clásica, es posible que la amistad y relación profesional que sostuvo durante años

¹⁰ Hay que tratar a la Escuela e historia de Ponce con mucha delicadeza, porque él nunca trabajó por cuestiones políticas, y preservar su riqueza. El mundo va en una dirección mucho más mecánica, más estructurada, mucho más estricta y no se deja casi nada al misterio. Ponce trabajó en la dirección contraria, es por eso que es necesario conservar esa línea como algo que puede abrirnos nuevos caminos. Si seguimos así, vamos a terminar por destruir la guitarra porque solamente la van a tocar guitarristas. Hay que cambiar el sistema y tener el coraje de interpretar la música con una idea personal, hacer el trabajo de búsqueda sonora, búsqueda de profundidad y conectarse siempre a la interioridad y no solamente al aspecto mecánico. Entrevista a Giorgio Albiani (Traducción del Autor)

con Darius Milhaud y Francis Poulenc (quienes dejaron al menos una obra para el instrumento), despertara su curiosidad hacia las seis cuerdas. Con el tiempo, el catálogo para guitarra de Sauguet alcanzó una extensión considerable para un compositor no guitarrista. Desafortunadamente, su música ha sido poco ejecutada desde su creación, y es prácticamente desconocida en México.

Soliloque (in ricordo di Manuel de Falla) fue la primera obra que Henri Sauguet compuso para la guitarra. La partitura fue escrita entre julio y septiembre de 1958 y publicada en 1961 por la casa *Ricordi*. Se trata de una pieza de formato corto (no excede los seis minutos de duración) muy sobria en su escritura, destacando la continuidad en el discurso y el rigor en su realización. La pieza está dedicada a Manuel de Falla, quien falleció en 1946. Curiosamente, también por entonces Joaquín Rodrigo había dedicado al compositor gaditano *Invocación y Danza* (1961).

Volviendo a *Soliloque*, la referencia a Manuel de Falla se manifiesta cada vez que el compás de la obra cambia a 3/8 para preparar pasajes dancísticos de gran carácter. En ese sentido, podemos ver que la música de Sauguet refleja además de la influencia de Satie y del *Grupo de los Seis* ya referidas así como la de Johann Strauss. En su autobiografía, denominada *La musique, ma vie*, el propio Sauguet definió este estilo, al que llamó “*mouvement lyrique et théâtral (qui m’a servi de modèle)*”.¹¹ Ya con esta información, no es de extrañar que la pieza que nos ocupa lleve por nombre precisamente *Soliloque*.

Esta obra consta de 191 compases, dispuestos en tres grandes secciones y un final, que de alguna manera bosquejan un *Allegro de Sonata*: exposición, desarrollo, re-exposición y final.

Secciones	I	II	III	Final
compases	1-46	47-133	134-169	170-191

Exposición

La sección I comienza en 3/4 y tiene una extensión de 46 compases, donde se presentan los elementos temáticos y armónicos que habrán de desarrollarse más adelante. El primer periodo va del compás 1 al 7 y está construido con arpeggios de diversas triadas basadas en

¹¹Henry Sauguet, *La musique, ma vie*,... p. 238.

una especie de *sol* menor modal donde podemos apreciar dos líneas melódicas superpuestas que generan una polifonía oculta. Luego aparece un puente de 4cc. (8-11) donde el compositor utiliza por primera vez las figuras de dieciseisavos y el compás de 5/8 que introduce sutilmente el elemento dancístico. El segundo periodo *meno mosso* también tiene 7 cc. (12-18) y termina con un acorde abierto y sonoro de *sol* con trecena.

La siguiente parte está escrita en 3/8. Inicia con una danza (*Allegretto*) ligeramente sincopada en la tonalidad de *do* menor, sugiriendo una especie de subdominante del tono original para el tema 2, que además es muy contrastante con el anterior. Del compás 19 al 30 aparece un primer periodo dividido a su vez en dos frases de 6 cc, sucedidas por un puente de 4 cc. (31-34). Inmediatamente después volvemos a encontrar una frase de 6cc. seguida por un puente de 4cc. A partir del compás 47, después del cambio de tempo a *piú lento*, reaparecen los arpeggios con melodías superpuestas que alternan con acordes *marcato* de amplia sonoridad (cc. 56-58). Estos acordes no son practicables en el instrumento tal como están escritos y el intérprete deberá decidir qué voces conservar y cómo conducirlos. El final de esta sección (c.62) consiste en una progresión que asciende cromática y dinámicamente hasta un acorde de *do* con novena mayor en *fortissimo* que se repite a la octava baja en *pianissimo* súbito y después en arpeggios, los cuales van ralentizando el tiempo para dar paso a la siguiente sección.

Desarrollo

La Sección II tiene 87 compases (47-133). En ella se observa un manejo del material rítmico-melódico, esta vez en *sol* menor. Este tratamiento recuerda lo que sucede en un *Allegro de Sonata*.

