

# GRACIÀ TARRAGÓ (1892-1973)

(de *Por tierras de España*)

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | <i>Extremeña</i>                | 2'02 |
| 2 | <i>Murciana</i>                 | 2'41 |
| 3 | <i>Montañera</i>                | 1'51 |
| 4 | <i>Playera</i>                  | 4'02 |
| 5 | <i>Mar en calma (barcarola)</i> | 2'04 |
| 6 | <i>Sevillanas</i>               | 5'08 |

Sis peces breus

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 7  | <i>Tonadilla</i>           | 1'00 |
| 8  | <i>Malagueña</i>           | 2'02 |
| 9  | <i>Nana</i>                | 2'06 |
| 10 | <i>Petita romança</i>      | 1'33 |
| 11 | <i>Minuet en sol major</i> | 2'53 |
| 12 | <i>Conte infantil</i>      | 1'24 |

(de Dotze estudis de mitjana  
dificultat)

- |    |                                 |      |
|----|---------------------------------|------|
| 13 | Núm. 6. Coral. <i>Andante</i>   | 1'37 |
| 14 | Núm. 9. <i>Andante con moto</i> | 1'39 |

(de Dotze estudis de concert)

- |    |                      |      |
|----|----------------------|------|
| 15 | Núm. 2. Gavota       | 1'44 |
| 16 | Núm. 9. Improvisació | 2'02 |

(de Dos nocturns)

- |    |                    |      |
|----|--------------------|------|
| 17 | Núm. 2 en mi major | 1'40 |
|----|--------------------|------|

(de Sis preludis)

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 18 | Preludi núm. 1 en mi major | 2'42 |
| 19 | Preludi núm. 2 en la major | 1'45 |
| 20 | Preludi núm. 3 en mi menor | 1'40 |
| 21 | Preludi núm. 4 en si major | 2'42 |

(de Tres sardanes)

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 22 | <i>Cala Montjoi</i> | 4'17 |
|----|---------------------|------|

(de Cinc cançons catalanes  
nadalenesques)

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 23 | <i>El cant dels ocells</i> | 1'14 |
|----|----------------------------|------|

*Dos danzas animalescas*

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 24 | <i>Danza del pingüino</i>  | 1'45 |
| 25 | <i>Danza del pavo real</i> | 2'22 |

## Jaume Torrent, guitarra



ENGLISH COMMENTARY INSIDE  
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR  
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR

Partitures co-editades per Editorial de Música  
Boileau ([www.boileau-music.com](http://www.boileau-music.com)) i Unión Musical  
Española ([www.musicroom.com](http://www.musicroom.com))

Enregistraments realitzats a la capella de la Mare de  
Déu de l'Esperança i als estudis Moraleda  
Muntatge i mastering: Llorenç Balsach  
Portada: Oli (detall) de Pere Elias (1893-1988)  
Fotografia contraportada: Pere Formiguera

Dip. Leg.: B-55707-2008  
©(P) 2008 La Mà de Guido  
[www.lamadeguido.com](http://www.lamadeguido.com)

LMG 2088

DDD

Durada  
58'05



All rights reserved. Unauthorised public performance, broadcasting and copying of this record prohibited.  
Amb la col·laboració de l'Institut Català de les Indústries Culturals

