

REIAL ACADEMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

El repertori de la guitarra

Una participació discontinua en el procés
evolutiu del llenguatge tonal

Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe
Il·lm. Sr. Jaume Torrent i Rius, llegit a la sala
d'actes de l'Acadèmia el 19 de maig de 2021.
Discurs de resposta de l'acadèmic numerari
Il·lm. Sr. César Calmell i Piguillem



REIAL ACADEMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

El repertori de la guitarra

Una participació discontinua en el
procés evolutiu del llenguatge tonal

Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe
Il·lm. Sr. Jaume Torrent i Rius, llegit a la sala
d'actes de l'Acadèmia el 19 de maig de 2021.

Discurs de resposta de l'acadèmic numerari
Il·lm. Sr. César Calmell i Piguillem



Excel·lentíssim senyor president,
Il·lustríssims senyors i senyores acadèmics,
Amics i amigues que m'acompanyeu,

Des de l'honor que representa rebre aquest nomenament -el qual no estic convençut de merèixer- em dispo a parlar de la meua obra. Una obra per a guitarra que neix amb la voluntat de crear un repertori d'àmplia concepció tonal que aporti solucions a algunes de les mancances que la literatura per a guitarra ha arrossegat al llarg del seu recorregut històric.

Abans d'entrar en matèria, però, voldria assenyalar uns pensaments que de ben segur ocupen la ment de tot aquell qui té la creació artística com a eix preferencial de la seva activitat. Què és l'art? Quina funció té? Quin missatge ha de transmetre? Com l'ha de transmetre? Lluny de pretendre trobar una resposta a aquestes qüestions, només puc aspirar a tenir una posició personal tot mantenint la convicció que aquesta no és aliena als canvis que l'evolució imprimeix als nostres processos existencials. Cal admetre, no obstant això, que -al llarg de la vida- manifestem tendències de forma reincident i que, coneixent-les, anem acotant les nostres peculiars formes de sentir i de pensar. Acceptat això, constato que hi ha una idea persistent en el meu pensament musical que arrenca d'una conversa mantinguda fa molts anys amb el pintor i humanista Jordi Monegal. Deia: «*Tota obra mestra s'articula a través de tres components essencials: l'enginy (habilitat, audàcia, racionalitat), la sensibilitat (capacitat de transmetre bon gust i emotivitat) i la força (l'esperit impulsor, la voluntat de ser, de manifestar-se)*».

I afegia: «*Quan en una obra hi domina l'enginy es mostra freda, si hi ha un excés de sensibilitat resulta amanerada i si gira prioritàriament entorn de la força esdevé ruda. En l'equilibri dels tres components rau l'excehlència de les grans obres*». Inicío aquest discurs recordant aquesta reflexió, per explicar que -no sé si per seguir el consell o perquè sempre m'ha sortit així- no he donat mai per acabada una obra en la qual no hagi sentit, en l'exercici de la seva creació, la presència impulsora dels tres components, convençut que només així podia aspirar a transmetre allò que, com a missatge musical, pretenia fer arribar a qui estigués disposat a escoltar-la.

Si bé la quantitat d'obres que he escrit em situa entre els compositors més prolífics de la història de la guitarra, és en la concepció morfològica i formal de la seva escriptura i en els aspectes tècnics i expressius que se'n desprenen, on crec que s'hi sustenten algunes de les aportacions més destacables que hi pugui haver.

Em permetran que els faci cinc cèntims de com em vaig trobar davant d'una qüestió que marcaria la meua trajectòria com a músic i que donaria sentit a la dedicació plena que, al llarg de la vida, em sollicitaria el seu exercici. El meu apropament a la música clàssica es produí de ben jove. L'impacte de les primeres audicions dels clàssics fou colpidor. Fins a tal punt que anava al col·legi cantant fragments d'obres de Franz Schubert o variant mentalment temes de Wolfgang Amadeus Mozart. No era conscient, però, d'allò que s'estava despertant dintre meu i ho considerava una manifestació natural d'alguna cosa que, de ben segur, també devia estar passant als meus companys de classe. El descobriment de les tres sonates per a piano més divulgades de Ludwig van Beethoven (la sonata *Clar de lluna*, la *Patètica* i l'*Appassionata*) em mantindria enganxat al «tocadiscos» experimentant sensacions molt més gratificants que aquelles que, fins aleshores, m'havien produït jugar a pilota o nedar a la piscina. Recordo que un dia, després d'escoltar la *Simfonia Inacabada* de Franz Schubert, li vaig dir al meu pare: «*Pare, si sabés escriure música, això ho escriuria jo*». Avui, salvant la immensa distància que separa el talent de Schubert del meu, però recordant la sensació que motivava la gosadia de pronunciar aquesta sentència, sé que vaig tenir la convicció d'estar connectant a quelcom que identificava com la matriu generadora -l'esperit impulsor- de la creació d'aquell llenguatge que m'omplia d'emocions intenses.

Poc temps després, entraria al Conservatori del Liceu. Hi començaria a estudiar solfeig i guitarra, aquesta amb el mestre Gracià Tarragó. La guitarra va ser una elecció condicionada per la capacitat adquisitiva de la família, però l'instrument -potser pel seu so, pel tipus d'experiència tàctil o per la vibració que transmet al pit de l'executant- em seduï a l'instant

i m'estimulà -com era de suposar- el desig de treballar amb disciplina. Malgrat aquest «enamorament a primera vista», a mesura que avançava en l'estudi, adquiria consciència que aquelles emocions viscudes «enganxat al tocadiscos», no es manifestaven en el repertori del meu instrument. La literatura de la guitarra posseïa grans qualitats expressives, però no s'hi reflectien les situacions emocionals, en les quals altres àrees instrumentals m'hi havien submergit de forma tan impactant. Aquesta constatació m'abocava inexorablement al plantejament de preguntes, a l'anàlisi d'obres dels grans mestres del piano i, conseqüentment, a la formulació d'una hipòtesi pròpia sobre les causes que havien fet que la guitarra no assimilés algunes de les troballes lingüístiques més transcendents del procés evolutiu de la música. Només calia donar un cop d'ull a la història del segle XIX per veure que el grau de participació de la guitarra en les baules més significatives d'aquell període havia estat limitat i, per a mi, no hi havia dubte que el fet condicionant que impossibilità la guitarra a seguir aquelles passes, havia estat no haver adquirit la capacitat d'usar indiscriminadament qualsevol de les 24 tonalitats de l'espectre tonal.

