

EMILIO PUJOL

EL DILEMA DEL SONIDO EN LA GUITARRA

**THE
DILEMMA
OF TIMBRE
ON THE
GUITAR**

**LE DILEMME
DU SON
A
LA GUITARE**

R
RICOHIDI

EMILIO PUJOL

EL DILEMA DEL SONIDO EN LA GUITARRA

THE
DILEMMA
OF TIMBRE
ON THE
GUITAR

LE DILEMME
DU SON A
LA GUITARE



EMILIO PUJOL

EL DILEMA DEL SONIDO

en la

GUITARRA

Edición corregida y ampliada, con texto inglés y francés.

RICORDI

EMILIO PUJOL

El dilema del sonido
en la guitarra

El dilema del sonido en la guitarra

Sobre nada se han dado tantas definiciones como sobre las cosas indefinibles.

BECQUER

La definición científica del sonido. — El timbre en la sonoridad. — Diferencias de timbre en cada instrumento. — Factores que intervienen en la apreciación del sonido. — Orientaciones que han determinado su clasificación. — Dilema del sonido en la guitarra.

El músico que ansioso de conocer los más íntimos secretos de su arte buscara en libros científicos una definición satisfactoria del sonido, terminaría desconcertado ante la movilización de cifras y palabras que han sido necesarias para dejar sin precisar aún, lo que sólo al espíritu le es dable percibir.

Esos libros nos dicen doctamente que el sonido es algo producido por las vibraciones de un cuerpo en un medio elástico a través del cual se propaga en ondas sonoras y que su timbre, intensidad y cantidad de vibraciones por segundo son extremadamente variables.

Cierto que todo eso debe ser; pero algo más también, por razón de nuestra sensibilidad consciente y que no figura en esas definiciones científicas, razonadas y frías. Un algo más variadísimo que abarca desde lo más insignificante hasta lo más trascendental para nuestra espíritu. Un algo más que el genio del hombre puede transformar en elemento inmaterial de un mundo maravilloso y fantástico, capaz de confortar el alma como conforta al cuerpo un rayo de sol.

La facultad de oír que nos es propia, somete el sonido a tanta diversidad de apreciaciones como diferencias de naturaleza física y moral existen entre los oyentes. Escuchar es concentrar en el oído toda nuestra sensibilidad, sensibilidad que difiere en cada individuo según su temperamento, ilustración o criterio.

El oyente percibe simultáneamente con el sonido, su timbre particular (lo que HELMHOLTZ llamaba el color del sonido), envolviendo en una sola unidad su elevación, intensidad y duración.

El timbre es realmente la característica de cada sonido; es lo que el color al objeto, el perfume a la flor, la forma al cuerpo...

Basta considerar la importancia que, separadamente, tiene en la orquesta cada grupo instrumental y el timbre particular de cada instrumento. En el conjunto armónico, cada grupo representa un elemento determinado, subdividido en tantas individualidades sonoras como tipos de instrumentos forman el grupo.

Ninguno de estos grupos instrumentales ofrece tanta variedad de timbres como el de los instrumentos de cuerdas pulsadas, a causa de su diversidad de formas, tamaños, grosor y calidad de cuerdas y diferentes procedimientos en ser puestas en vibración.

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

Sin embargo, dentro del concepto relativo existe una clasificación predominante que tiende a ser considerada como definitiva. Esta es la resultante de una serie de sufragios de superior capacidad, inspirados en los principios de una estética largamente tamizada y definida por los públicos más severos, las mejores escuelas, los mejores intérpretes y los más eminentes artífices de todos los tiempos.

Este sentido es el que ha regido en la consagración de voces como las de las famosas cantantes GRASSINI, Jenny LYND, Adelina PATTI, la MELBA; la de los célebres GAYARRE, CARUSO, CHALIAPIN, etc.; el mismo que ha consolidado la superioridad de los STRADIVARI, AMATI y GUARNERI en los instrumentos de arco; BLUTHNER, BECHSTEIN, PLEYEL, ERARD y STEINWAY sobre las otras marcas de pianos; PACÉS, BENEDIT, RECIO, ALTAMIRA y TORRES en las guitarras, y es el mismo sentido que cuida de ponderar cada artista en su sonido particular.

De todos los instrumentos conocidos, ninguno habrá ofrecido seguramente materia de tanta vacilación y discusión entre sus adeptos, como la guitarra por la posibilidad que ofrece de ser pulsada de dos distintas maneras, con la uña y con la yema de los dedos. El timbre de la cuerda cambia sensiblemente según el procedimiento empleado y como no cabe para unos mismos dedos la posibilidad de abarcar ambos procedimientos, el guitarrista debe adoptar uno de los dos: de ahí el dilema.

Preferencias de timbre en la Antigüedad.
— Los vihuelistas y laudistas de los siglos XVI y XVII. — Dilema de la pulsación en los guitarristas del siglo XVIII. — Las teorías de SOR y de AGUADO. — Posibles causas determinantes.