A partir del compás 75 comienza un periodo de 8 cc. (75-82) dividido en dos frases de 4cc, seguidas por tres frases de 3 cc cada una (83-91), que es la parte más sugerente a nivel dancístico, rítmico y melódico, recordando inevitablemente a Manuel de Falla. En el compás 96, después de un puente de 4cc. aparece la siguiente frase en forma una progresión cromática ascendente hasta un acorde de *sol* con trecena que es al mismo tiempo culminación de la frase anterior e inicio de la siguiente; esta segunda frase, que inicia en el c.102, es mucho más melódica y libre descendiendo con una figuración de arpeggios de octavos en staccato. En el c.110 inicia la segunda sub-sección del desarrollo en la que

encontramos nuevamente un periodo de 12cc. (110-121) con tres frases iguales de 4cc. cada una, en las que llaman la atención los arpegios que ascienden y descienden con diferente articulación. A continuación aparece un puente de 3 cc. que nos lleva a un compás de 3/4 con el que comienza el periodo de 8 compases (125-132) que concluye con dos frases iguales de 4cc. claramente hemioladas.

Re-exposición

La sección III tiene una extensión de 36 cc. Inicia en el compás 134 y es análoga a la sección I, hasta después del 5/8 donde se desarrolla un poco más y elimina el puente. Esta sección termina en una especie de dominante de sol.

En el compás 158, destaca el motivo *do#-re-sib-do-re-sol* que luego se imita a la octava baja y que evoca claramente a Manuel de Falla. En el compás 167 reaparecen los acordes de seis voces concluyendo en un arpeggio de sol con novena menor y la quinta aumentada, que da paso al final de la pieza.

Final

La sección final tiene una duración de 22 cc. material nuevo de cierre. Permanece una melodía tenida en la nota la mientras que el sustrato armónico oscila entre los modos mayor y menor de sol. En el compás 187, aparece una vez más el arpeggio del acorde de sol menor con novena y oncena aumentada, es posible afirmar que este arpeggio es en realidad el material con el cual Sauguet construye la mayor parte del Soliloque. *Soliloque* es una pieza introvertida, con pasajes dancísticos muy melódicos y un uso notable de las posibilidades tímbricas de la guitarra.

2.5. Consideraciones interpretativas para *Soliloque*, a partir de los fundamentos de la EFEG

Una vez expuestos los fundamentos técnicos y teóricos de la EFEG, considero que es muy importante proponer una serie de sugerencias para la interpretación del *Soliloque* en función de los mismos.

Al inicio de la obra es conveniente utilizar la yema del pulgar de la mano derecha para obtener un bajo (*sol*) más robusto y profundo. Ya se habló de los arpeggios con

polifonía oculta de los primeros siete compases; en ese caso y en cualquier otro de características similares, si las notas en cuestión se tocan *apoyando*, será posible separar las voces de manera más efectiva. Para los pasajes cuya indicación es *marcato* y/o *ritardando*, recordemos que éstos también pueden ser reforzados con recursos tímbricos, sobre todo cuando se trata de acordes de seis notas. Así, es importante saber que un sonido más brillante (*metallico*) puede obtenerse ya sea en la región *sul ponticello* o bien sobre la boca, pero cambiando el ángulo de ataque; mientras que un sonido más redondo (es decir arropado por sus propios armónicos) es más fácil de producir en la región de la tastiera, pero de igual manera puede ser conseguido únicamente con un giro en la muñeca. La elección dependerá del pasaje en cuestión, según convenga en cada caso, en función de la tensión armónica de los acordes, y sus cualidades cadenciales.

Para las secciones de carácter dancístico escritas en 3/8, puede hacerse uso del *staccato* en las notas de menor valor rítmico que aparecen recurrentemente en el modelo rítmico usado por Sauguet, antes de las síncopas. El *staccato* puede ser realizado por la mano izquierda (levantando ésta) o por la mano derecha (haciendo que los dedos regresen a la cuerda que acaban de tocar), e incluso, una por una combinación de ambas. Esta forma de articulación facilita la comprensión del sentido rítmico y la dirección de las frases.

De ser posible, es conveniente digitar las secciones más líricas (como es el caso del *piú lento*) en segunda cuerda y después de la quinta posición, puesto que en esa región, las notas se sostienen por más tiempo y tenemos posibilidad de hacer distintos tipos de *vibrato*.

Soliloque es una pieza escrita por un compositor no guitarrista y está llena de pasajes que pudieran parecer “incómodos” desde el punto de vista técnico, o francamente impracticables. Sin embargo, lejos de los inconvenientes que esto pudiera traer, el afrontar una obra como ésta ofrece la posibilidad de fortalecer la capacidad en la toma de decisiones, y poner a prueba la flexibilidad técnica del intérprete.

Conclusiones

Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, y luego del análisis musical que lo sustenta, es posible afirmar que la *Escuela Franco-Española de Guitarra* es una corriente de pensamiento musical, histórico y estilístico, paralela e independiente a la escuela derivada de Andrés Segovia, que ha sido la predominante en otras latitudes y por casi todo el siglo XX y lo que va del XXI.