Des dels seus orígens, el desenvolupament del llenguatge tonal polifònic en la guitarra quedà limitat a causa de l'ús exclusiu d'aquelles tonalitats majors i menors que tenien els graus més significatius de les seves escales (els I, V, IV i III) representats per notes corresponents a cordes «a l'aire», segons l'afinació convencional de l'instrument: Mi, Si, Sol, Re, La i Mi. Les tonalitats que complien aquest requisit com, per exemple, Mi major i menor, Sol major, Do major, La major i menor, Re major i menor i alguna més, permetien que l'execució dels graus principals de les seves respectives escales no necessités la intervenció dels dits de la mà esquerra, els quals, restant lliures, podien ser utilitzats per a produir notes de la melodia o de l'harmonia. Aquest factor va ser l'origen d'un llenguatge de caràcter melòdic i harmònic que afavoriria la construcció de determinats motius instrumentals i la consegüent consolidació d'unes fórmules mecàniques que s'acabarien considerant com «els recursos genuïnament guitarrístics». D'aquesta manera s'explica que tonalitats com per exemple La \flat major o menor, Fa \sharp major o menor, Do \sharp major o menor, Si major o Sib menor, entre altres, fossin considerades com a «no favorables» al desplegament d'aquells recursos guitarrístics (una mena de *diabulus in musica*, que, en aquest cas, caldria anomenar com *diabulus in guitarra*). Aquesta valoració va fer que les tonalitats alludides tinguessin una escassíssima o nul·la presència en el repertori. La gamma de recursos guitarrístics esmentats (que podríem qualificar d'«idiomàtics») va quedar fixada durant els períodes clàssic i preromàntic, períodes en què el llenguatge melòdic i harmònic aconseguiria un

desenvolupament prioritari a través de compositors com Mauro Giuliani, Fernando Carulli, Mateo Carcassi, Francesco Molino, Anton Diabelli, Luigi Legnani o Dionisio Aguado, sent el barceloní Ferran Sor qui n'aconseguiria el grau més elevat de profunditat i audàcia. A partir d'aquest moment, la incorporació a la guitarra d'una gran part de les troballes morfològiques, sintàctiques, formals i expressives generades pel progressiu desenvolupament de l'estètica romàntica (incorporació de formes narratives, modulacions a tonalitats allunyades en el sistema de quintes, modulacions enharmòniques i cromàtiques, etc.) quedaria pràcticament col·lapsada i, en conseqüència, la guitarra s'aniria desplaçant cap a un segon pla en el rànquing dels instruments *cultes*.

El procés que va de la consolidació dels modes major i menor fins a la dissolució de la tonalitat en mans d'organitzacions sonores extratonals és un procés en què les successives experiències artístiques avancen seguint una línia contínua. Aquesta línia, en la guitarra, esdevé interrompuda i discontinua, ja que importants segments associats a recursos compositius, tècnics i expressius consubstancials al desenvolupament del llenguatge, no van trobar expressió en la creació del seu repertori. La manca d'aquests recursos va frenar l'accés a una part important de les seves capacitats expressives i, alhora, va acabar fixant -entre un important nombre de seguidors- allò que s'anomenaria com a «guitarrístic». Aquest terme fixaria en l'imaginari de compositors, intèrprets i aficionats les característiques dels aspectes relatius a l'esperit del repertori, a la concepció del so, a la percepció del discurs i, fins i tot, a l'extensió idònia de les obres. Consegüentment, l'acceptació d'aquests límits, acabaria dibuixant una música propera a l'entreteniment que sovinteja recursos idiomàtics, exotismes d'arrels nacionalistes, un virtuosisme acrobàtic d'escàs contingut i l'expansió d'un món emocional de caràcter sentimental -fins i tot superficial- allunyat d'aquell que expressava la gran música.

Si bé és cert que en l'obra de compositors guitarristes del segle XIX, com ara Napoleó Coste, Wenzel Thomas Matiegka, Gaspard Mertz, Jan Nepomicen Bobrowicz, Zani de Ferranti, Julio Regondi i especialment Francesc Tàrrrega i Agustín Barrios, s'hi feia un ús refinat de recursos propis del romanticisme, aquests recursos quedaven molt lluny d'erigir-se en una representació prou significativa de les prerrogatives constitutives d'aquella transcendent forma d'escriure dels grans compositors.

Aquesta anàlisi induïa a fer algunes preguntes importants: *Per què l'escriptura tonal per a guitarra no seguí les pautes evolutives del llenguatge de la música? Per què una gran part de les propostes*

morfològiques i estructurals esdevingudes al llarg del segle XIX, no trobaren encaix en la música per a guitarra? Què tenia la música dels compositors romàntics que la guitarra no podia assimilar? Què va impedir a la guitarra seguir aquest procés d'endinsament en el món compositiu del segle XIX?

Al meu entendre, aquestes preguntes es contestaven amb una resposta única: *Cap compositor havia aconseguit en la guitarra un desenvolupament orgànic de totes les tonalitats, amb la qual cosa la guitarra no adquirí la capacitat modulatòria que exigia -des d'un punt de vista discursiu, formal i expressiu- el llenguatge que evolucionaria durant aquell període històric. Arribant a aquesta conclusió, la qüestió important era: aquesta incapacitat de la guitarra era inherent a la seva organologia o al fet que els compositors consideressin que aprofundir en l'ús de totes les tonalitats suposava una dificultat insalvable?*

Esperonat per la idea que la guitarra podia assumir des d'un llenguatge polifònic el repte de trobar fórmules adaptables a les exigències tècniques de totes i cadascuna de les tonalitats, em vaig abocar a la recerca de possibles motius guitarrístics que ho permetessin, amb l'esperança que, si els trobava, seria una via per afrontar les greus mancances del seu llenguatge tonal i, alhora, la manera d'alliberar-la dels límits heretats de la tradició. La resposta desitjada arribaria amb la composició -l'any 1985- de les *24 Fantàsies Romàntiques* amb totes les tonalitats majors i menors, el meu op. 18. Amb aquesta obra, per primera vegada, l'escriptura guitarrística tractava de manera orgànica i amb formes de desenvolupament ⁽¹⁾ tota la gamma de les tonalitats i permetia deixar de banda el prejudici de *l'organologia com a obstacle per accedir al món complet de les tonalitats*. Amb aquestes 24 Fantàsies escapava dels esquemes idiomàtics tradicionals, proposant noves formes d'estructurar la convivència entre melodia i harmonia (motius instrumentals) i les dotava d'una ductilitat inusitada. De seguida vaig entendre que havia obert un camí d'accés a un nou i ampli ventall de sistemes de modulació i de recursos afavoridors d'una manipulació temàtica fins aleshores inexistent. La *Fantasia romàntica núm. 5 en Re major* o la *núm. 23 en Fa major* -per posar algun exemple- revelaven la possibilitat de fer evolucionar un tema de forma molt més dilatada del que s'havia aconseguit fins aleshores i, al mateix temps, poder enriquir-lo amb una renovació constant del tractament harmònic que garantia la regeneració permanent de la càrrega emocional més enllà dels límits convencionals.

⁽¹⁾ Luigi Legnani (1790-1877) va compondre una col·lecció de *Capricis* (l'op. 20) recurrent també les 24 tonalitats, però tot i poder-lo considerar com un antecedent de la meua obra, hem de dir que els esmentats *Caprici* -al contrari que les meves *Fantàsies romàntiques* que són de desenvolupament temàtic- són obres de caràcter exclusivament expositiu i les tonalitats no estan tractades com a plataformes per a processos modulants que allunyin la temàtica de l'obra de la tonalitat matriu per, finalment retornar-hi. Cal fer esmena també, de la important aportació que, en aquest sentit, han fet compositors com Francis Kleynjans (*24 Préludes dans tous les tons*) i Olivier Bensa (*24 Microfaunes*), tot i que en cap dels dos casos, les tonalitats estan plantejades des d'una harmonia de funcions tonals estrictes i no posseeixen la organicitat modulatòria d'aquestes *Fantàsies romàntiques*.