GRACIÀ TARRAGÓ / Jaume Torrent / LMG2088

GRACIÀ TARRAGÓ / Jaume Torrent / LMG2088

## Un gran mestre de l'escola catalana de guitarra de la primera meitat del segle XX

Quan sovint es reconeix l'existència d'una *escola guitarrística catalana*, es fa clara referència a la transcendència que, per al desenvolupament del llenguatge de l'instrument, varen tenir alguns guitarristes compositors catalans durant la primera meitat del segle XX. Si és cert que la figura de Ferran Sor (nascut a Barcelona el 1778 i format a l'Escolania de Montserrat) permetria, per ella mateixa, atribuir una indiscutible catalanitat a la creació d'un model compositiu guitarrístic proveït d'una profunditat musical mai no aconseguida fins al moment, també ho és que, després d'ell, es produí un progressiu allunyament de la guitarra de les escenes musicals més transcendents. El grau de marginació en què se situà durant una part important del segle XIX propicià que es rebés de forma entusiàstica l'aportació romànticardana del castellanenc Francesc Tàrraga (1852-1909), que visqué la pràctica totalitat de la seva vida artística a Barcelona. Tàrraga va establir les bases artístiques que aprofitarien els seus deixebles més destacats, que componien aquella referida *escola catalana* al voltant d'un ideari estètic comú i convertien el país en el centre d'atenció del món guitarrístic internacional. L'obra per a guitarra de Gracià Tarragó l'acredità com un dels membres més destacats d'aquesta escola, de la qual formaren part les dues importants generacions de guitarristes que succeïren Francesc Tàrraga.

Com altres compositors nascuts entre finals del segle XIX i les primeres dècades del XX, Gracià Tarragó fou un fidel transmissor dels principis estètics del darrer

romanticisme; principis que va complementar amb els del nacionalisme musical promoguts per Felip Pedrell i que heretà d'alguns dels importants mestres amb qui estudià. Va construir el seu llenguatge amb els paràmetres estilístics i formals establerts com a conseqüència del procés evolutiu de la tonalitat, incorporant-hi nombroses parcel·les d'originalitat que el van mantenir allunyat de l'estricta ortodòxia, alhora que van esdevenir el signe d'identitat de la seva personalitat creadora. Tarragó va desenvolupar un llenguatge tonal de característiques pròpies en què el freqüent ús de la música popular com a font d'inspiració melòdica, el situà dins d'un corrent que es podria anomenar *nacionalista romàntic*. En aquest sentit comparteix espais estètics amb l'obra de compositors com ara Miquel Llobet —el seu mestre de guitarra—, Emili Pujol, Federico M. Torroba, Salvador Bacarisse i Joaquim Rodrigo —per esmentar-ne alguns dels qui dedicarien bona part de la seva producció a la guitarra— i també amb la d'Enric Morera, Lluís Millet, Joan i Ricard Lamote de Grignon o Eduard Toldrà, entre d'altres.

Igual que Ferran Sor, Francesc Tàrraga o Miquel Llobet, Gracià Tarragó aspirà a construir un llenguatge per a la guitarra de dimensions musicals comparables a les que altres instruments havien assumit a través de la seva història i que els havien fet mereixedors de la titularitat d'instruments «seriosos». També de la mateixa manera que els guitarristes compositors esmentats, fou en la seva àmplia formació com a músic on trobaria les principals fonts d'inspiració per a la realització de la tasca que va emprendre al llarg de la vida. La condició de violinista actuï el mantingué en contacte permanent amb el gran repertori simfònic, operístic i de cambra.

La participació des de l'any 1914 en les agrupacions instrumentals i orquestrals més importants del país li proporcionà un seguit de vivències musicals de primer ordre, a les quals no hauria tingut accés des d'un context exclusivament guitarrístic. La interpretació de les millors obres del repertori clàssic i romàntic —des del cor de l'orquestra o des del faristol d'un quartet— així com també de les obres dels compositors vius que, en aquell moment, eren els capdavaners de les propostes de llenguatge més avançades —Richard Strauss, Enric Morera, Manuel de Falla, Eduard Toldrà, Igor Stravinski, etc.— constituïria l'experiència artística idònia per dotar una sensibilitat receptiva com la de Tarragó de tot allò necessari per desenvolupar —sobre un instrument ple de possibilitats inexplorades— totes les expectatives creatives que aquells intensos esdeveniments musicals revelaven.