Desde tiempos remotísimos viene suscitando el dilema del sonido apasionadas polémicas. Para el guitarrista, el sonido constituye una cuestión dogmática de tanta importancia como pueda ser para un moralista un sentimiento de fe. Lo curioso es, que, a través del sentido estético —casi siempre intuitivo— inherente a cada partidario de un determinado timbre, podría deducirse un esbozo de espiritualidad personal. Cada preferencia supone una orientación divergente, conduciendo a finalidades diametralmente opuestas.

Durante la civilización griega, las preferencias oscilaban entre el sonido de la cuerda pulsada con los dedos y el que era producido por medio de un plectro.

PLUTARCO refiere en su “*Apothegmi Laconici*” que en cierta ocasión fué castigado un citarista por haber pulsado las cuerdas con los dedos y no con la púa durante la celebración de una ceremonia ritual en un templo de Esparta.

Sin embargo, las cuerdas pulsadas con los dedos —añade PLUTARCO— producen un sonido bastante más delicado y agradable.

ATENEO, 300 años A. C., hablando de ERÍGONO dice: “fué uno de los grandes maestros de la música; pulsaba las cuerdas con los dedos, sin plectro”.

ANACREONTE y ARISTÓGENES consideraban superior también el sonido de las cuerdas pulsadas con los dedos ⁽¹⁾.

Algunos aplicaban el procedimiento de pulsación al carácter de la música que interpretaban. En una Elegía de TRIBULO, poeta de la primera centuria A. C. (Libro III, te) dice: “...y acompañándose en la citara y pulsando las ” cuerdas con un plectro de marfil cantó una alegre melodía ” con voz sonora y bien timbrada; mas después, pulsando dulcemente las cuerdas con los dedos, cantó estas palabras tristes...”

VIRCILIO en fin, dice en la Eneida (Libro VI, v. 647) “Allí danzan también en círculos, entonando un canto festivo; el bardo Traciano con sus adornos largos y flotantes, ” acompaña el ritmico canto con su citara de siete cuerdas ” pulsando ya con los dedos, ya con un plectro de marfil.”

Las preferencias entre los instrumentos de cuerda en la Edad Media se inclinaban ventajosamente en favor de los que

⁽¹⁾ Ver “*Precursors of the violin family*”. Kathleen SCHLESINGER, pág. 56.

se tocaban con los dedos o con el arco. El Arcipreste de Hita calificaba de chillones o gritadores los instrumentos de cuerda de sonoridad aguda y áspera.

FUENLLANA, en su "Orphenica Lyra", al hablar de los *redobles* ⁽¹⁾, dice: "El herir con las uñas es imperfección... Los que redoblan con la uña hallarán facilidad en lo que hicieren pero no perfección". Luego añade: "Tiene gran excelencia el herir las cuerdas con golpe sin que se entremeta uña ni otra manera de invención, pues en solo el dedo, como en cosa viva consiste el verdadero espíritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar."

Vincenzo GALILEI, refiriéndose en su "Diálogo" a la espineta, al virginal y demás instrumentos de cuerdas metálicas, dice que *ofenden grandemente el oído*; no sólo por ser sus cuerdas de tal condición, sino por el objeto duro, como es la púa, con que son puestas en vibración. Prefiere francamente los instrumentos con cuerdas de tripa como son el laud, la guitarra o la viola, cuya sonoridad es producida por el contacto directo de los dedos o del arco ⁽²⁾.

En el siglo XVII, época en la cual el favor por los instrumentos de mango y cuerdas pulsadas marcaba su esplendoroso apogeo, el inglés Thomas MACE, resumiendo en su valioso tratado "The Music's Monument" la técnica que encierra el arte de sus ilustres predecesores John y Robert

(1) Redoblar es la acción continuada de pulsar alternando dos dedos de la mano derecha (i-m o p-i). Otra manera de redoblar es con el solo dedo índice alternando el ataque de la cuerda hacia un lado y hacia otro como suele hacerse con la púa.

(2) Véase Giuseppe BRANZOLI: "Ricerche sullo studio del liuto. Delle corde metalliche". Roma 1889. Pág. 53.

ROSSETER, MORLEY, CAVENDISH, COOPER, MAYNARD ⁽¹⁾ y otros, así como la de su propia producción, defendía noblemente la causa del buen sonido con estas palabras: "Adviértase que las cuerdas no deberán ser atacadas con las uñas, como algunos hacen, pretendiendo que ésta es la mejor manera de pulsar; yo no lo creo así, por razón de que la uña, no puede obtener del laud un sonido tan puro como el que puede producir la parte blanda y carnosa de la extremidad del dedo. Confieso que acompañado de otros instrumentos puede resultar bastante bien, ya que la principal cualidad del laud que es la suavidad, queda perdida en el conjunto; pero solo, nunca he podido lograr un resultado tan satisfactorio de las uñas como de las yemas de los dedos".

Los tratados de guitarra aparecidos hasta fines del siglo XVIII no se detienen en dar explicaciones ni expresan preferencias sobre la sonoridad; abandonan el sentido del timbre al libre albedrío del ejecutante. Solamente a partir del momento en que la guitarra aparece montada con seis cuerdas simples, es cuando se manifiestan categóricamente las dos tendencias.