Mediante una práctica que es al mismo tiempo intelectual y emotiva, la *EFEG* establece como principio fundamental la simultaneidad en la aplicación de sus diversos elementos, es decir, la búsqueda por integrar distintos conceptos teórico-musicales basados en la técnica instrumental, el análisis, el fraseo, la agógica, la dinámica y/o la articulación. Resulta pues, que la *EFEG* plantea abiertamente la indisolubilidad de dichos elementos para crear un lenguaje musical. Asimismo pregona, en mi opinión, una musicalidad si bien introvertida, siempre revitalizante en la interpretación, partiendo de su materia prima que es el sonido y las posibilidades tímbricas.

Paradójicamente aunque la *EFEG* tiene un sustento teórico bastante sólido, sobre todo si pensamos en los trabajos de Emilio Pujol, tiene también una base empírica que hace contrapeso, pues privilegia la experiencia personal y las aportaciones individuales de sus protagonistas.

Por otra parte, y específicamente hablando de la música de Henri Sauguet, pudimos ver que la información concreta sobre su producción para la guitarra y su relación con este instrumento es escasa, pues a pesar de que la bibliografía sobre el compositor es abundante, no ha sido posible establecer una relación directa con Pujol o Alberto Ponce. Sin embargo, sí sabemos que Sauguet se circunscribe en un contexto de gran efervescencia artística que le permitió entrar en contacto con otros colegas que también escribieron música para guitarra. Es posible que fuera a través de Milhaud o Poulenc que Sauguet conociera el instrumento y eventualmente accediera a la composición de piezas de pequeño formato, posiblemente por encargo. Al margen de lo anterior es evidente que *Soliloque* presenta características estilísticas y técnicas que coinciden ampliamente con la *EFEG* como es el caso de la sensibilidad al color, a través del manejo tímbrico, la flexibilidad del pulso y las singularidades de la digitación de mano izquierda.

El empirismo de Sauguet es en cierta forma muy parecido al de Tárrega y en consecuencia al de la *EFEG*, e incluso pareciera ser un factor común en la forma de crear e interpretar de los grandes maestros. En este trabajo hemos podido comprobar que la respuesta natural de un artista a su entorno se manifiesta en la música de Sauguet y la filosofía de la *EFEG*. En Sauguet, Tárrega y muchos otros artistas como Segovia o Villa-Lobos está presente una cualidad cuasi autodidacta muy importante, ya que si bien todos ellos recibieron formación musical de algún tipo, podemos afirmar que cada uno de ellos asumió la responsabilidad de su propio desarrollo. El aprendizaje a través de la experiencia no es necesariamente una obviedad en la educación musical actual. En ese sentido, una de las mayores virtudes de la *EFEG* es que si bien el conocimiento musical está siempre inacabado y por lo tanto es inalcanzable, el intérprete debe tener siempre el anhelo de un ideal sonoro que vendrá tras la búsqueda y exploración de los recursos técnicos y/o discursivos. Dada la perfectibilidad del arte de la guitarra, podemos decir que todo es siempre nuevo, todo se puede reinterpretar, porque la música no existe más que en el ideal y la memoria.

Finalmente, quisiera señalar que tras la realización de esta tesis, pude reflexionar acerca del carácter cíclico que se da para el repertorio en términos de popularidad, criterios estéticos y juicios de valor, los cuales podemos observar en prácticamente toda la historia del instrumento. Se trata fundamentalmente de un proceso de altibajos en el que, por momentos, la guitarra ha atravesado serias dificultades de continuidad en su desarrollo. Sin embargo, al final siempre ha logrado resurgir con nuevos intérpretes y compositores. Considero que actualmente el estado de salud del instrumento es excelente, y me atrevo a afirmar que la guitarra clásica en términos de intérpretes, compositores y organología, atraviesa un gran momento.

Obras de consulta

Libros

- BRIL, France-Ivone, *Henri Sauguet*, Seghers, 1967.
- CHASE, Gilbert, *The music of Spain*, Dover Publications, 1959.
- FULCHER, Jane, *The composer as intellectual: Music and ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, 2005.
- PUJOL, Emilio, *El dilema del sonido*, Ricordi Americana, 1960.
- PUJOL, Emilio, *Escuela Razonada de la guitarra vol. 1*, Ricordi Americana, 1934.
- PUJOL, Emilio, *Tárrega: ensayo biográfico*, Artes Gráficas Soler, 1978.
- RAMOS, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, 2013.
- RIERA, Juan, *Emilio Pujol*, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974.
- ROCH, Pascual, *Método moderno para guitarra vol. 1*, G.Schirmer, 1921.
- ROCH, Pascual, *Método moderno para guitarra vol. 3*, G.Schirmer, 1924.
- SAUGUET, Henri, *La musique, ma vie*, Séguier, 1990.
- SCHNEIDER, Marcel, *Henri Sauguet*, Ventadour, 1959.

Videografía

PÉREZ, Amador, (*et al.*), “Emilio Pujol: Vida y Obra Documental sobre la vida de Emilio Pujol”, consultado el 25 de enero de 2017 en: <https://www.youtube.com/watch?v=TVjBzfzoM0k&t=169s>

Discografía

1995 Antonio de Almeida; *Sauguet Symphonies 3 & 4*. Alemania: HNH International, 9158.
2013 Sebastien Llinares; *Soliloque*. Francia: Paraty.