Si aquest contacte permanent amb la gran música es pot considerar com un dels focus vertebradors dels aspectes més estrictament musicals del seu llenguatge guitarrístic, no menys important és, també, l'herència rebuda de la tradició guitarrística mantinguda per guitarristes compositors com ara Josep Viñas, Julià Arcas o Joan Parga (entre d'altres), que, al llarg del segle XIX, van desenvolupar fórmules virtuosístiques arrelades en la guitarra popular andalusa reelaborant-les de forma personal. Una obra com ara la popular «Gran jota», que, tot i ser del guitarrista J. Arcas, es va acabar atribuint a F. Tàrraga, és un clar exponent de la utilització d'aquelles fórmules que, de forma insistent, van continuar essent utilitzades per compositors de generacions posteriors com a paradigma dels recursos de la guitarra per excel·lència. Tarragó no rebutja l'ús d'aquests recursos, però els transcendeix dotant-los

d'una capacitat modulatòria i textura harmònica sovint més àmplia (vegeu «Del valle de Ansó» o «Ritmes andalusos»), alhora que n'incorpora de nous en altres peces, creant una important i nombrosa col·lecció que, per la seva unitat estilística i exigència interpretativa, constitueix un «corpus» únic en la literatura de l'instrument, que conté algunes de les pàgines més belles que mai s'han escrit per a guitarra, dins l'estètica en què s'inscriuen.

L'obra de Gracià Tarragó reflecteix permanentment l'autenticitat de qui afronta la creació tractant de commoure a través del lirisme i l'emotivitat. L'emoció havia d'ésser el vehicle mediador de la comunicació, la qual es convertia, ineludiblement, en l'objectiu principal de qualsevol manifestació artística. En el cas de la música, aquest objectiu era tan prioritari en l'activitat del creador com en la de l'intèrpret. D'altra banda, l'incomodava qualsevol apropament a la música que no fos motivat per l'afany de gaudir dels valors estètics que afloren directament de l'audició. Veia els plantejaments extramusicals —especialment els proveïts de pretensions intel·lectualitzants— com un intent d'emascarar la principal i única funció que, per a ell, havia de tenir l'obra musical: la de transmetre emocions. Per això podem dir que la seva música és música pura, música per escoltar gaudint d'allò que, en un pla estrictament musical, té la facultat de captar la nostra atenció.

El joc harmònic i contrapuntístic que mostra se'n presenta sempre ben cisellat i abocat a un perfecte equilibri de tots els elements que l'integren. Tanmateix, quan es manifesta amb major complexitat arquitectònica, cada melodia, cada disseny harmònic

o cada línia polifònica, ocupa el lloc adient, de manera que es pot sentir amb absoluta claredat i contrast. Aquest és un dels aspectes que fan especialment difícil la interpretació de l'obra de Tarragó. La puresa del tram musical del seu discurs fa que sigui especialment vulnerable a qualsevol impuresa tècnica procedent de l'execució. El fet d'utilitzar una escriptura sintètica allunyada de qualsevol aspecte superficial o de virtuosisme gratuït, impedeix a l'interpret refugiar-se darrere de recursos tècnics sovint tan enlluernadors com banals.

Prop d'un centenar d'obres de repertori per a guitarra sola; obres didàctiques que inclouen un mètode graduat, dos volums dedicats a escales i arpegis, estudis de celletes i una col·lecció de 25 estudis melòdics i progressius; transcripcions d'obres d'altres autors; obres per a dues guitarres; versions de música antiga adaptada a la guitarra actual; un extensíssim catàleg de cançons populars espanyoles escrites per a veu i guitarra; obres de cambra, etc. fan que l'obra de Gracià Tarragó sigui una de les més extenses que mai s'hagin escrit per a guitarra, i —com dèiem al començament— els valors estètics que se'n desprenen l'acrediten com un dels més alts representants d'aquella elit de guitarristes compositors que —durant la primera meitat del segle XX— varen conrear un llenguatge per a la guitarra audaç i refinat alhora, que permeté rescatar l'instrument del context folkloritzant al qual probablement hauria pogut quedar relegat.