AGUADO, GIULIANI, CARULLI y otros, empleaban y recomendaban la uña, mientras SOR, CARCASSI, MESSONNIER y otros también, la proscribían. ¿Cómo averiguar las causas de tales preferencias? ¿Podría ser justificación suficiente el atribuir las simplemente al sentido estético de cada maestro? ¿Habrá en ellas alguna fuerza de atavismo? SOR y AGUADO son los más explícitos al respecto.

(1) "Les Luthistes". Lionel de LA LAURENCIE. Paris, 1929.

En ninguno de los comentarios biográficos de SOR, consta que hubiese pulsado nunca con uñas. Solamente en su Método —en el cual las teorías fundamentales de su técnica analizadas y razonadas se encuentran claramente explicadas— declara que para imitar la sonoridad nasal del óboe, no solamente ataca la cuerda muy cerca del puente, sino que encorva los dedos y emplea la poca uña que tiene para atacarla: “Es el único caso —añade— en que he creído poderme servir de ellas sin inconveniente. Jamás he podido soportar un guitarrista que tocase con uñas”.

Unicamente respeta la pulsación de AGUADO, en gracia a su brillante ejecución: “Era preciso que la técnica de AGUADO poseyese las excelentes cualidades que posee —dice SOR— para poder perdonarle el empleo de las uñas. Desde luego, él mismo hubiera renunciado a ellas si no hubiese logrado tanta agilidad, ni se encontrase en un período de la vida en que es difícil luchar contra la acción acostumbrada de los dedos. Tan pronto oyó AGUADO algunas de mis obras las estudió, pidiéndome consejo sobre su interpretación; pero, demasiado joven yo entonces para permitirme el derecho de corregir a un maestro de su celebridad, me atreví solamente a insinuarle la desventaja de las uñas especialmente para mi música, concebida en una espiritualidad distinta a la que generalmente se inspiraban los guitarristas de entonces. Al cabo de unos cuantos años volvimos a encontrarnos y me confesó personalmente que, si fuese a recomenzar, tocaría sin uñas”.

Esta confesión no concuerda, sin embargo, con las declaraciones que AGUADO inserta en la última edición de su Mé-

todo aparecido en Madrid el año 1843, o sea, cuatro años después de la muerte de SOR. En él dice: “Yo siempre había usado de ellas (las uñas) en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero, luego que escuché a mi amigo SOR, me decidí a no usarla en el dedo pulgar. Y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo, cuando no pulsa paralelamente a la cuerda, produce sonidos energéticos y gratos que es lo que conviene a la parte del bajo que regularmente se ejecuta en los bordones; en los demás dedos las conservo. Como es punto del mayor interés, espero que, a lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza”.

“Considero preferible tocar con uña, para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de ningún otro instrumento. A mi entender la guitarra tiene un carácter particular; es dulce, armoniosa, melancólica; algunas veces llega a ser majestuosa, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión”.

“Para producir estos efectos prefiero tocar con uñas; porque, bien usadas, el sonido que resulta es *limpio, metálico y dulce*; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsan las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca *primeramente* la cuerda con la yema *por la parte de ella que cae hacia el dedo pulgar*; teniendo el dedo algo tendido (no encorvado

" como cuando se toca con la yema) y enseguida se desliza la cuerda por la uña. Estas uñas no deben ser de calidad muy dura; se han de cortar de manera que formen una figura oval y han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas entorpecen la agilidad, porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña y también hay el inconveniente de ofrecer menos seguridad en la pulsación; con ellas se ejecutan las volatas muy de prisa y con mucha claridad."

La educación musical de ACUADO no había sido la misma que la de SOR. La de éste provenía de un ambiente severamente austero: el de la Escolanía de Monserrat, donde además de aprender solfeo, armonía y contrapunto, estudiaba el violoncelo y tomaba parte en los conjuntos vocales de música sagrada pulcramente ejecutados, como ha sido siempre fama en aquel Monasterio, sin que por todo ello abandonase su guitarra. El padre MARTÍN que fué condiscípulo suyo durante los cinco años que SOR pasó en el Monasterio, cuenta los prodigios que hacía en su guitarra, dejando admirados a los demás compañeros y a cuantos le oían. Al abandonar el Monasterio, estudió en Barcelona el canto y la instrumentación y estrenó con éxito en el teatro Santa Cruz su ópera "Telémaco". Hacia 1803, siendo oficial del ejército concurrió a un concierto organizado en Málaga por el señor QUIPATRI, cónsul de Austria en aquella ciudad, y dejó asombrados a cuantos músicos y demás personas le oyeron, ejecutando brillantemente en el contrabajo un Tema con Variaciones. ("Diccionario biográfico bibliográfico de Efemérides de músicos españoles". Baltasar SALDONI).