Recursos electrónicos

Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com>

Anexos

Partitura

Henri Sauguet *Soliloque in ricordo di Manuel de Falla* ed. Ricordi 1961

24

Henri Sauguet
SOLILOQUE
in ricordo di MANUEL de FALLA

Allegretto (non troppo)

mp

Meno mosso
mp

rit:... *Poco lento* *marcato e rit:...* *(arpegg. lentam.)*
sf *mf*

Allegretto
mp

129560 © Copyright 1961, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano

rit:..... **Più lento**

p

animando poco *meno poco e ritard.*

pp *f*

marcato *a tempo* *poco rit:.....* *arm. 12*

mp *m.d.*

arm. 12 *m.d.* *animando e cresc.* *V*

mp

ff *pp* *p*

A Tempo allegretto *mono* *(arpegg. lentam.)* *III* *VI*

mf *pp*

animando..... *poco più mosso* *VIII* *III* *V* *III* *V* *III* *V* *III* *V* *III*

mf *p*

mp

mp *p*

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled 'IX' above the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled 'V' above the staff and a dynamic marking 'mp'.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled '6' above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled 'f' below the staff and a dynamic marking 'mf'.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled '4' above the staff and dynamic markings 'mp' and 'p'.

mano destra idem.....

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled 'dim. e rull' above the staff and a dynamic marking 'mp'.

I. Tempo

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes a circled 'I' above the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4 and 2-4. Includes circled 'VII', 'III', 'VI', 'V', and 'VIII' above the staff.

meno
VII V

I. Tempo (ma un poco meno)

III

Piu lento

arm. 15

(arp. molto lentam.)

III oppure

X oppure

III oppure

V I oppure

Entrevistas

Transcripción de la entrevista con el maestro Giorgio Albiani, profesor del Conservatorio de Cesena, Italia realizada el 4 de septiembre de 2017 vía llamada por internet.

Luis Benítez Alba.- Comment as-tu connu Alberto Ponce ?

Giorgio Albiani.- Comment j'ai connu Alberto Ponce?

L.- Oui

G.- Alors, j'ai connu Alberto Ponce avec l'écoute de disques, j'avais écouté des choses qu'il avait faites avec ces anciens disques « Arlequino » un disque dans lequel il y avait un peu de tout dedans, comme le *Saudade* de Dyens ; après j'avais écouté enregistrements de Tárrega, beaucoup de Pujol et j'aimais beaucoup la façon de jouer de ce-monsieur-là que, par rapport aux autres grandes guitaristes de l'époque, était beaucoup plus expressive et beaucoup plus varié avec une sonorité particulier intime mais très riche aussi ; c'était beaucoup plus lyrique que les autres.

Donc j'ai eu cette confrontation entre Williams, Bream...non Williams en particulier. Moi j'aimais beaucoup Ponce et Bream, Julian Bream je l'aimais beaucoup parce qu'il était fou dans ma vision de la musique il faisait de choses assez bizarres avec le son et tout ca. Par contre, monsieur Ponce il avait cette intimité et profondeur que je n'avais jamais retrouvée sur d'autres instruments comme le violoncelle ou le violon, donc j'aimais beaucoup monsieur Ponce et donc j'ai toujours rêvé de le rencontrer.

L.- Alors, comment as-tu décidé d'aller chez lui ?

G.- C'était une chose assez bizarre. J'étais à Bologne et j'avais joué dans un concert et cet était connecté à son master classe, mais je n'étais pas à son master classe parce que je n'ai me sentait pas au niveau. Moi j'ai fait le cours de diplôme dans quatre années en lieu de dix parce que je faisais d'autres études.

Quand je suis arrivé au concert, parce qu'il était proposé par le monsieur de conservatoire, je savais qu'il était dans la salle et donc j'ai joué avec beaucoup de pression. Après quand j'ai terminé de jouer. M. Ponce est venu derrière et j'étais très touché parce qu'il était en train de pleurer, il m'a touché l'épaule et m'a dit « Écoute, tu serais intéressé de venir à Paris ? » et je lui ai dit « mon sac à dos ce là, vous

voyez ? Si vous voulez je peux partir tout de suite ! » Donc il m'a dit « non, non, pas tout de suite, on va partir en septembre ou octobre » après on s'est laissé comme ça et je suis rentré à la maison. Après je l'ai rappelé une semaine et demie après et j'ai lui demandé « j'ai m'appelle Giorgio ! Vous vous souvenez de moi ? On s'est connu à Bologne » et tout de suite il m'a dit « Oui bien sûr je me souviens alors tu viens ou tu ne viens pas ? ! » donc c'était confirmé et je suis parti. Il ne m'a même pas fait l'examen d'entrée. C'était une histoire assez fou. Je le remercie beaucoup il m'a donné beaucoup de confiance en moi-même.

L.- Combien de temps avez-vous travaillé ensemble ?

G.- J'ai travaillé avec lui deux années, après j'ai gagné le concours pour le conservatoire en Italie, un gros concours qu'ils avaient fait au niveau national. Donc j'ai eu la place pour le conservatoire et la j'ai dû décider entre rester à Paris ou rentrer et c'était un choix très difficile mais à la fin j'ai décidé de rentrer parce que Paris aussi il était changé, beaucoup de choses ont changé et j'ai rentré à la maison. C'était très fort comme décision parce qu'on a passé des années avec Ponce vraiment comme père et fils, j'étais toujours avec lui et on a fait beaucoup de voyages ensemble, il m'a aidé vraiment beaucoup.