Jaume Torrent

## Jaume Torrent

Jaume Torrent ha desenvolupat una tècnica guitarrística amb la qual aconsegueix una projecció de so superior a la que s'obté amb les tècniques més internacionalment divulgades. Amb aquesta tècnica, Torrent amplia la gamma d'intensitats sonores de la guitarra augmentant-ne la capacitat expressiva i possibilitant una equilibrada integració de la guitarra en agrupacions de cambra i orquestrals sense necessitat d'utilitzar mitjans d'amplificació.

La seva presència constant en els escenaris internacionals l'ha portat a actuar com a solista d'importants orquestres europees i americanes — Orquestra Simfònica de París, Orquestra de Cambra d'Israel, Orquestra Simfònica de la RAI, Dresdner Philharmonie, Filharmònica Nacional d'Ucraïna, Orquestra de la RTV espanyola, Bilkent Symphony Orchestra, Orquestra de la Ràdio Búlgara, Orquestra de la RTV de Luxemburg, American Wind Symphony, Symphony Orchestra of Bursa, Westcoast Symphony Orchestra, Orquestra Simfònica de València, etc.— havent estat dirigit per directors com ara R. Frühbeck de Burgos, Ph. Entremont, E. García Asensio, C. Mansur, H. Pensis, R. Austin Boudreau, M. Natchev, M. Galduf, I. Palkin i G. Aykal, entre d'altres.

L'any 2005 va ser guardonat amb el Premi de la Fundació *Golden Fortune* d'Ucraïna en reconeixement a la qualitat i popularitat de la seva trajectòria artística.

Com a compositor és autor d'un extens catàleg d'obres per a guitarra, de cambra i d'orquestra, que han estat publicades en editorials com ara Schott, Trekel, Boileau, Clivis i Piles.

## **Un gran maestro del la escuela catalana de guitarra de la primera mitad del siglo XX**

Cuando a menudo se reconoce la existencia de una escuela guitarrística catalana, se menciona la trascendencia que para el desarrollo del lenguaje del instrumento tuvieron algunos guitarristas-compositores catalanes durante la primera mitad del siglo XX. Si bien es cierto que la figura de Ferran Sor (nacido en Barcelona en 1778 y formado en la Escolanía de Montserrat) permitiría, por sí misma, atribuir una indiscutible catalanidad a la creación de un modelo compositivo para la guitarra provisto de una profundidad musical nunca conseguida hasta el momento, también lo es que, después de él, se produjo un progresivo alejamiento de la guitarra de los escenarios musicales más importantes. El grado de marginación que sufrió el instrumento durante una parte importante del siglo XIX, propició que se recibiera con entusiasmo la aportación romántico-tardía del castellanense Francesc Tárrega (1852-1909), que vivió la práctica totalidad de su vida artística en Barcelona. Tárrega estableció las bases artísticas que aprovechaban sus discípulos más destacados, que continuaron aquella referida escuela alrededor de un ideario estético común y convirtiendo al país en el centro de atención del mundo guitarrístico. La obra para este instrumento de Graciano Tarragó le acreditó como uno de los miembros más destacados de esta escuela, en la cual se formaron parte de las dos importantes generaciones de guitarristas que sucedieron a Francesc Tárrega.

Como otros compositores nacidos entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, Graciano Tarragó fue un fiel educador de los principios estéticos

del último romanticismo: principios que complementaria con los del nacionalismo musical promovidos por Felip Pedrell y que heredó de algunos de los importantes maestros con quien estudió. Construyó su lenguaje con los parámetros estilísticos y formales establecidos como consecuencia del proceso evolutivo de la tonalidad, incorporando en él numerosas parcelas de originalidad que lo mantuvieron alejado de la estricta ortodoxia, al tiempo que se convirtieron en el signo de identidad de su personalidad creadora. Tarragó desarrolló un lenguaje tonal de características propias en que el frecuente uso de la música popular como fuente de inspiración melódica, lo situaría dentro de una corriente que podríamos llamar «nacionalista-romántico». En este sentido comparte espacios estéticos con la obra de compositores como Miquel Llobet –su maestro de guitarra–, Emili Pujol, Federico Moreno Torroba, Salvador Bacarisse y Joaquín Rodrigo –por citar algunos de los que dedicarían buena parte de su producción a la guitarra– y también con los de Enric Morera, Lluís Millet, Joan y Ricard Lamote de Grignon o Eduard Toldrà, entre otros.