De ACUADO, nos dice Luis BALLESTEROS en su "Diccionario biográfico Matritense" que: "Desde los primeros años manifestó excelentes disposiciones para el estudio, empezando a los ocho años a estudiar Gramática latina, Filosofía y Francés e hizo grandes adelantos en poco tiempo; dedicóse más tarde a la Paleografía, debiendo a su incansable asiduidad el título de Paleógrafo del Consejo de Castilla. Por vía de distracción y recreo procuró adquirir los primeros rudimentos de la guitarra y los recibió de Fray Miguel GARCÍA, monje en el convento de San Basilio, quien le hizo comprender los recursos y partido que podría sacar de este instrumento".

"El mismo SOR nos dice de su admirable colega, que sus maestros tocaban con uñas en un período en que la tendencia era de ejecutar pasajes de velocidad para alardear de gran dominio y deslumbrar al público; no comprendían otra música que la que se tocaba en la guitarra y llamaban al cuarteto de cuerdas, música de iglesia. Afortunadamente su propio sentido personal, al orientarse libremente, le impulsó hacia una musicalidad superiormente elevada".

Sin embargo, tanto sus obras de concierto como su Método acusan una espiritualidad musical más compenetrada con la brillantez de técnica que con la profundidad de emoción y elevación de concepto.

Siendo SOR y ACUADO dos grandes guitarristas, la superioridad del primero es principalmente debida al aspecto musical y artístico de su obra. A la idealidad clásica de sus Sonatas, Fantasías, Estudios y Minuetos, conviene la sonoridad sin uñas, más identificada con la música de cámara.

Desde la cumbre de sus conocimientos y experiencia, en medio de un horizonte dilatado, SOR abarca casi todos los dominios de la música. AGUADO, cautivo de su guitarra, vibra encerrado en el pequeño mundo de su caja sonora, ajeno a toda expresión musical extraña.

La vida de SOR fué una vida agitada e intensa; su carácter, inquieto e impetuoso; su sensibilidad, intensamente vibrante; su temperamento, fogoso, desordenado y luchador. Viajó mucho y conoció tanto el placer embriagador de los grandes triunfos en arte, amor y fortuna, como el dolor del fracaso, del olvido y la pobreza. Murió a los 61 años, sin fortuna y víctima de una enfermedad cruel, cuyas causas atribuyen algunos, a sus desenfrenadas pasiones.

La existencia de AGUADO fué en cambio serena, afectiva y laboriosa. Su natural inclinación al estudio, su fina sensibilidad musical y el espíritu de orden y continuidad en sus ideas, hicieron de él el admirable pedagogo que sabemos. La muerte de su madre — de quien nunca se había separado — alteró la paz de su vida provinciana, y se trasladó a París, donde su talento de artista y sus dotes personales superaron conquistar la admiración de los más grandes artistas y el afecto de todos cuantos le trajeron. Al regresar de este viaje a España el 12 de Abril de 1838, la diligencia en que viajaba, al llegar a Ariza (Aragón), fué asaltada por una partida de carlistas pertenecientes al ejército de Cabrera; los cuales, después de desvalijarle, le condujeron a los montes con sus compañeros de viaje y le notificaron la sentencia de muerte, que solo podría revocarse, aprontando cierta cantidad de dinero. La misma suerte amenazaba a los demás

viajeros; él fué sin embargo el primero que alcanzó la libertad sin someterse a estas condiciones que se le imponían para su rescate; pues su venerable ancianidad y amable trato lograron ablandar el corazón de aquéllos a quienes tanto había endurecido la guerra.

A través de algunas cartas que hemos leído dirigidas a su colaborador Monsieur De Fossa, puede comprenderse toda la bondad de su carácter y la cantidad de amor e inteligencia que vertió en su obra.

¿Podrían tener las opuestas preferencias de sonido en estos dos artistas razones de atavismo?

Entre los devotos de la guitarra que han existido y existen en ciudades como Viena, Berlín, Moscú, Londres, Copenhague y otras, la mayor parte pulsan (sin darse cuenta tal vez), con la yema; mientras en otras, tocan generalmente con uñas. Familiarizados todos con su procedimiento acostumbrado, siguen sin inquietudes ni preferencias las normas que el hábito establece.

Podría admitirse pues, que el sentido de la sonoridad estuviese influenciado en SOR por una costumbre tal vez generalizada en Cataluña; y en AGUADO según la costumbre de Castilla, posiblemente opuesta. Ello nos parece improbable, por tratarse de artistas en cuyo criterio y afán se resumen noblemente el más desinteresado espíritu de generosidad inteligente y de sincero amor al verdadero arte.

Influencia de la escuela de AGUADO, ARCAS y TÁRREGA. — El sonido “sin uñas”.

— Diferencia entre el procedimiento de TÁRREGA y el de sus antecesores. — Evolución artística de TÁRREGA y deducción de sus preferencias.

A partir de la época en que tan alto relieve tuvieron estas prominentes figuras, el Método de AGUADO sirvió de guía a todos los guitarristas posteriores y ha contribuido eficazmente a que prevaleciera este sentido de sonoridad, hasta el “caso” de TÁRREGA a principios de 1900.