Quand je suis arrivé là-bas j'habitais dans un hôtel un peu bizarre et après il m'a organisé parce que j'allais vivre chez François Laurent qu'était l'assistant d'Alberto Ponce à l'École Normal. Donc dans toutes ces situations là il m'a aidé énormément. Il à était un père pour moi.

L.- Pourrais-tu mentionner les caractéristiques principales d'Alberto Ponce comme professeur? Tout à l'heure tu as mentionné la *Profondeur du son*, pourrais-tu me dire quelque chose par rapport à ça ? Il s'agit d'un aspect technique ou plutôt philosophique ?

G.- C'est difficile de parler de structure avec Ponce. Travailler avec Ponce c'était une expérience de vie, ce n'était pas quelque chose de carré que tu peux enserrer dans un schème didactique si tu veux. C'était difficile qu'il te marquait quelque chose sur la partition.

La profondeur du son de Ponce ça correspondait toujours à sa profondeur humaine parce que pour lui la musique c'était l'expérience de vie, très profonde. Donc la profondeur du son c'était le miroir de cette profondeur de l'expérience de vie et aussi dans l'expérience didactique parce que la capacité de Ponce c'était de te regarder et comprendre qu'est-ce que tu avais fait pendant la semaine, qu'est ce que tu avais

vécu et après la traduction aux mots ou gestes ou de conseils didactiques c'était toujours une traduction fait un peu style Ponce si tu veux donc l'élève, s'il comprenait et s'il entrait dans cette espèce de jeu, un peu latin si tu veux, pas trop structuré mais, très profond et très physique ça devenait un dialogue dans lequel tu apprenais beaucoup parce que ce n'était pas de conseils spécifiques, c'était le parcours avec lequel tu peux arriver au même résultat poétique de la personne que tu as en face. Je ne sais pas si j'arrive à m'expliquer.

L.- Bien sûr, alors dis moi est-ce qu'Alberto Ponce avait une préférence pour certain type de répertoire ?

G.- Sans doute, il aimait les choses...c'est bizarre ça aussi parce qu'il aimait bien la musique de Dyens, il aimait Bach, il n'aimait pas beaucoup la musique italienne comme Regondi et ces choses-là, il pensait que c'était trop léger, il aimait les choses synthétiques mais avec une profondeur artistique qui te permettait de travailler beaucoup avec le son, avec le phrasé et ce pour ça qu'il aimait bien Tárrega et Pujol parce qu'ils travaillaient sur la guitare. La guitare qu'aimait Ponce c'était la guitare de la sonorité, de la corde vibrée, travaillée le contact avec la main droite jusqu'au fond de la corde, pas pour la violence mais, justement pour la profondeur.

L.- Tu as mentionné à Emilio Pujol, à quel point était Pujol une référence dans les cours d'Alberto Ponce ?

G.- Bon, la première chose est sans doute le côté technique avec la *Escuela Razonada* c'était une pierre millier de tout le travail qu'on a fait là-bas. Je me souviens quand je suis arrivé tout le travail technique qu'on a fait sur la main droite et la main gauche, mais particulièrement sur la main droite, ça pour moi a été l'ouverture du monde, je n'avais jamais travaillé beaucoup sur la main droite, pas à niveau du son mais, à niveau de doigtée donc toute l'explication de la façon de mettre, de la récurrence des doigts, de la séquence des doigts et de la gestualité de la main droite je l'ai appris en travaillant sur Bach avec Alberto Ponce. C'était très intéressant là parce qu'il y avait le côté mécanique et le côté gestuelle que se mélangeaient pour la création d'une sonorité. Ça était le parcours de l'art infini, c'est les côtes qui se touchent et s'intègrent entre le geste et la mécanique que s'intègrent parfaitement bien et donc tu as la « *quadratura del cerchio* » c'est-à-dire un système qui marche parce que tu as tout le côté physique qui s'est harmonisé et s'harmonise avec le côté poétique, ça je l'ai appris chez monsieur Ponce ; la gestualité connectée avec la mécanique donc on ne travaille pas la mécanique pour la séquence on

travaille la mécanique parce qu'elle te mette dans la position de développer le geste, et le geste c'est la sonorité donc mécanique-geste-sonorité.

L.- Tu sais, au Mexique quand on parle de l'école française de guitare on pense à Alberto Ponce mais, je sais qu'en Europe vous considérez plutôt à Alexandre Lagoya, qu'est-ce que tu en penses ?

G.- Ecoute moi j'ai de très bon rapport avec le gens qui viennent de l'école de Lagoya, tu sais qu'il y a eu une guerre terrible entre les deux écoles. À niveau personnel Ponce m'a jamais enseigné à développer la guerre ; à l'École Normal c'était terrible parce qu'il ne donnait pas beaucoup de diplômes, j'ai eu de grands amis à l'École Normal mais j'ai appris qu'on peut travailler avec une personne que peut « te voler » si tu veux le diplôme et tu peux travailler dans une situation dans laquelle lui il cherche quelque chose au top et quand il travaille pour faire les choses au top tu peux piquer, tu peux apprendre par lui de choses que tu vas pas voir dans cette personne qui travaille pas au top. Donc le contact dans une situation si tu veux un peu difficile de compétition si tu la vie dans le bon sens, c'est positif.