Como Ferran Sor, Francesc Tárrega o Miquel Llobet, Graciano Tarragó aspira a construir un lenguaje para la guitarra de dimensiones musicales comparables a las de otros instrumentos que a lo largo de la historia les habían hecho merecedores de la titularidad de instrumentos «serios». También, al igual que los guitarristas-compositores antes citados, fue en su amplia formación como músico donde encontraría las principales fuentes de inspiración para la realización de la tarea que emprendería a lo largo de la vida. La condición de violinista activo le mantuvo en contacto permanente con el gran repertorio sinfónico, operístico

y de cámara. La participación desde el año 1914 en las agrupaciones instrumentales y orquestales más importantes del país, le proporcionaron una serie de vivencias musicales de primer orden, a las que no habría tenido acceso desde un contexto exclusivamente guitarrístico. La interpretación de las mejores obras del repertorio clásico y romántico –desde el corazón de la orquesta o desde el artil de un cuarteto– así como también de las obras de los compositores vivos que, en aquel momento, fueron los líderes de las propuestas de lenguaje más avanzadas –Richard Strauss, Enric Morera, Manuel de Falla, Eduard Toldrà, Igor Stravinski, etc. – constituiría la experiencia artística idónea para dotar a una sensibilidad receptiva como la de Tarragó de todo aquello necesario para desarrollar –sobre un instrumento lleno de posibilidades inexploradas– todas las expectativas creativas que aquellos intensos eventos musicales revelaban.

Si este contacto permanente con la gran música se puede considerar como uno de los focos vertebradores de los aspectos más estrictamente musicales de su lenguaje guitarrístico, no menos importante es, también, la herencia recibida de la tradición guitarrística mantenida por guitarristas-compositores como Josep Viñas, Julián Arcas, o Joan Parga (entre otros), que a lo largo del siglo XIX desarrollarían fórmulas virtuosísticas arraigadas en la guitarra popular andaluza, reelaboradas de forma personal. Una obra como la popular “Gran Jota”, que, aun siendo del guitarrista Julián Arcas, se acabaría atribuyendo a Francesc Tàrraga, es un claro exponente de la utilización de aquellas fórmulas que, de forma insistente, continuarían siendo utilizadas por compositores de generaciones posteriores como paradigma de los recursos de la guitarra por excelencia. Tarragó no

rechaza el uso de estos recursos, pero los trasciende dotándoles de una capacidad moduladora y de una textura armónica a menudo más amplia (véase “Del valle de Ansó” o “Ritmos andaluces”), al tiempo que incorpora de nuevos en otras piezas, creando una importante y numerosa colección que, por su unidad estilística y exigencia interpretativa, constituye un «corpus» único en la literatura del instrumento, que contiene algunas de las páginas más bellas que nunca se han escrito para la guitarra, dentro de la estética en que se inscriben.

La obra de Graciano Tarragó refleja permanentemente la autenticidad de quien afronta la creación tratando de conover a través del lirismo y la emotividad. La emoción había de ser el vehículo mediador de la comunicación, la cual se convertiría, ineludiblemente, en el objetivo principal de cualquier manifestación artística. En el caso de la música, este objetivo era tan prioritario en la actividad de creación como en la de interpretación. Por otro lado, le incomoda cualquier acercamiento a la música que no fuera motivado por el afán de disfrutar de los valores estéticos que afloran directamente de la audición. Vea los planteamientos extramusicales –especialmente los provistos de pretensiones “intelectualizantes”– como un intento de enmascarar la principal y única función que, para él, debía tener la obra musical: la de transmitir emociones. Por eso podemos decir que su música es música pura, música para escuchar disfrutando de lo que, en el plano estrictamente musical, tiene la facultad de captar nuestra atención.