TÁRREGA no había tocado siempre sin uñas. Los guitarristas que él conoció, incluso ARCAS, tocaban con las uñas. El tocó como ellos, sin sospechar al principio la posibilidad de una sonoridad mejor. En este período de juventud, fué cuando realizó las campañas artísticas que le dieron fama. Pero su espíritu inquieto e investigador tenía que chocar un día con el engoroso dilema del sonido. Ese día, no sin dudas ni titubeos, pudo decidirse, después de varias tentativas, a desembarazarse de los medios que lo encumbraron, para sumergirse de pronto en los abismos de lo incierto, en busca de mejor materia con que depurar su arte. Tuvo que privarse durante una larga temporada de tocar en público y Dios sabe si con ello creaba a su situación precaria, dificultades angustiosas que vencer. Tuvo que trabajar a todas horas para dominar la resistencia de una nueva técnica en la que debía constituirse discípulo y maestro a la vez. Cuando fueron vencidos al fin estos obstáculos, los que oímos a

TÁRRECA en sus últimos tiempos no olvidaremos jamás la sensación tan pura de arte que daba su guitarra.

Para obtener el sonido sin uñas que TÁRREGA lograba, no basta cortarse las uñas a ras de piel; hay que *formar el sonido*; es decir, desarrollar en el pulpejo de los dedos un cierto equilibrio de tacto, elasticidad y resistencia que sólo puede conseguirse con una práctica y atención constantes.

Indudablemente el sonido de SOR “sin uñas” debió ser distinto al que TÁRREGA obtenía, como debió serlo también el de AGUADO, “con uñas”, al de TÁRREGA antes de modificar su pulsación.

TÁRREGA que no usaba uña ninguna atacaba generalmente la cuerda en dirección perpendicular a la misma, descansando, después de la impulsión, sobre la cuerda inmediata. Este procedimiento que da un máximo de amplitud, intensidad y pureza de sonido en razón de la anchura, suavidad y firmeza del cuerpo que la desplaza no fué empleado por SOR, AGUADO ni otro de sus contemporáneos; esto puede deducirse de sus escritos y hay que suponer que, de haber sido así, lo hubieran mencionado expresamente en sus respectivos tratados.

TÁRREGA fué influenciado en sus primeros tiempos por una época de mal gusto. Sus programas se integraban como los de la mayor parte de los concertistas de otros instrumentos en su época, con obras en que la musicalidad servía tan solo de pretexto a los más audaces alardes de virtuosismo. Felizmente también como en el caso de AGUADO, su temperamento, su talento y su buen gusto, le impulsaron hacia más depurados horizontes. Su evolución significa un avance gra-

dual de musicalidad: MOZART, HAYDN y BEETHOVEN le apasionan y absorben primero; CHOPIN, MENDELSSHON y SCHUMANN después; compenetrado al fin con la espiritualidad de BACH, no solamente logra el milagro de interpretar sobre las seis cuerdas simples las obras de este autor que mejor se adaptan a la naturaleza del instrumento (entre ellas la Fuga de la I^a Sonata para violín solo) sino que su misma producción evidencia, desde entonces, un marcado sentido de aspiración hacia la música pura.

Este *purismo* tenía que reflejarse forzosamente en el sonido. Las cuerdas pulsadas sin uñas le ofrecieron la sonoridad soñada; un timbre puro, inmaterial y austero. Con el trabajo obtuvo una unidad perfecta entre las notas pulsadas por cualquier dedo y en cualquier cuerda. Dominada así la *materia*, fué descubriendo nuevos timbres y sutilezas de ejecución que daban a sus interpretaciones mayor relieve y persuasivo encanto.

La preferencia que TÁRREGA concedió a la sonoridad sin uñas se funda en que siendo éstas materia muerta, aislan el contacto directo de la sensibilidad del artista con la cuerda. La guitarra pulsada sin las uñas viene a ser como una prolongación de nuestra propia sensibilidad y para un temperamento esencialmente emotivo como era el de TÁRREGA, esta razón nos parece irrefutable.

No hay que atribuir la menor influencia de sentido imitativo o convencional al cambio de pulsación adoptado por TÁRREGA; fué una resolución largamente premeditada y progresivamente definida a través de una serie de superaciones sucesivas, nacidas de su ansiedad de perfección.

Causas que impiden la justa apreciación del sonido. — Factores que intervienen en la formación del criterio. — Clasificación subjetiva del sonido.

La falta de protección oficial a que ha sido relegada casi siempre la guitarra en casi todos los países, ha hecho que en su técnica rigiera irremediablemente la más deplorable anarquía.

Para cualquier instrumento de los que en cada conservatorio se enseña, existe un método o sistema apropiado que el profesor adopta y por el cual cada alumno obtiene un resultado proporcional a sus facultades personales. Si alguna discrepancia se establece a veces entre distintos profesores sobre particularidades técnicas de un mismo instrumento, es raro que llegue nunca a alterarse por tal disensión, el resultado general de los estudios.