Le contact avec l'école française pour moi c'est très intéressant jusqu'au point où j'ai invité beaucoup de gent de l'école de Lagoya dans mon conservatoire en Italie pour donner cours à mes élèves et c'est très surprenant comment gents qu'ils attaquaient à droit avec de choses qui ne sont pas mes choix et c'est très intéressant voir comment le gent peut développer sur le même instrument de façons différents pour arriver à la même situation : l'expression artistique ; à travers routes différents. Et cette possibilité pour moi c'est hyper intéressant pour les gents qui travaillent parce que si notre travail c'est de développer une quantité d'artifices techniques qui nous périmeaient de développer un parcours artistique, donc plus d'outils on a, plus on est riche et pour développer des utiles on ne peut pas se fermer les yeux, il faut regarder même de gens qui sont différents de toi, là-bas en particulier tu peux trouver plus de choses que dans le gens qui sont comme toi donc la différence c'est une grande richesse.

L.- Est-ce que tu penses que l'école de Ponce est indépendante de l'école de Segovia ?

G.- Oui, je pense que c'est très indépendant. L'école de Segovia c'est l'école de Segovia, Williams c'est l'école de Segovia même s'il ne joue pas dans le même esprit artistique que lui, rien du tout, rien à voir, je peux te dire que l'école de Segovia, je peux la voir un peu sur Bream, oui. La seule chose que je peux te dire c'est que la personnalité de l'école de Ponce ce n'est pas la personnalité d'une école de guitaristes c'est une école de musiciens donc ce n'est pas Pujol, ce n'est pas Segovia ce n'est rien du tout ca c'est

du gent qui cherche d'autres choses. Pour moi de choses qu'aujourd'hui on est en train de perdre cette dimension là et on doit retrouver cette dimension sinon on va terminer tout seul dans le désert.

L.- Par rapport au Mexique, as-tu connu Javier Hinojosa à Paris ?

G.- Oui, je sais qui c'est, il était dans la commission de mon concours mais, je l'ai pas connu directement.

L.- Qu'est-ce qu'Alberto Ponce pensait du concours de guitare ?

G.- Il pensait qu'ils étaient important, mais il disait la même chose que Bartók « les concours ils sont pour le cheales pas pour les artistes » il avait une position assez difficile pour les concours Ponce, il était très content quand ses élèves ils gagnaient de concours avec le pouvoir de la musique et pas avec le pouvoir de la technique.

L.- Quel est ton plus beau souvenir avec monsieur Ponce ?

G.- Écoute, a niveau de personnalité c'est la capacité de sa profondeur mélangée avec la surprise qu'il avait en regardent les choses, il était comme un enfant parce que il regardait les choses de manière différent à beaucoup de gens donc cette espèce de sourire, de l'envie de rire, de l'envie de rigoler et l'envie de trouver toujours le double sens au choses ca te permettait toujours d'aller au fond de choses parce qu'il y avait cette côté ironique et c'était l'appréciation de la vie, du plaisir de toucher la guitare comme de toucher la vie.

L.- Voudrais-tu ajouter quelque chose à propos de ce personnage magnifique qu'est Alberto Ponce ?

G.- Oui, il faut traiter l'école et l'histoire de Ponce avec beaucoup de délicatesse parce que lui il n'a jamais travaillé pour le côté politique et préserver cette richesse. Le monde va dans une direction beaucoup plus mécanique, beaucoup plus structuré, beaucoup plus écrit et on ne laisse presque rien au mystère. Ponce a travaillé dans la direction contraire c'est pour ca qu'il faut garder cette ligne comme quelque chose qui peut ouvrir de nouvelles routes, si on continue comme ça on va casser la guitare parce qu'elle va être jouée simplement pour les guitaristes. Il faut changer cet système et il faut avoir le courage d'interpréter la musique et lui donner une idée personnelle et faire le travail de recherche du

son, de recherche de profondeur et se connecter toujours à l'intériorité et pas seulement au côté mécanique.

L.- Merci, maestro!

Transcripción de la entrevista realizada con el maestro Luc Vander Borghet el 5 de junio de 2017 en Niza, Francia.

Luis Benítez Alba.- Quelle était la conception du son d'Alberto Ponce ?