24 Fantasies Romàntiques, op. 18

23. Eloisa -Fa major-

(fragment)

Andante molto appassionato (cantabile)

Guitarra

(6ª en Fa)

pp con delicadeza

Aquesta nova perspectiva de les prerrogatives compositives de la guitarra em conduiria a la composició de 5 *Fantasies Sonates*, obres de desenvolupament temàtic de gran format ⁽²⁾ que

⁽²⁾ Si prenem com a exemple les sonates op. 14, 15, 22 i 25 de Ferran Sor, veiem que el compositor ensopega amb la impossibilitat de conduir les idees temàtiques polifòniques a través de les diferents tonalitats per les quals circula la secció central de desenvolupament. Si exceptuem compositors com Mario Castelnuovo-Tedesco (*Sonata Homenatge a Bocherini*) o a Antonio José (*Sonata per a guitarra*) o a aquells altres que opten per usar la forma sonatina -pel fet de ser menys ambiciosa des de la perspectiva del desenvolupament temàtic- (Joaquín Turina, Alfred Uhl o Manuel Ponce), podem afirmar que la majoria dels compositors que escriuen sonates per a guitarra -en llenguatge tonal- es troben amb el mateix problema que es trobà Ferran Sor.

tindrien com a pilar fonamental de la seva arquitectura la inclusió d'extensos passatges d'un sol tema -«desenvolupaments monotemàtics»- en contínua transformació tonal.

Les *Fantasies Sonates*, des d'una perspectiva dramàtica, aglutinen continguts paradigmàtics del Romanticisme mai assimilats anteriorment pel llenguatge del meu instrument. L'individu esdevé el protagonista d'un viatge musical a través de les emocions -el *Wanderer* omnipresent en la narració romàntica- expressades de manera que no permeten a l'oient mantenir-s'hi a distància -com qui observa un objecte aliè- sinó induint-lo a la vivència del dolor, de la tendresa, de l'alegria o de qualsevol altre sentiment, colpejant el seu interior i submergint-lo en sensacions tant intenses com reals. Per primera vegada, i de forma sistematitzada, la guitarra esdevé un instrument modelable a través del qual les idees d'afiliació tonal es poden submergir en un context de manipulació modulant d'ampli recorregut, tot potenciant la seva capacitat expressiva. En definitiva, la solució a aquell problema històric estava -tal com feia previsible l'anàlisi- en trobar els motius instrumentals apropiats que -contenint els paràmetres melòdics i harmònics essencials- poguessin adaptar-se a diferents tonalitats i als passatges de transició que conduïen d'una tonalitat a una altra, és a dir: *a poder construir motius dúctils, adaptables a les exigències d'un discurs en constant transformació (permanentment modulant)*.

Vull remarcar el fet que algunes d'aquestes *Fantasies Sonates* -com la núm. 1 en *Mi major*, la núm. 3 en *La \flat major* i la núm. 4 en *Re menor*- són cícliques, característica que s'atribueix al fet que determinats temes serveixen de matriu per a la construcció del material discursiu dels diferents moviments. Aquesta condició estructural afegeix, al mèrit de dotar als temes d'una àmplia organicitat tonal, l'audàcia d'aconseguir que, alguns d'ells, encaixin en el context musical dels diferents moviments. Tot plegat contribueix a consolidar la condició narrativa del discurs i a reforçar la unitat del conjunt de l'obra. En el cas de la *Fantasia Sonata núm. 3 en La \flat major*, aquesta filigrana constructiva adquireix una especial significació pel fet que els quatre temes que modelen els tres moviments de l'obra estan elaborats a partir de la mateixa successió intervàlica que encapçala el tema principal del primer moviment (Do $_4$ -Si $_3$ -Fa $_4$). Això, sent una estratègia rellevant pel fet de portar el discurs instrumental a les últimes conseqüències del desenvolupament temàtic, ho és més encara, si tenim en compte que la tonalitat de *La \flat major* havia estat una tonalitat absolutament proscripida del camp d'actuació de la guitarra.

Fantasia Sonata núm. 3 en La b major, op. 26

I. Lento a piacere

(fragment)

Lento a piacere

(♩ = ♩ sempre)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of "Lento a piacere" and a note value equivalence "(♩ = ♩ sempre)". The score is divided into five systems, each starting with a measure number (3, 5, 7, 9) and a fingering or articulation symbol (C4, C1, C3, C6, C4, C8, C6, C7, C5). The music consists of a single melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the piece.

(*) Las pausas de semicorchea que separan las notas de la melodía, al igual que en mi Fantasia romántica n.º 5 en Re Mayor, se deben a una necesidad de escritura, por lo que al ejecutar la obra se prescindirá de ellas y se ligarán las notas de la melodía en todos los casos posibles.

El romanticisme d'aquestes Fantasies Sonates no es pot canalitzar a través de les expressions habitualment usades per interpretar l'obra de Francesc Tàrraga o d'Agustín Barrios, vehiculades mitjançant una tècnica delicada orientada a l'obtenció d'un so allunyat de qualsevol dicció vigorosa que pogués alterar aquella atmosfera onírica (freqüentment anodina i volumètricament distant) tant reincident en les versions guitarrístiques. El romanticisme d'aquestes Fantasies Sonates és d'arrel dramàtica, l'expressió de les quals exigeix, no només una gran força emocional, sinó una força en el so -una àmplia tessitura de volum- que el guitarrista no està avesat a exigir-se. Aquestes obres qüestionen aspectes fonamentals de la concepció més estesa que sobre l'instrument s'ha anat forjant al llarg de la seva història i aboquen a una revisió de les tècniques mecàniques d'execució, a una concepció més àmplia de la guitarra per part dels seus incondicionals adeptes i, de retruc, de la visió que, en general, en té el públic melòman (el qual, com és natural, no pot sentir-se inclinat a qüestionar aquest tema, ja que ni el coneix ni se li ha explicat la problemàtica que estic assenyalant). El concertista de guitarra haurà d'encarar les exigències expressives d'aquesta música, incorporant a la seva tècnica recursos no contemplats en les tècniques convencionals més aplaudides i el públic amant de la guitarra haurà de modificar les expectatives respecte del marc dels efectes musicals de l'instrument que romanen immersos en una estètica interpretativa atrapada pels tòpics que el temps hi ha anat acumulant. La variada i contrastada gamma de plànols psicològics que aquestes Fantasies Sonates expressen, exigeix desenvolupar un so vigorós capaç de generar un ventall d'intensitats sonores prou ric per establir una eficaç correlació entre emocions i dinàmiques. La força emocional d'aquestes obres no es pot canalitzar a través d'un so estàndard, ja que la seva expressió reclama anar més enllà de la dicció manierista que s'ensenya en els conservatoris o en els cursos internacionals, on el més important no és establir una relació entre intensitats sonores i força emotiva, sinó el fet de no sobrepassar aquell so extremadament delicat que, fa temps emocionava als qui escoltaven Francesc Tàrraga o Andrés Segovia. El guitarrista, en termes generals, està inclinat a sacrificar una part important del potencial sonor del seu instrument -tocant per sota de les possibilitats que ofereix- en benefici de l'obtenció d'un so que considera «bell», però que constreny la projecció de sentiments exigida per una dicció de caràcter dramàtic. Us proposo escoltar el final del 4t. moviment de la *Fantasia Sonata núm. 4*. La dinàmica *ff* que domina el *Brillante e poco sostenuto* d'aquesta Coda, només es pot obtenir des d'una implicació emocional intensa de l'interpret, vehiculada a través d'una potent projecció física dels dits sobre les cordes a un nivell que no es treballa des de les tècniques convencionals.

Fantasia Sonata núm. 4 en Re menor, op. 27

CODA del IV. Moviment. Brillante e poco sostenuto

(fragment)

Brillante e poco sostenuto

Musical score for guitar, measures 153-164. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music features complex chordal textures and melodic lines with various articulations and dynamics. Measure numbers 153, 156, 158, 160, 162, and 164 are indicated at the start of their respective lines. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord diagrams are shown as letters (C1, C2, C3, C4, C5) above the notes. A *pizz.* marking is present in measure 156. The score concludes with a double bar line in measure 164.