La enseñanza de la guitarra está ejercida la mayor parte de las veces por maestros que estudiaron *como pudieron*, siguiendo libremente métodos de escuelas defectuosas o indicaciones de maestros improvisados. Puestos a enseñar, enseñan a su vez honradamente *lo que saben*. El discípulo que siente avidez de perfección se encuentra con infranqueables obstáculos; el método de técnica moderna capaz de satisfacer sus aspiraciones no existe y los pocos maestros que pudieran ayudarle no son siempre accesibles.

Todo condena al principiante a resignarse y buscar a ciegas el camino que mejor pueda guiarle a través de tantos espollos y dificultades.

Y es natural, que un criterio formado bajo estas circunstancias sea susceptible de ignorar no solamente la importancia de una diferencia en la sonoridad, sino *la diferencia misma*.

Nuestro sentido va educándose y definiéndose según el ambiente que nos rodea induciéndonos casi siempre a disentir de todo lo que no concuerde con él. Solamente los escogidos logran vivir alerta sobre su propio criterio procurando que sus convicciones no les impidan comprender los hechos que les son nuevos y las opiniones justas de los demás. Las cuestiones de estética se sancionan mejor a veces a través de esa inteligencia anónima de los sentidos, que bajo el examen equilibrado de nuestra razón experimentada.

Por eso, al tratar de formar una opinión sobre el sonido —inexistente sin nuestra facultad de oír— no es posible establecer otra clasificación que la que pueda dictarnos nuestra apreciación personal, de acuerdo con el sentido auditivo que actúa directamente sobre nuestro espíritu.

Carácter físico del sonido. — La clasificación en los instrumentos y en los procedimientos. — El sonido de la cuerda atacada con las uñas. — El sonido de las cuerdas pulsadas con las yemas. — Superioridad de la sonoridad sin las uñas.

Intensidad, altura y timbre son las particularidades acústicas del sonido. Siempre que dos o más notas de la misma intensidad y altura produzcan en nuestro oído una sensación distinta, serán de timbre diferente.

Esta diferencia que puede variar al infinito, es, dentro del sentido comparativo, susceptible de clasificación. Prueba de ello es que la categoría de ciertos instrumentos de un mismo tipo está fundada en las condiciones de su sonoridad. Lo que avalora principalmente los instrumentos de los artífices de Cremona sobre los demás instrumentos de arco — como ocurre con las guitarras de PAGÉS, TORRES y algún otro — no es solamente la potencia sino la belleza de sus sonidos.

Cuerdas iguales, simultáneamente colocadas en guitarras distintas y pulsadas al aire por una misma mano en un mismo punto de la cuerda, producirán en cada instrumento una sonoridad diferente. El sonido que nos parezca *mejor* será producido seguramente por la guitarra que mejores condiciones de sonoridad tendrá; por lo tanto clasificaremos a esa guitarra de “*mejor*” que las demás.

Ahora bien; un mismo instrumento en igualdad de condiciones no suena lo mismo en manos de diferentes ejecutantes. El violoncelo de CASALS, el violín de KREISLER o un piano de marca escogida, no producen la misma calidad de sonido, tratados por diferentes manos. Luego existe una categoría superior de calidad sonora en un mismo instrumento que radica en el *procedimiento particular* de cada artista.

El sonido de la cuerda depende: 1º de la manera de atacarla; 2º del punto donde se la ataca y 3º de su diámetro, tensión y elasticidad.

Siendo la uña un cuerpo duro de superficie, espesor y consistencia diversas, da por su impulsión a la cuerda una brillantez de timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico aunque de amplitud escasa. El sonido sin las uñas pro-

ducido por la impulsión de un cuerpo blando, sutilmente sensible y de mayor espesor y anchura, produce un timbre distinto de mayor volumen, suavidad, plenitud y pureza.

Lo que caracteriza las diferentes maneras de atacar la cuerda es la cantidad e intensidad de los armónicos superiores que acompañan el sonido fundamental, tanto más considerables según presente el movimiento vibratorio, discontinuidades más numerosas y pronunciadas. Al pulsar una cuerda, el dedo la separa de su posición de reposo desde un extremo al otro de su longitud antes de abandonarla. Una discontinuidad se produce solamente en la abertura más o menos dilatada del ángulo que ofrece en el sitio preciso donde ha sido impulsada por el dedo. Este ángulo es más agudo si la cuerda se ataca con la uña que cuando es atacada con la yema del dedo. En el primer caso se obtiene un sonido más penetrante, acompañado de una gran cantidad de armónicos elevados, que tienden a metalizar su timbre. En el segundo, las vibraciones son menos agudas, dejan de percibirse dichos armónicos y el timbre es menos brillante, más suave y más sonoro. Aunque en ambos casos el sonido fundamental es más intenso que el de dichos sonidos auxiliares, a medida que se endurece el cuerpo que las ataca, se acentúan estos en detrimento del sonido fundamental.

Pruébese de atacar la cuerda con un objeto duro, uña o púa, y se observará que el sonido que resulta es más agudo y metálico; prestando la necesaria atención de oído, se distinguirán una cantidad de notas elevadas sobre el sonido principal. Si se pulsa la misma cuerda con la yema del dedo, esas

notas cesan y el sonido resulta menos brillante, más suave y más amplio.