El juego armónico y contrapuntístico que muestra, se nos presenta siempre bien cincelado y abocado a un perfecto equilibrio de todos los elementos que lo

integran. Sin embargo, cuando se manifiesta con mayor complejidad arquitectónica, cada melodía, cada diseño armónico o cada línea polifónica, ocupa el lugar adecuado, de manera que se puede sentir con absoluta claridad y contraste. Este es uno de los aspectos que hacen especialmente difícil la interpretación de la obra de Tarragó. La pureza del entramado musical de su discurso, hace que sea especialmente vulnerable a cualquier impureza técnica procedente de la ejecución. El hecho de utilizar una escritura sintética alejada del cualquier aspecto superficial o de un virtuosismo gratuito, impide al intérprete refugiarse detrás de recursos técnicos a menudo tan deslumbrantes como banales.

Cerca de un centenar de obras de repertorio para guitarra sola; obras didácticas que incluyen un método graduado, dos volúmenes dedicados a escalas y arpeggios, estudios de cejillas y una colección de 25 estudios melódicos y progresivos; transcripciones de obras de otros autores, obras para dos guitarras; versiones de música antigua adaptada a la guitarra actual; un extensísimo catálogo de canciones populares españolas escritas para voz y guitarra; obras de cámara, etc. hacen que la obra de Graciano Tarragó sea una de las más extensas que jamás se hayan escrito para guitarra, y –como decíamos al principio– los valores estéticos que se desprenden lo acreditan como uno de los más altos representantes de aquella élite de guitarristas-compositores que –durante la primera mitad del siglo XX– cultivaron un lenguaje para la guitarra audaz y refinado al mismo tiempo que permitió rescatar al instrumento del contexto folklorizante al que probablemente habría podido quedar relegado.

Jaume Torrent

## Jaume Torrent

Jaume Torrent ha desarrollado una técnica guitarrística con la cual consigue una proyección de sonido superior a la que se obtiene con las técnicas más internacionalmente divulgadas. Con esta técnica, Torrent amplía la gama de intensidades sonoras de la guitarra aumentando su capacidad expresiva y posibilitando una equilibrada integración de la guitarra en agrupaciones de cámara y orquestales sin necesidad de utilizar medios de amplificación.

Su presencia constante en los escenarios internacionales le ha llevado a actuar como solista de importantes orquestas europeas y americanas – Orquesta Sinfónica de París, Orquesta de Cámara de e Israel, Orquesta Sinfónica de la RAI, Dresdner Philharmonie, Filarmónica Nacional de Ucrania, Orquesta de la RTV Española, Bilkent Symphony Orchester, Orquesta de la Radio Búlgara, Orquesta de la RTV de Luxemburgo, American Wind Symphony, Symphony Orchestra of Bursa, Westcoast Shymphony Orchestra, Orquesta Sinfónica de Valencia, etc – habiendo sido dirigido por directores como R. Frühbeck de Burgos, Ph. Entremont, E. García Asensio, C. Mansur, H. Pienses, R. Austin Boudreau, M. Natchev, M. Galduf, I. Palkin y G. Aykal, entre otros.

En el año 2005 fue galardonado con el Premio de la Fundación *Golden Fortune* de Ucrania en reconocimiento a la calidad y popularidad de su trayectoria artística.

Como compositor es autor de un extenso catálogo de obras para guitarra, de cámara y de orquesta, que han sido publicadas en editoriales como Schott, Trekel, Boileau, Clivis y Piles.