Aquestes Fantasies Sonates situen la guitarra fora de la pulsació que pretén la reproducció d'una remor evocadora d'aquell exotisme amb reminiscències de les «Mil i una nits». Qui defensi, com a forma definitiva de tocar la guitarra, aquell so intimista de suggeriments onírics i de «sentimentalisme superficial», és perquè mai no s'ha plantejat la possibilitat de l'existència d'una guitarra transmissora d'un llenguatge de components dramàtics i està contribuint a perpetuar exclusivament l'estètica i la sonoritat que la tradició ha conreat. Alguns -amb mirada endogàmica- qualifiquen aquella sonoritat com la «pròpia de l'instrument» però, des del meu punt de vista, és una sonoritat que neix de l'expressió academitzada d'un repertori d'obres de saló, de formes expositives sense desenvolupament, de l'ús de quatre tonalitats d'interacció limitada, d'una estètica d'arrels folklòriques i, massa sovint, d'una música abocada a l'entreteniment, la qual cosa té -no ho discutiré- qualitats remarcables, però, cal posar l'accent en la idea que aquesta sonoritat està propiciada per un so que desaprofita part del volum de la guitarra i que no posseeix la profunditat necessària per vehicular l'expressió d'aquell món emocional que, de nen, em va copsar.

Al mateix temps que conreava aquest repertori de llenguatge tonal rigorós (compartimentat en col·leccions de fantasies, de fantasies sonates, de valsos i d'intermezzi) també en componia un altre sota una adscripció estètica ben diferent. Si la sintaxi harmònica del llenguatge

romàntic estava subjecta a lleis estrictes que regulaven el moviment de les veus i condicionaven el desplegament dels paràmetres discursius, el llenguatge d'aquest altre repertori (format per suites, sonates, estudis, variacions i fugues per a guitarra sola, per obres de cambra o concerts per a guitarra i orquestra) es movia en un món de llibertat intervàlica on la dissonància s'espaiava amb comoditat i donava pas a un món harmònic sovint colorista, impregnat de qualitats descriptives de vegades properes a l'evocació, altres al realisme i altres al sentit de l'humor. (3r moviment de la *Sonata núm. 1, Viatge a un món màgic, Del món dels infants*).

AUDICIÓ. «El soldat de plom» de la Suite núm. 5, op. 16 (interpretació en directe)

Aquest *corpus* conté, igualment, propostes motiviques originals fruit del treball sobre conceptes constructius com la politonalitat, la polirítmia, els pedals harmònics, les imitacions asimètriques, les harmonies ampliades, les inversions inusuals dels acords, tots ells vertebrats en un llenguatge de perfil polifònic sovint proper a l'orquestral.

En els passatges polirítmics o en els politonals la superposició dels motius està feta de tal manera que el resultat permet escoltar les veus amb independència gràcies a una personal combinació de la tècnica d'ambdues mans.

AUDICIÓ. *Nits d'estiu. Suite núm. 1, op. 86 (fragment)* ⁽³⁾

Nits d'estiu. Suite núm. 1, op. 86

I. Introducció. Meno mosso

(fragment)

30

32

34

12

il canto in rilievo e f, l'arpeggio pp

³⁾ S'hi exposa una melodia en la tessitura intermèdia d'una successió regular d'arpegis desplegats sobre les sis cordes. La tècnica convencional guitarrística contempla la ubicació de la melodia en la veu superior o en la inferior, però mai s'havia situat entre les veus interiors d'un acord arpegiat. Aquesta relació entre la melodia i l'acompanyament requereix dotar d'un impuls diferenciat al dit polze quan, en el seu desplaçament per les tres cordes greus, polsa la quarta corda. El peculiar contratemps de les notes de la melodia amb relació a la mètrica regular de l'arpeggi genera la sensació que hi pugui haver una marcada independència entre els dos plànols sonors.

Altres vegades aconseguixo una distorsió de la melodia ornamentant-la amb cromatismes adjunts que li proporcionen una certa ambigüïtat tonal, però sense allunyar-la de l'essència de la seva línia cantable.

AUDICIÓ. *Variacions sobre un tema de Tarragó, op. 25 (fragment)*

Variacions sobre un tema de Tarragó, op. 25

Tema i Variacions núm. I i II

(fragment)

Tema

Tempo di gavota

Variació I

12 *breve*

C2 €4 €3 €2 C3

p *mf*

15 *Variació II*

C2 *ten.* (♩ = ♩) *come una nebulosa*

rall. *p* *a tempo* *p e molto legato*

17

lasciare suonare tutte le disuenanze

19

21

C4

23 *Variació III*

€2 €1 (♩ = ♩)

rall. *p* *a tempo*

És també freqüent trobar-hi passatges construïts sobre obstinats harmònics, altres en què diferents motius d'acompanyament complementen una mateixa idea melòdica, o altres en els quals apareix un mateix tema en distintes peces de la suite. Respecte d'aquesta darrera estratègia, voldria posar en relleu que, així com en el període barroc, la unitat tonal actuava com a nexa d'unió entre les distintes danses, en les meves suites, aquesta unitat s'aconsegueix fent que un mateix tema aparegui en les diferents peces. D'aquesta manera, el tema actua com un personatge que circula pels variats contextos, s'integra en la trama discursiva de cada peça modificant-li el sentit musical, però, al mateix temps, acaba suggerint una mena d'argumentació programàtica propera a la d'un relat literari.

AUDICIÓ. «Nit d'estels amb campanes» de la Suite núm. 1, op. 86

La diferència entre les Fantasies Sonates i les Sonates (aquestes últimes titulades sense cap qualificatiu) rau en el fet que en les Sonates s'hi explora un llenguatge d'arrels similars al de les suites, però a través de desenvolupaments d'ampli recorregut. També, com en les *Fantasies Sonates 1, 3 i 4*, en les *Sonates 1, 2 i 3* hi treballa estructures cícliques.

Crec oportú destacar que en les Sonates hi afloren formes de convivència entre el discurs melòdic i l'entorn polifònic acompanyant que van més enllà de la concepció constructiva present en la literatura tradicional per a les sis cordes. La majoria d'aquestes propostes topen amb un doble repte. D'una banda, el propi de la recerca d'una organització de les veus que satisfaci una determinada exigència estètica i, per una altra, el repte d'ajustar el discurs a possibilitats operatives d'execució. Un exemple prou representatiu d'aquesta organització de les veus l'ofereixo en el 2n moviment de la *Sonata núm. 1*. S'imaginem un pianista tocant amb la mà esquerra un motiu harmònic obstinat i amb la mà dreta un discurs melòdic que, circulant dels aguts als greus (i a l'inrevés) es vagi creuant repetidament amb l'obstinat de la mà esquerra? Per a un pianista, aquesta proposta no representa necessàriament una exigència tècnica allunyada d'allò que és relativament habitual en la tècnica per a teclat: les dues mans compten amb suficient independència com per a desenvolupar per separat dues estructures musicals de diferent naturalesa comptant amb el fet que el cervell pot assimilar i dirigir la seva execució simultània. En la guitarra, el mateix plantejament polifònic, adquireix una dificultat abastament superior. Cadascuna de les mans ha d'afrontar per ella mateixa la doble problemàtica que comporta la diferenciació dels plànols sonors amb tècniques mecàniques

diferents. És a dir, allò que en el piano representa assumir dos problemes simultanis, aquí, en la guitarra, significa assumir-ne quatre (dos en cada mà), la qual cosa implica que el cervell ha d'actuar amb una sobrecàrrega funcional extrema.