De ahí el sentido de vaciedad del sonido con la uña (enemiga del sonido fundamental y protectora de los sonidos auxiliares), en oposición al sonido lleno y puro de la sonoridad producida por la yema del dedo, totalmente favorable a aquél en perjuicio de los otros.

El cambio de timbre de una misma cuerda bajo el mismo sistema de pulsación está igualmente relacionado con la teoría de los armónicos naturales. El sonido más puro, lo da la pulsación en la mitad de la cuerda, donde se forma el nodo de su primer armónico y es tanto más vacío y gangoso cuanto más se separa de este punto hacia sus extremidades.

El material de las cuerdas y su diámetro ejercen también su influencia en el timbre. Las cuerdas muy tirantes no dan armónicos muy elevados por razón de la inflexión alternativa en pequeñas divisiones de su longitud total. Las cuerdas de tripa son más ligeras y de elasticidad menos perfecta que las cuerdas recubiertas de metal; de ahí que la sonoridad de aquéllas sea de menos duración que la de estas últimas sobre todo en los armónicos naturales y en los sonidos auxiliares más agudos. (Véase "Théorie Physiologique de la Musique" H. HELMHOLTZ, traducción de M. C. GUEROUULT, pág. 105-113).

Si tenemos en cuenta el sentido que ha regido para la clasificación de categorías en los instrumentos congéneres y para sonoridades producidas sobre un mismo instrumento, nos inclinaremos, evidentemente, con preferencia en favor del sonido *sin las uñas*, más próximo al sonido puro del arpa o del piano, y no en favor del sonido *con la uña*, que hace a su

manera, un noble elogio de la púa. Entre un laúd de cuerda simple y una guitarra pulsada con las uñas, poco restaría, en ciertos pasajes de música movida, en favor de ésta. Y no hay duda de que, en la suplantación del clavecín por el piano, influyó en mucho la calidad del sonido obtenida por el martillo afelpado.

Percepción del sonido según nuestro sentido psíquico. — Sugestión de la sonoridad “con uñas”. — Mismo aspecto de la sonoridad opuesta. — El público y la técnica. — Propiedades, ventajas y tendencias de cada procedimiento. — El eclecticismo en el arte. — Conclusión.

Nuestras preferencias deben tener en cuenta que el sonido sirve a la música y ésta a nuestra espiritualidad en marcha dentro de la evolución constante de la vida.

Si, sustrayéndonos al sentido friamente razonador a que nos induce la observación del sonido bajo su aspecto físico nos abandonamos a esa divina facultad de evocación propia del alma y sobre la cual se apoya el más elevado concepto de la música, cada sonoridad sugerirá en nuestra subconciencia un sentido paralelamente distinto que será el reflejo espiritual —el más persuasivo acaso— de los demás aspectos del dilema.

El sonido de la uña hiere el oído como si cada nota fuese una pequeña flecha diminuta y afilada que fuese clavándose al borde de nuestra sensibilidad. Es algo cónico, punzante y gangoso, heredado de la nerviosidad del laúd, el monocordio

y la espineta; que huele a incienso y sabe a romance antiguo; evoca retablos góticos y estilizaciones primitivas, y es como una plasmación vibrante de la ideología poética de trovadores y plebeyos. Diriase que en las vibraciones de este timbre se encierra toda la esencia animada de un pasado lejano henchido de nobles y doradas exaltaciones del espíritu. Es la sonoridad que FALLA ha dilatado en equilibrada proporción en su “Concierto para clavecin” genial reflejo de la España austera y profundamente cristiana de la Edad Media.

El sonido de la cuerda pulsada con la yema es de una nobleza absoluta que penetra hasta lo más recóndito de nuestra sensibilidad emotiva como penetran en el espacio el aire y la luz, sin herirlo. Las notas son inmateriales como serían las de un arpa idealmente humanizada y confidente. Tiene en su proporción de intimidad algo de la robustez románica y del equilibrio griego. Evoca la gravedad del órgano y la expresividad del violoncelo. Deja de ser la guitarra femenina para tomar acentos de virilidad adolescente y grave. Es en fin, la transmisión sin impurezas, de las vibraciones más profundas de nuestra sensibilidad.

El público que escucha la guitarra está en general, lejos de poder apreciar estas diferencias. Apenas si ha podido darse cuenta de las posibilidades musicales e instrumentales que la guitarra ofrece en manos de un artista. Gracias a que haya podido y sabido recoger con su sensibilidad, la fina espiritualidad de arte que encierra. Las depuraciones de su técnica y estética, reservadas hoy a un grupo limitadísimo de conocedores, han de tardar mucho en llegar a la percepción de una gran parte del público.

La uña exalta en la guitarra sus propiedades coloristas (lo que el vulgo llama *efectismos*). Los armónicos pueden ser vertiginosos y acentuada la gangosidad de la cuerda; los pasajes de arpegios, escalas y ligados, rapidísimos y el rasgueado, brillante y aparatoso. Conjunto de inapreciable interés que el guitarrista debe usar con discreción si quiere evitar el peligro de incurrir en un deplorable ilusionismo musical.