## **A great maestro of the Catalan Guitar School of the first half of the twentieth century**

When we often acknowledge the existence of an “*escola guitarrística catalana*” (Catalan Guitar School), we clearly refer to the great importance that for the development of this instrument’s language some Catalan guitarist-composers had during the first half of the twentieth century. Although it is true that the figure of Ferran Sor (born in Barcelona in 1778 and trained at the Escolania de Montserrat [Montserrat Choir School]) would allow us, all by itself, to attribute a clear Catalan identity to the establishment of a guitar compositional model provided with a musical depth never achieved until then, it is also true that, after him, a progressive withdrawal of the guitar from the most important musical stages took place. The degree of marginality that it attained during a large part of the nineteenth century favoured the enthusiastic welcoming to the late-romantic contribution of the maestro from Castelló, Francesc Tàrraga (1852-1909). He stayed in Barcelona during almost his entire artistic life, establishing the artistic bases that were to be used by his most outstanding pupils, gathering that aforementioned Catalan School around a common aesthetic ideology and making the country become the focus of the international guitar scene. The works for guitar by Gracià Tarragó have confirmed him as one of the most distinguished members of this school, to which the two important generations that succeeded Francesc Tàrraga belonged.

As other composers born between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, Gracià Tarragó was a loyal conveyer

of the aesthetic principles of late romanticism, which he was to complete with those of musical nationalism fostered by Felip Pedrell that he inherited from some of the important maestros with whom he studied. He built his language with the stylistic and formal parameters established as a consequence of the evolutionary process of tonality, incorporating into it a large number of touches of originality that kept him far away from strict orthodoxy, at the same time as they became a sign of identity of its creative personality. Tarragó developed a tonal language with its own characteristics in which the frequent use of folk music as a source of melodic inspiration made him belong to a current that we could call “romantic-nationalist”. In this regard, his works show some aesthetic aspects in common with the works by composers such as Miquel Llobet –his guitar teacher–, Emili Pujol, Federico M. Torroba, Salvador Bacarisse and Joaquín Rodrigo – just to mention some of those who were to devote a large part of their production to guitar–, as well as with those of Enric Morera, Lluís Millet, Joan and Ricard Lamote de Grignon or Eduard Toldrà, among others.

As it happened with Ferran Sor, Francesc Tàrraga or Miquel Llobet, Gracià Tarragó aspired to build a language for the guitar with some musical dimensions comparable to those other instruments had assumed through their history, which had allowed them to obtain the title of “serious instruments”. All the same, as it happened with the aforementioned guitarist-composers, during his wide training in music he found the main sources of inspiration to carry out the work to which he would devote his entire life. His status as working violinist kept him in constant contact with



the great symphonic, operatic and chamber repertoire. His participation since 1914 in the most important instrumental and orchestral ensembles in Spain provided him with a series of first-rank musical experiences, to which he would not have had access from a context exclusively devoted to the guitar. The performance of the best works of the classical and romantic repertoire—from an orchestra choir or a quartet music stand—, as well as of the works of those composers alive who at that moment represented the avant-garde of the most advanced language proposals—Richard Strauss, Enric Morera, Manuel de Falla, Eduard Toldrà, Igor Stravinsky, etc.—, constituted the most suitable artistic experience to provide such a receptive sensitiveness as that of Tarragó with all that would be necessary to develop—on an instrument full of unexplored possibilities—all the creative expectations that those intense musical events revealed.

Although this permanent contact with great music may be regarded as one of the structuring focuses of those most strictly musical aspects of his guitar language, the inheritance he received from the guitar tradition kept alive by guitarist-composers such as Josep Viñas, Julià Arcas or Joan Parga (among others) may be also considered very important. Such guitarist-composers developed, throughout the nineteenth century, virtuoso formulas rooted in Andalusian folk guitar by reworking them in a personal way. A work as popular as *Gran Jota*, which, despite being by the guitarist J. Arcas, ended up being attributed to F. Tàrraga, is a clear example of the use of those formulas that, insistently, continued to be used by composers of later generations as a paradigm of the par excellence resources for the guitar. Tarragó did not reject their

use, but he went beyond them providing them with an often more extended modulatory capacity and harmonic texture (see, *Del valle de Ansó* or *Ritmes Andalusos*), while he incorporated new ones in other pieces, creating an important and rich collection that, given its stylistic unity and interpretative demand, makes up a unique corpus in the literature for guitar that includes some of the most beautiful pages ever written for this instrument within the aesthetics to which they belong.