AUDICIÓ. Sonata núm. 1, op. 30 - II. Moviment (fragment)

Sonata núm. 1, op. 30

II. Andantino ostinato

(fragment)

Andantino ostinato (♩ = 72-76 circa) (*)

p e misterioso

p e misterioso

Tots aquests recursos polifònics que estava usant en l'escriptura per a guitarra em situaven en un món proper al de la música de cambra i al de l'orquestra. De fet, la guitarra ja no era només un laboratori d'experimentació harmònica sinó que, la possibilitat d'afegir veus a l'arquitectura del llenguatge, em feia pensar en l'estructura de la música de cambra i de l'orquestral. Ara, però, en aquest llenguatge d'immersió cambrística o orquestral, un dels objectius que em proposava era el de dotar la guitarra d'unes textures motiviques de naturalesa similar a les que havia usat en el llenguatge de les obres *a solo*, defugint així el recurs de relegar-la a un paper de simple acompanyament. En els duos, trios, quartets o quintets volia aconseguir que la convivència amb el violí, la flauta, el quartet de cordes o amb l'orquestra no impliqués, per a la guitarra, la renúncia a la textura melòdica i harmònica que defineix la seva naturalesa.

AUDICIÓ. *Trio Clover per a violí, viola i guitarra, op. 65 - I. Moviment (fragment)*

És obvi que l'orquestra -i especialment l'orquestra simfònica- ofereix grans possibilitats a la imaginació. Qualsevol idea és susceptible de trobar expressió entre les inabastables prerrogatives que ofereix el seu aparell instrumental. No succeeix el mateix quan es tracta d'escriure per a guitarra. Un compositor pot tenir una excel·lent idea musical, però la guitarra pot rebutjar-la pel fet de no tenir la capacitat d'acollir-la. Amb això vull dir que sovint hi ha raonaments aparentment lògics que no responen necessàriament a la realitat. Hi pot haver la tendència, fins a cert punt comprensible, de pensar que l'escriptura per a orquestra requereix més saviesa i comporta més dificultat que escriure per a un instrument com la guitarra. No sempre és així. Escriure bé és sempre difícil, ja sigui per a guitarra, per a flauta o per a gran orquestra. Pensar que «com més instruments, més dificultat» no és necessàriament pensar de forma encertada.

Quan vaig escriure el *Concert de Rialp* i el *Concerto da Vinci* per a guitarra i orquestra simfònica, vaig considerar que la construcció del diàleg concertant era una oportunitat especialment afavoridora de la integració de l'instrument al món de la música culta. De l'estratègia que vaig seguir per escriure aquests concerts en vull destacar el fet d'haver utilitzat la guitarra com a plataforma a partir de la qual elaborar tot el material musical de les obres: tant el guitarrístic com l'orquestral. La guitarra, com a instrument melòdic i alhora harmònic, és un «microcosmos» que permet experimentar un inabastable ventall d'estructures constructives que sovint apunten a formes orquestrals (en la música que he escrit s'hi poden trobar diversos exemples). La possibilitat de dissenyar un món sonor orquestral a partir del món genuïnament guitarrístic em va impulsar a dissenyar un llenguatge que circulés de forma bidireccional: d'una banda la guitarra, desenvolupant el seu discurs -circumscrit en allò que li és natural- per projectar-lo sobre l'orquestra i, de l'altra, l'orquestra desenvolupant el seu per abocar-lo sobre la guitarra. L'un i l'altre agafen el relleu per entrecreuar-se i, alhora, transferir-se idees. Si durant els segles XVIII i XIX, els concerts es van escriure majoritàriament des del teclat fent que aquest deixés la seva empremta sobre el conjunt orquestral, hem de suposar que el fet d'escriure des de les sis cordes ha d'imprimir matisos estilístics genuïns al discurs del conjunt. Algú s'ha preguntat mai si aquests matisos són perceptibles en la música de Franz Schubert, de Niccolò Paganini o d'Hector Berlioz, els quals sovint van compondre des de la guitarra? Així doncs, el treball dels aspectes concertants basat en el traspàs d'idees de la guitarra cap a l'orquestra i de l'orquestra cap a la guitarra em garantia una fluïdesa sense rugositats i una fusió sòlida dels elements que integraven el trenat discursiu.

AUDICIÓ. *Concert de Rialp per a guitarra i orquestra, op. 70 - I. Moviment (fragment)*

Concert de Rialp, op. 70

I. Pic de l'Orri

(fragment)

Jaume Torrent

Moderato ($\text{♩} = 104-108$)
a 2

Flauto I II *f*

Oboe I II *f*

Clarinetto in Sib I II *f*

Fagotto I II *f*

Moderato ($\text{♩} = 104-108$)
a 2

Cor. in Fa I II *f*

Tr. in Do I II *f*

Moderato ($\text{♩} = 104-108$)

Timpani *f* *mf* *mf* *f*

Tamburo *f* *mf* *mf* *f*

Moderato ($\text{♩} = 104-108$)

Chitarra

Moderato ($\text{♩} = 104-108$)

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabbasso *f*

APORTACIONS GENERALS

Em deixareu que, a manera de síntesi, enumeri algunes de les aportacions a l'escriptura per a guitarra que conté la meua obra tot situant-les a diversos nivells: el morfològic, el formal, l'expressiu, el tècnic i el mental.

Des del vessant **morfològic**, l'aportació més destacable és haver dotat la temàtica guitarrística d'una capacitat modulant sense precedents i d'un ventall d'harmonies i estructures contrapuntístiques que havien restat inexplorades a conseqüència de l'ús restringit que la tradició havia fet de les tonalitats. La integració de totes les tonalitats a l'escriptura guitarrística ha possibilitat la construcció d'obres de gran format, de les quals, la *Fantasia Sonata núm. 3 en Lab major* i la *núm. 5 en Mib major* en són les primeres sonates per a guitarra escrites en aquestes tonalitats.

Des del punt de vista **formal**, el tractament que s'hi dona a la forma sonata esdevé absolutament inèdita pel fet que la seva dilatada estructura està elaborada a partir, exclusivament, de material temàtic (conseqüència lògica de l'organicitat aconseguida gràcies a l'increment de la capacitat modulatòria). Aquesta prerrogativa constructiva imprimeix un caràcter narratiu de característiques úniques que s'aparta del plantejament bitemàtic establert en la sonata clàssica. En vertebrar un únic tema que assimila contínues transformacions tonals, fa gronxar el discurs entre tensions i apaivagaments d'emocions contrastades. El tema s'hi mostra com únic protagonista d'un extens viatge pel món dels sentiments que ens guia per racons psicològics inèdits en l'expressió de la guitarra. Mirant l'obra en el seu conjunt, hi trobem una sistematització de *corpus* que agrupen, per separat, obres filles d'una mateixa idea estilística i posseïdores d'una determinada estructura formal comuna. En el repertori de la guitarra -en l'històric i en el contemporani- són comptats els autors que hagin elaborat un *corpus* de composicions agrupades sota unes mateixes fórmules conceptuals.

En l'àmbit **expressiu** s'hi esplaia la transmissió d'emocions de caràcter universal equipades d'un caràcter dramàtic sense precedents. Aquesta dramatització neix, en gran mesura, de la confrontació entre tonalitats, de l'organització formal del seu desplegament i de l'ús d'aquelles que tenen, per naturalesa, una peculiar connotació expressiva.