Luc Vander Borghet.- La conception du son de Ponce était plutôt à la recherche, bien sûr de la profondeur, de la chaleur, de la rondeur c'est certain mais, disons qu'on avait tendance à cataloguer les élèves de Ponce comme de gens intimistes avec un son très chaud, très rond etc. Et en définitive c'est vrai, ça c'est indéniable parce que je pense qu'il mettait beaucoup d'attention à développer ça justement parce qu'il estimait, à raison je pense, que tout ce côté du travail du son est probablement pour lui la basse aussi parce que c'est probablement une des choses le plus difficiles à contrôler et à voir. Il disait qu'éclaircir était facile la difficulté c'est que quand on tombait amoureux de ça beaucoup de ses élèves avaient tendance à y rester et du coup c'est vrai qu'il y avait une espèce de « marque de fabrique » on voyait finalement que c'est un peu si tu veux le reverse de la médaille que bien sûr c'est magnifique mais beaucoup s'enlisait dans ça. J'étais très étonné quand finalement Ponce lui-même me demandait d'éclaircir le son, de jouer plus métallique et j'étais surpris de ça parce que moi j'ai dit « attends, c'est lui qui me demande ça ? C'est incroyable » j'avais même du mal à comprendre parce qu'on avait tellement travaillé sur la profondeur, la chaleur etcetera, que le jour où sans doute je l'ai maîtrisé pleinement j'ai aimé ça tellement je sans doute étais surpris que maintenant il me disait « oui mais bon, c'est bien de jouer comme ça aussi » [métallique] et il avait raison parce que bien sûr ça c'était nécessaire mais, il fallait être conscient de la nécessité d'ouverture du son, voilà.

L.- Avait Ponce une méthode technique ?

Luc.- Je ne sais pas quoi répondre à ça, Oui sûrement parce qu'il était pleinement un des fidèles élèves de Pujol et donc toute la technique, toute la recherche que Pujol avait fait Ponce estimait était bien, bon il y avait une grosse différence parce que Pujol il jouait sans les ongles et donc j'imagine qu'évidemment

l'esthétique sonore il l'a héritée par Pujol et lui a fait la synthèse de ça avec les ongles tout en recherchant toujours ce qu'il avait appris chez Pujol.

Maintenant, si on parle de technique au sens de travail technique, méthodique et tout ça, comme je t'ai déjà dit, j'étais par contre un peu surpris de n'ai pas avoir reçu chez lui un travail technique méthodique. Tout était plutôt basé sur le répertoire et c'était de problèmes dans le répertoire qu'on travaillait. Quand je suis arrivé chez lui je me suis dit « voilà un grand maître de la guitare que va enfin me corriger et m'apporter tout ce que me manque » parce que j''avais le sentiment qu'il y avait énormément de choses à travailler ; mais no en tout cas il n'a pas abordé les choses sur le plain spécifiquement technique mais c'est un approche que j'aime bien parce que je ne suis pas sur comment j'aurais réagi s'il m'avait fait travailler de la technique pure comme certains le font, parce que de toute façon personnellement , et je peux dire ça de Ponce aussi, la technique indépendant de l'interprétation et du contexte c'est un peu stérile parce que les choses ont décalage.

L.- Quel est ton plus beau souvenir avec Alberto Ponce ?

Luc.- il y en a pleins! Il y en a uns que sont lies à la vie parce que finalement pour moi Ponce était pas seulement un professeur, ce n'est pas seulement un guitariste, ce n'est pas seulement un musicien, c'est quelqu'un qu'a vécu une grande vie. Alors, pour pas aller sur les expériences musicales en premier je peux dire j'étais très heureux qu'il m'invite à le rencontrer à Normandie dans sa maison, parce que ça faisait des années qu'il me parlait de sa Normandie, de sa maison, de son jardin, et comme il savait que mes parents étaient dans la jardinerie et moi j'ai grandi là dedans, souvent il me demandait de trucs, il aimait beaucoup le bricolage, moi aussi tu vois ? C'est arrivé pleins de fois qu'on parle d'autres chose que de la guitare et de la musique donc j'avais beaucoup de plaisir à l'idée de le rencontrer et de voir finalement ce dont il parlé en vrai. Je suis arrivé là-bas et la maison: très jolie maison tout à fait authentique de là-bas par contre le jardin: je m'attendais un magnifique jardin et c'était un grand terrain, moi j'avais apporté plein de plants, de la jardinerie et tout ça et il m'a dit « c'est bien, on va les planter ensemble » J'ai vu le jardin et en fait c'était un grand carré, il avait une dizaine de mètres de la sortie du séjour et il avait deux ou trois plantes sur le périmètre mais, les plantations dont lui était fière, dont lui me parlais depuis toujours c'était une catastrophe mais, je crois que son plaisir ce n'était pas la beauté

du jardin mais simplement la magie de voir la nature pousser et de pouvoir dire « ça c'est moi qui l'ai fait. »

Un autre bon souvenir, lié à la guitare c'est un truc qui sort de l'ordinaire et c'était un soir du stage d'été, on se retrouvait à l'extérieur disons onze heures du soir et il y avait peut-être quatre ou cinq stagiaires à boire un verre avec lui et, chose rarissime, il avait la guitare et il a joué une toute petite pièce de Pujol, ça a dû être la barcarole, un moment d'émotion pure, simple et là j'ai compris qu'on n'a pas besoin d'esbroufe pour faire de la musique, il faut *être là*, c'était un moment magique c'était super.

Maintenant il est dans une maison et la seule pièce qu'il joue encore c'est la Barcarole de Pujol, mais il la joue en boucle parce qu'apparemment il oublie qu'il l'a jouée.

L.- Qu'est ce qu'il pensait de concours de guitare ?