The works by Gracià Tarragó permanently express the genuineness of the man who faces creation trying to touch the listener by means of lyricism and emotiveness. Emotion had to be the conveying vehicle of such communication, which thus unavoidably became the main goal of any artistic manifestation. In the case of music, this aim was very much a priority in both the activity of the composer and the performer. Furthermore, any approach to music that would not be motivated by the urge of enjoying the aesthetic values arising directly from the audition incommoded him. He considered extra-musical approaches—especially those who carried intellectualising pretensions—an attempt to mask the main and unique function that for him any musical work should fulfil: that of conveying emotions. This is why we may say that his music is pure music, music to be listened to enjoying that which on a strictly musical level is able to seize our attention.

The harmonic and counterpoint play it shows appears always well chiselled and leading to a perfect balance of all the elements that make it up. However, when it expresses itself in its greatest architectural complexity, each melody, each harmonic design or each polyphonic

line occupies its suitable place, so that we may hear it with full clarity and contrast. This is one of the aspects that make the performance of Tarragó's works especially difficult. The purity of the musical framework of his discourse makes it especially vulnerable to any technical impurity in the performance. The fact of using a synthetic writing that is very far from any superficial aspect or gratuitous virtuosity prevents the performer from hiding behind technical resources that are often both very dazzling and banal.

About a hundred repertoire works for guitar solo; pedagogic works that include a step-by-step method; two volumes devoted to ranges and arpeggios; nut studios and a collection of 25 melodic and progressive études; transcriptions of works by other authors; works for two guitars; versions of ancient music adapted to today's guitar, a very large catalogue of Spanish folk songs written for voice and guitar; chamber works, etc. make the complete works by Gracià Tarragó the most extended repertoire ever written for the guitar. As we said before, the aesthetic values that appear in them confirm Tarragó as one of the highest representatives of that elite of guitarist-composers that during the first half of the twentieth century developed a language for the guitar that was both daring and refined, which allowed them to rescue this instrument from the context of folk music to which otherwise it may have been probably consigned.

Jaume Torrent

(English translation: Beatriu Krayenbühl)

## Jaume Torrent

Jaume Torrent has developed a guitar technique that allows him a greater projection of sound than the one achieved with more internationally disseminated techniques. By means of it, Torrent enlarges the range of sound intensities of the guitar, increasing its expressive capacity and making a balanced integration of guitar into chamber and orchestral ensembles without having to use amplifying means possible.

His constant presence on international stages has led him to perform as soloist for important European and American orchestras: Paris Symphonic Orchestra, Israel Chamber Orchestra, RAI Symphonic Orchestra, Dresdner Philharmonie, Ukraine National Philharmonic, Orquesta de la RTVE, Bilkent Symphony Orchestra, Bulgarian Radio Orchestra, Luxemburg Radio/Television Symphony Orchestra, American Wind Symphony, Symphony Orchestra of Bursa, Westcoast Symphony Orchestra, Orquesta Simfònica de València, etc., under the baton of conductors such as R. Frühbeck de Burgos, Ph. Entremont, E. García Asensio, C. Mansur, H. Pensis, R. Austin Boudreau, M. Natchev, M. Galduf, I. Palkin and G. Aykal, among others.

In 2005 he was awarded the «Golden Fortune» Foundation Award in Ukraine as an acknowledgement of the quality and popularity of his artistic career.

As a composer, he is the author of an extensive catalogue of works for guitar, chamber music and orchestra that have been edited by publishing houses such as Schott, Trekel, Boileau, Clivis and Piles.