Aquest nou contingut emocional i sintàctic que planteja la meua obra també incideix de forma rellevant en la creació de **nous recursos tècnics**. Reclama, com a factor primordial, el desenvolupament d'una força en la producció del so superior a la que produeixen les tècniques més divulgades i, pel que fa a la motricitat exigeix sistematitzar tècniques com l'extensió

dels dits de la mà esquerra i una munió de recursos complementaris com són l'exhaustiva preparació anticipada dels dits o de llurs soports per tal d'estabilitzar la mà o per obtenir un òptim *legato* en els encadenaments posicionals de la mà esquerra.

AUDICIÓ. «Nocturn». *Fantasia Romàntica núm. 10 en Mi menor, op. 18 (interpretació en directe)*

Per acabar aquest recull d'aportacions, em sembla important explicar també que, des d'una perspectiva de l'**exercici mental** que sol·licita l'assimilació de qualsevol peça en la guitarra, el treball sobre les tonalitats desestimades per la tradició obliga a una major aportació d'energia respecte de la que reclama el treball sobre tonalitats idiomàtiques, ja que, en les tonalitats no històriques, els dits de la mà esquerra es mouen fora de les habituals referències visuals. Això indueix a una relació física entre dits i diapasó d'una naturalesa inusual i, conseqüentment, a una intervenció de l'atenció mental més activa.

CODA

Al llarg de la meva trajectòria compositiva ha estat objecte de reflexió permanent l'encaix de la meua obra en el món de les tendències aparegudes al llarg dels darrers cinquanta anys i recolzades, des de tribunes pretesament oficials -si no directament polítiques-, amb arguments destinats a pontificar sobre el que calia o no calia fer. De ben jove ja escoltava les proclames d'aquella generació de compositors que negava la tonalitat i tractava amb insistència d'erigir-se en portaveu del sagrat missatge de l'atonalitat, del dodecatonisme vienès o d'altres tendències rupturistes amb la tradició. Més tard, alguns d'aquests mateixos compositors reivindicarien la recuperació de la melodia -i jo, quan en sentia alguna de les que, a tal efecte, havien creat, em preguntava: És que una melodia de Franz Schubert no és alguna cosa més que la col·locació en el temps d'una nota darrera d'una altra? (recorden la cita que al començament d'aquest discurs feia del meu amic Jordi Monegal?). Ara, sembla que una generació de joves compositors formats a l'estranger -alguns d'ells apadrinats per poderoses entitats amb capacitat d'influència en les programacions dels auditoris d'arreu del món- irrompen en les nostres sales de concerts amb un bagatge d'eclecticisme musical i amb voluntat -segons manifesten en la premsa- de «reconnectar amb el públic». Jo no he fet mai cap proclama fora del marc d'algunes converses privades compartides amb

col·legues o amics, però, en tot cas, valgui la meua obra i el meu compromís amb ella com a declaració dels meus principis. Si sempre he seguit una línia al marge dels ismes, no ha estat per reafirmar la meua independència respecte de ningú ni per reclamar l'atenció buscant la discussió o l'enfrontament. La meua posició ha estat condicionada exclusivament pel mandat irrefrenable d'una força interior que no admetia cap interferència ni deixava temps per a dissertacions. He estat, no obstant això, al corrent d'allò que passava al meu voltant, del seu argumentari difós a través de premsa, de llibres d'estètica, de biografies, de crítica musical, etc. i en certs moments, he sentit la pressió -directa o indirecta- de certes afirmacions categòriques. Malgrat tot, miro endarrere i constato que el meu dictat intern (algú en diria «la veueta») ha marcat permanentment el meu itinerari. Mai he defugit de les innovacions, la meua obra n'està farcida, però sempre he procurat que allò que era nou oferís una alternativa real a l'expressió musical: trencar és fàcil, és molt fàcil! Construir comporta moltes més dificultats. Tampoc no he renunciat a influències d'altres compositors, al cap i a la fi, aquestes també formen part del lèxic cultural amb què cal treballar per establir ponts de comunicació. En totes i cadascuna de les obres que he compost m'he mantingut fidel al meu compromís amb la BELLESA, si més no, amb allò que jo he entès i sentit com a tal. No he conegut cap altra cosa que tingués un major i més positiu poder de comunicació a través del temps i de l'espai. Més enllà de la condició social, del moment històric, del país, de l'afiliació estètica, del reconeixement personal, del fracàs descoratjador, de la distància en el temps, de l'èxit adulador, de si allò que un fa és el que cal o no cal fer... Més enllà de tot això, si no hi ha BELLESA, totes les anàlisis que es puguin fer d'acord amb les consideracions esmentades s'esvaeixen.

El punt de partida de la meua obra està en l'anàlisi de les deficiències del llenguatge tonal de la guitarra. D'aquesta constatació sorgí la possibilitat d'obrir un camp compositiu per al meu instrument on vaig creure que hi havia moltes coses a fer i a dir, i vaig sentir que, tractant de descobrir-les, s'activaven totes les meves energies mentals i emocionals per cercar un repertori amb el qual, i en la mesura de les meves possibilitats, pogués contribuir a millorar la valoració de la guitarra com a instrument «culte».

Ja per acabar, permeteu-me que reproduueixi textualment allò que amb carta del 20 de febrer del 2017 m'escriví el compositor malauradament desaparegut Carles Guinovart, membre d'aquesta Reial Acadèmia i creador d'una obra inscrita en una estètica absolutament diferent de la meua. Em deia: *«Els envejosos potser diran que estilísticament la teua freqüent expansió lírica està fora d'època, vorejant tal vegada el romanticisme, però si es tracta, com és el cas, d'una obra*

ben feta, sòlida, amb una escriptura idònia per a l'instrument i que, a més a més toca la fibra sensible del que l'escolta, penso jo, personalment, que això només ho assoleixen, al marge de modes i estètiques, els grans compositors o, si t'agrada més els grans pensadors musicals que aboquen l'ànima en allò que fan i, precisament això és el que transcendeix».

Gràcies per la vostra atenció,

Jaume Torrent i Rius



Resposta al discurs d'entrada del nou acadèmic de número Jaume Torrent

Jaume Torrent o la instauració de nous paradigmes en la interpretació i la creació per a guitarra

Com el mateix Jaume Torrent comenta en aquest discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, la seva vocació musical va desvetllar-se de molt petit i es va fer necessària quan als onze anys el nenurgia els seus pares perquè el matricuessin al conservatori de Música del Liceu de Barcelona per tal de poder iniciar allí els seus estudis. La guspira immediata d'aquella afició no va venir determinada per les característiques visuals, tàctils o sonores especials de la guitarra sinó que va ser motivada de forma més general per l'exposició receptiva a algunes de les grans obres pianístiques, simfòniques o de música de cambra pertanyents al gran repertori clàssic i romàntic i que l'infant va poder tenir ocasió d'escoltar diverses vegades i d' enamorar-se'n abans del seu ingrés al conservatori. I volem ressaltar aquest fet perquè pensem que una de les peculiaritats estilístiques que distingeixen el doble vessant del Jaume Torrent intèrpret de guitarra i compositor per aquell instrument és el d'haver sabut situar-se sempre en un marc paradigmàtic allunyat de les dues categories d'*idiomatismes* usuals en què acostuma a incórrer molta de la literatura moderna i contemporània per a guitarra: una d'elles que qualificariem d'inherent a la mateixa tècnica practicada a partir de procediments populars i que es complau en la consagració d'aquells esquemes melòdicorítmics, ornamentals o de modulacions harmòniques que són «naturals» i fàcils d'aconseguir donades les característiques de l'instrument, i l'altra, de caire cultural o estètic, derivat de la influència que no solament el nacionalisme musical espanyol de finals de segle XIX va exercir en la literatura per a guitarra sinó que, a la vegada, aquest instrument va imprimir de forma indeleble en la definició d'alguns dels principals estereotips sonors de l'andalusisme finisecular institucionalitzat.