Luc.- Je ne sais rien, je pense qu'en tout cas il était content de voir des élèves obtenir de résultats dans le concours, c'est sûr que ça le faisait plaisir de se rendre compte que le travail qu'il portait était reconnu aussi à travers de concours ou ses élèves se faisaient récompenser mais, je ne sais pas précisément mais il considérait qu'il fallait en faire quand même.

L.- Pourquoi on n'a pas assez d'information sur lui : livres, articles etc. ?

Luc.- Alors, ça je n'ai pas de vérité là-dessous mais, je soupçonne que ce soit beaucoup dû à sa personnalité que finalement n'était pas du tout tournée vers le... ce n'était pas le mec qui se mettait beaucoup en valeur, oui il avait un aura c'est évident, dans son univers, dans sa classe de guitare, dans les gens qui l'aimaient par contre c'était quelqu'un qui avait toute la peine du monde à se faire noter, quelqu'un qui vivait mal la notoriété, il en avait besoin... c'était une paradoxe qu'au moins il avait envie d'être connu et sûrement que ça devait lui faire aussi un peu de mal de temps en temps de voir d'autres qui devenaient beaucoup plus connus que lui, je ne sais pas pourquoi, c'était sûrement du au fait que ce n'était pas lui qui s'occupait de tout ça ou il avait pas envie. Je pense qu'aujourd'hui il serait très mal à l'aise avec du facebook et tout ça. Ça ne l'intéressait pas tout ça. C'est paradoxal parce que nous, bon j'envie de dire nous parce que là je me sens complètement concerné, ça nous intéresse parce qu'on a envie de partager ce qu'on aime mais, si ça passe par devoir parler de soi, se faire enregistrer c'est lourd

quoi. Ce n'est pas la part que le caractérise, c'est tellement pas...le monde et mal fait ! Et donc je pense que si on ne parle pas assez de lui c'est sûrement en gros parti lui qui est responsable de ça.

L.- Tu parles souvent du balancement, as-tu travaillé cela avec lui ?

Luc.- Non, moi je dirais que plus que balancement, c'est vrai que c'est un mot que j'utilisais beaucoup avant, on parle de mouvement parce que le balancement oui c'est une partie du mouvement mais c'est un peu réducteur. Le mouvement général c'est quelque chose que m'est venu par la suite en donnant cours et sans doute en faisant la synthèse de ce que j'avais envie de faire passer et on comprenait par pourquoi ça marchait pas et je me suis rendu compte que très souvent il y avait un décalage entre les émotions, la technique et puis le corps que lui ne participait pas et après ça m'est venu un peu naturellement. En donnant cours, quand tu donnes même cours à petites et que tu te rends compte que si tu les fais chanter, si tu oublies l'instrument alors tout ce passe naturellement et une fois qu'il y a l'instrument, parce qu'on sait bien que l'instrument est un obstacle donc il faut faire que l'instrument le soit le moins possible. Donc il faut intégrer et ne pas oublier le sens même de la musique qui est le rythme, le mouvement, mais ça ce n'est pas Ponce, non.

L.- En Amérique on parle de l'école française de guitare et on pense immédiatement à Alberto Ponce et pas forcément à Lagoya, ca te dis quelque chose ?

Luc.- Moi j'espère bien qu'effectivement qu'on reconnaisse d'une façon internationale l'apport d'Alberto Ponce comme professeur au minimum, pas seulement mais, comme professeur c'est certain et comme un grand monsieur qu'apporte à la guitare, je suis convaincu, c'est sûr. Maintenant, est-ce que c'est l'école française de la guitare? ça c'est un peu compliqué à dire pour un belge, je pense que les Français lorsqu'on parle de l'école française souvent les Français font d'avantage référence à Lagoya même si Ponce était naturalisé français mais bon, je pense qu'en France un peu quand même dire qu'il avait, en tout cas à leur temps, deux principales écoles qu'étaient Lagoya et Ponce et qui n'avaient pas la même recherche.

En tout cas aujourd'hui il y a des gens qui parlent de l'école française en France, mais en général quand ils parlent de ça ils pensent davantage à Lagoya. Je ne pense pas qu'on a besoin de rattacher l'école de Ponce à l'école française, pour lui ce n'était pas nationalisme tu vois ?

L.- Est-ce qu'il y a encore une École Ponce ?

Luc.- Forcement que toutes ces élèves, on est imprégné donc je pense que oui mais avec forcement d'évolution chez les unes et chez les autres. Je pense que si tu prends dans notre quatuor on a Giorgio qui a suivi Ponce pendant des années mais, qui a sa personnalité et sa propre recherche et qu'a pris chez Ponce une partie de ce que Ponce proposait et moi j'ai fait aussi un parcours avec lui et sans doute que j'ai fais un autre parcours, Johan il a travaillé aussi et puis il a rencontré d'autres et donc on s'alimente de pleins influences mais, oui c'est certain qu'il y a une suite à l'école de Ponce alors que maintenant classifier comme ça...je ne sais pas si on peut encore aujourd'hui mettre le gens dans de moules communes comme on faisait avant. Je ne sais pas !

L.- Merci Luc !