Cap d'aquests dos ingredients: ni l'afinitat electiva precoç idiosincràtica per la guitarra ni una propensió especial envers la música nacionalista eren els referents de l'alumne que es posa en mans del mestre Gracià Tarragó per emprendre els seus estudis musicals. El seu horitzó de referències musicals, com hem dit, era contràriament tot un altre que passava per l'admiració dels models constructius propis de les sonates de Beethoven o de les formes lliures de desenvolupament temàtic de les obres de Schubert, per esmentar tan sols dos dels compositors que han estat fonamentals en la trajectòria creativa i també interpretativa de Jaume Torrent, però que si precisament van poder materialitzar les seves idees, és perquè

comptaven en el seu moment amb un instrument com era el piano que, a diferència de la guitarra, havia sabut evolucionar constructiva, tècnica i expressivament amb perfecta sincronia amb els avenços en el terreny de la composició. Aquesta implicació simultània de pensament i d'instrument no s'havia donat, en canvi, en la literatura per a guitarra i això malgrat que aquest instrument durant el segle XIX passés a ser juntament amb l'arpa i el piano un dels preferits en la representació de l'intimisme del «Jo» romàntic. Diríem que la guitarra -i en menys mesura l'arpa gràcies a la introducció del seu mecanisme de doble acció que permetia tocar en totes les tonalitats- es va quedar estancada en la reproducció de breus clixés evocadors i atmosfèrics de l'intimisme mentre que el piano assumia, en solitari, la narració de les vicissituds dramàtiques del «Jo».

La relació de Jaume Torrent amb Gracià Tarragó va comportar moltes coses favorables per al nostre acadèmic -qui en justa compensació ha homenatjat recentment el seu mestre amb l'edició crítica de la seva obra integral publicada per l'Editorial Boileau-, i entre elles la convicció profunda que la guitarra no era únicament el mitjà sonor sobre el qual es podia projectar per un simple procés de transferència les categories interpretatives d'un instrument tan diferent com era el piano; si aquell traspàs era possible, només era factible de realitzar-se si es partia del reconeixement previ de la perfecta autonomia de l'instrument de corda polsada, de l'afirmació intrínseca dels seus propis valors específics que no tenien res a envejar respecte als del seu rival perquè tampoc eren en absolut comparables. El lligam físic estret entre l'intèrpret i el seu instrument, l'acció directa que els dits del guitarrista exerceixen sobre les cordes en vibració per a la producció, prolongació i cessament dels sons és quelcom completament desconegut en el complicat sistema de palanques i pedals que s'interposa entre l'acció del pianista sobre el teclat i el seu resultat sonor final. Gracià Tarragó va contribuir sens dubte a la conscienciació de Jaume Torrent sobre la importància del seu instrument a la vegada que li transmetia el rigor i la precisió d'una metodologia pedagògica que si van ser claus primer en la formació instrumental i del nostre acadèmic i, després, en la seva mateixa labor docent com a reconegut professor, no han estat menys decisius en la transició natural de l'intèrpret al creador. De la forma de tocar de Torrent destacaríem sobretot la fusió d'intel·ligència i d'emotivitat, de planificació i d'instint que caracteritzen les seves interpretacions; més que parlar d'una minuciosa racionalització de la tècnica al servei de l'expressió el que descobreix aquest concertista és la identitat cognitiva que es produeix entre una i l'altra quan cos i ment deixen de ser entitats aïllades per acoblar-se en perfecta sintonia. La mal·leabilitat de la mà esquerra per a l'obtenció de noves posicions que

li permeten abastar les tonalitats més allunyades, la claredat en les estratificacions simultànies tant de dinàmiques com de veus paral·leles, la nitidesa dels fraseigs, la projecció intensa de la sonoritat de la guitarra, són alguns dels trets de l'execució d'aquest músic a qui, com dèiem, li va suposar molt poc esforç transitar des del domini de la interpretació al de la creació.

Per això, en el cas de Jaume Torrent la composició no ha representat mai un problema perquè des del mestratge de l'instrument se li obrien automàticament, amb tota espontaneïtat, vies d'accés a la creació que altres creadors sense els prolegòmens d'aquella disciplina instrumental s'han vist obligats a excavar a les palpentes i amb resultats, a voltes, prou decebedors. Des de la guitarra Torrent podia ara tornar a fer seves, amb tota legitimitat, les antigues ànsies de l'infant que, de la mà de Beethoven o Schubert, s'havia vist abocat per primer cop al meravellós univers de la música. No té res d'estrany doncs que siguin aquests autors els autèntics mestres de composició del nostre acadèmic ni que una obra que ressalti especialment en el seu extens catàleg de gairebé de més de tres-centes peces, sigui precisament la col·lecció de *24 Fantasies romàntiques*, vertader *tour de force* per a tot guitarrista i en la qual seguint la vella concepció didàctico-artesanal barroca d'*El clavecín ben temperat* de J.S. Bach, Torrent aconsegueix per a la guitarra el seu *aggiornamento* sistemàtic: el fet d'implementar-la amb tots els recursos tècnics, tímbrics i expressius que la capaciten per a poder tocar en les vint-i-quatre tonalitats majors i menors de l'escala cromàtica occidental. I que no ens enganyi massa el títol de la col·lecció perquè erraríem si preteníem veure en aquell conjunt de peces la voluntat extemporània del compositor per identificar-se mimèticament en una època passada. El «romanticisme» allí al·ludit es troba, en realitat, críticament filtrat o depurat des de la perspectiva de la més palpitant contemporaneïtat; l'ampli ventall de formes i gèneres que trobem en aquelles peces: poloneses, sicilianes, lieder, música de saló o d'estil medievalitzant, xacones o fins i tot mostres de música de ball, són totes elles filigranes musicals mediatitzades per la reflexió que, a través d'elles, l'autor sotmet l'exercici abstracte de la composició.

Però, i per acabar, aquest breu pròleg al discurs acadèmic de Jaume Torrent, no podem deixar d'esmentar un altre aspecte decisiu del seu treball de creació i que és conseqüent amb la predilecció del músic pel llegat de la música clàssica i romàntica. Ens referim al conjunt de les seves vuit *sonates* per a guitarra o al *Concert de Rialp* per a guitarra i orquestra simfònica on els elements de cohesió que requereix qualsevol tipus de discurs musical extens són sempre presents en la forma d'enunciats temàtics d'una gran viva rítmica i personalitat tímbrica que malgrat la seva reiteració, són susceptibles de ser contrastats i desenvolupats d'acord amb les lleis constructives del sonatisme més genuí.

En nom dels membres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi volem felicitar Jaume Torrent i Rius per l'excel·lència del seu treball a favor de la interpretació i de la creació musicals: podem ben dir que gràcies a la seva llarga, tenaç i fructífera trajectòria aquest mestre ha contribuït a eixamplar en ple segle XXI l'horitzó estètic de la guitarra no solament en la manera de tocar-la sinó en la manera de pensar i produir musicalment a partir d'ella. Felicitar-te, doncs i donar-te les gràcies per haver acceptat de formar part, com a Acadèmic de número, de la nostra institució.

Cèsar Calmell i Piguillem

JAUME TORRENT

Catàleg d'obres publicades, ordenades per corpus sistematitzats

FANTASIES ROMÀNTIQUES

- 24 Fantasies Romàntiques en totes les tonalitats majors i menors, op. 18

SONATES

- Sonata núm. 1, op. 30
- Sonata núm. 2, op. 31
- Sonata núm. 3, op. 32
- Sonata núm. 4, op. 43

FANTASIES SONATES

- Fantasia Sonata núm. 1 en Mi major, op. 20
- Fantasia Sonata núm. 2 en Mi menor, op. 21
- Fantasia Sonata núm. 3 en La \flat major, op. 26
- Fantasia Sonata núm. 4 en Re menor, op. 27
- Fantasia Sonata núm. 5 en Mi \flat major, op. 29
- Fantasia Sonata núm. 6 en Si \flat major, op. 50

INTERMEZZI

- Crònica d'un amor impossible (poema instrumental). 12 Intermezzi, op. 33

VALSOS

- El color dels valsos. 8 valsos, op. 28

SUITES

- Nits d'estiu. Suite núm. 1, op. 86
- Tableaux. Suite núm. 2, op. 37
- Seqüències estiuenques. Suite núm. 3, op. 41
- Referències. Suite núm. 4, op. 47
- Del món dels infants. Suite núm. 5, op. 16
- Sota la llum de Köthen. Suite núm. 6, op. 87
- Des de l'imaginari. Suite núm. 7, op. 88
- Viatge a un món màgic. Suite núm. 8 (per a guitarra i narrador), op. 61
- Suite grotesca. Suite núm. 9, op. 60
- Homenatge a Benjamin Britten. Suite núm. 10, op. 74
- A porta tancada. Suite núm. 11, op. 99

PECES VARIES

- 4 Divertimenti en el segon centenari del naixement de F. Sor, op. 11
- Quimèric núm. 1, op. 35
- Triptic dodecafònic núm. 2, op. 35
- Introducció i caprici, op. 15
- Homenatge a Tàrrega, (sense op.)
- Tres peces en l'espai, op. 38
- Fantasia, op. 46
- Variacions sobre un tema de Tarragó, op. 25
- Dues peces sentimentals (Sota el vel i Nocturn), op. 90
- La lluna que atrapà el poema, op. 101
- Havanera
- Ocells

FUGATS

- Punctus contra punctum núm. 1, op. 97-a
- 24 Fugats en totes les tonalitats majors i menors
- Gran fuga sobre el nom de Bach núm. 2, op. 97-b

OBRES PEDAGÒGIQUES PER A GUITARRA

- Gradual. 24 peces fàcils, op. 34
- 10 Estudis amb proverbi per a guitarra, op. 66
- Exercicis tècnics pel treball de l'extensió

DUES GUITARRES

- Duetto núm. 1, op. 12
- 4 Ostinati, op. 40
- Tàndem, op. 48
- Homenatge a Narcís Bonet, op. 98

QUATRE GUITARRES

- 4 Peces per a un divertimento, op. 14
- 4 Peces per a 4 guitarres, op. 22
- Incisions per a 4 guitarres núm. 1, op. 10

VEU I QUATRE GUITARRES

-Tríptic d'home, op. 24

VIOLÍ (O FLAUTA) I GUITARRA

-Sonata núm. 1, op. 45
-Sonata núm. 2, op. 49
-Quatre peces breus, op. 56
-Berceuse (rievocazione del passato), op. 88

VIOLA (O CLARINET) I GUITARRA

-Souvenir of Piedmont, op.64

VIOLÍ, VIOLA I GUITARRA

-Trio Clover (Trèvol), op. 65
-Four golden pieces, op. 58
-Storm over the Neckar valley, op. 89
-Ra-shay wedding núm. 1, op. 91-a
-Miniatura núm. 2, op. 91-b

QUARTET (O QUINTET) AMB GUITARRA

-Concert per a guitarra i cordes, op. 52
-Música i compromís (homenatge a Pau Casals),
op. 72

VEU I GUITARRA

-Per a una sola veu, op. 26. 10 Cançons sobre
el cicle de poemes homònim de Carles Riba
-2 Cançons andaluses, op. 39
-Poemes d'absència, op. 74. 5 Cançons sobre
poemes de Patrícia Caicedo
-2 Cançons sobre poemes de Joan Vinyoli, op. 93

CONCERTS PER A GUITARRA I ORQUESTRA SIMFÒNICA

-Concert de Rialp, op. 70
-Concerto da Vinci, op. 84
-Concert per a guitarra i orquestra núm. 3, op. 106

CONCERT PER A VIOLÍ, GUITARRA I ORQUESTRA DE CORDES

-Paganini in America, op. 62

CONCERT PER A FLAUTA, GUITARRA I ORQUESTRA

-California 2007, op. 63

QUARTET DE CORDA

-3 Moviments per a quartet de corda, op. 90

CORS I ORQUESTRA

-Prec eixut de Nadal, op. 85
sobre poemes de Narcís Comadira

PIANO

-Sonatina clàssica núm. 1, op. 44-a
-Suite màgica núm. 2, op. 44-b

TRANSCRIPCIONS

-Die schöne Müllerin de Franz Schubert
20 Cançons en les tonalitats originals
-Winterreise de Franz Schubert
24 cançons en les tonalitats originals
-Sonata «Arpeggione» de Franz Schubert
per a guitarra i instrument melòdic

REVISIONS

-Integral de l'obra per a guitarra i dues guitarres
de Gracià Tarragó
-Temes amb variacions de Ferran Sor
Introducció, tema i variacions, op. 7
Introducció, tema i variacions, op. 9
Introducció, tema i variacions, op. 10
Introducció, tema i variacions, op. 16
Introducció, tema i variacions, op. 28

AUDICIONS

«Eloisa». *Fantasia Romàntica* núm. 23 en Fa major, op. 18 (fragment)

Fantasia Sonata núm. 3 en La \flat major, op. 26 - I. Moviment (fragment)

Fantasia Sonata núm. 4 en Re menor, op. 27 - CODA del IV. Moviment (fragment)

«El soldat de plom» de la *Suite* núm. 5, op. 16 (interpretació en directe)

Nits d'estiu. Suite núm. 1, op. 86 (fragment)

Variacions sobre un tema de Tarragó, op. 25 (fragment)

«Nit d'estels amb campanes» de la *Suite* núm. 1, op. 86

Sonata núm. 1, op. 30 - II. Moviment (fragment)

Trio Clover per a violí, viola i guitarra, op. 65 - I. Moviment (fragment)

Concert de Rialp per a guitarra i orquestra, op. 70 - I. Moviment (fragment)

«Nocturn». *Fantasia Romàntica* núm. 10 en Mi menor, op. 18 (interpretació en directe)

Podeu escoltar les audicions a les següents xarxes socials, entre d'altres:



© del text, Jaume Torrent i Rius

© del discurs de resposta, César Calmell i Piguillem

Reproducció de les partitures amb el permís de l'Editorial de Música Boileau, S.L.

Imatge gràfica: Enric Satué

Maquetació i impressió: Impremta EMB

www.racba.org

REIAL ACADEMIA CATALANA
D BELLES ARTS D SANT JORDI