Como la cuerda obedece a la uña instantáneamente, permite a los dedos de la mano derecha que con un mínimo de esfuerzo obtengan el efecto deseado y en consecuencia, la resistencia de los dedos de la mano izquierda resulte favorablemente disminuida por innecesaria. Y, puesto que disminución de peso (o resistencia) es sinónimo de velocidad, resultan por ello favorecidas las posiciones abiertas de los dedos, los pasajes de ceja, de ligados, saltos de mano izquierda, etc., así como la precisión y claridad en las notas y la agilidad en los movimientos de ambas manos.

Estas particularidades permiten al guitarrista realizar con menos dificultad y mayor brillantez las proezas de agilidad que una parte del público gusta admirar, dándole a la vez la sensación de mayor dominio. Y esta admiración que el público comunica al artista en virtud de la corriente hipnótica que se establece entre la atención pasiva del oyente y la atención activa del ejecutante, es la mejor afirmación en éste, de la confianza y fe en sí mismo.

Las particularidades que ofrece la pulsación sin uñas son otras. El volumen, uniformidad y fusión de notas a través de toda la extensión de sus cuerdas recogen y encauzan toda la variedad de sus matices en un sentido de sobria musicalidad.

Los acordes dan un máximo de unidad, intensidad y volumen; el trémolo deja de ser metálico y brillante para transformarse en sonoridad etérica y velada; el pizzicato obtiene toda su agudeza y carácter en todas las cuerdas y los arpegios y escalas consiguen todo el volumen, fusión y regularidad de proporción entre sus notas. Esta pulsación se presta poco a ciertos efectos espectaculares; al contrario, el artista, aunque encuentra en ella todos los elementos necesarios de expresión, debe poner oportunamente en juego sus recursos si quiere evitar que la unidad persistente degenera en monotonía.

Siendo la yema un cuerpo blando más ancho que la uña, al desplazar la cuerda tiene que emplear mayor esfuerzo y este esfuerzo de impulsión exige a la mano izquierda mayor presión y resistencia para las notas pisadas. De ahí, que cualquier pasaje de cejas, ligados, posiciones abiertas o forzadas y ciertos pasajes de virtuosismo resulten más difíciles de vencer.

En cada procedimiento cabe pues, una espiritualidad distinta; la una espectacular tendiendo a la exteriorización personal y la otra intimista y sincera, de compenetración profunda con el arte.

No hay que olvidar que por encima de todas las propiedades que ofrece la guitarra, la más importante y en la que ningún otro instrumento probablemente le aventaja, es la de su poder de adaptación a la espiritualidad del arte que traduce.

El eclecticismo en el arte puede milagrosamente trocar los defectos en virtudes: del mismo modo que una sonoridad austera puede ser adecuada para una musicalidad severa,

una sonoridad brillante puede dar más autenticidad a cierta música de carácter o estilización particular.

Sería lamentable cerrar en la exclusividad un criterio que acabase con nuestro viejo dilema. Lo que cuenta en materia de arte es *el espíritu*. Felicitémonos pues de que la guitarra ofrezca esa dualidad de aspectos, en la cual, cada artista pueda, según sus sentimientos realizar su obra con sinceridad recogiendo a través de ella, la justa admiración que corresponda a sus méritos.

EMILIO PUJOL

The dilemma of timbre on the guitar

English translation by Mrs. D. Gow
and Mr. E. L. Giordan, corrected by
Victoria Kingsley

The dilemma of timbre on the guitar

"No subject has called for such a wealth of definitions as have undefinable things".

BECQUER.

Scientific definition of sound. Timbre in sonority. Differences of timbre in every instrument. Factors affecting appreciation of sound. Tendencies that determine its classification. Dilemma of timbre on the guitar.

The studious musician, anxious to discover the innermost secret of his art, would seek in vain a satisfactory definition of sound in scientific books. His search would end in disappointment before the bewildering array of words and figures meant to explain a thing which the spirit only can penetrate.

These books tell us, in a high-sounding, scholarly manner, that sound is something produced by the vibrations of a body in anelastic medium through which it is propagated in sonorous waves, and that its timbre or quality, intensity, volume and number of vibrations are extremely variable.

Evidently, all this must be correct, as far as it goes, but it is incomplete. There is something more than this, something of

wich our conscious sensibility is aware, which does not appear in those scientific, lengthy and dry definitions. Something whose nature varies exceedingly, embracing the most trifling as well as the most transcendental aspect of our mind. Something which the mind of man can transform into an immaterial world of wonder and fancy, a world capable of enlivening and comforting the spirit as sunshine can comfort the body.

The faculty of hearing which is natural to us, is subject to as much diversity as is the physical or moral nature of the hearer. To listen is to concentrate all sensibility in our hearing power, a sensibility which is different in every individual according to his temperament, experience and powers of discernment.

The hearer perceives, simultaneously with the sound, its particular timbre (the colour of sound, as HELMHOLTZ termed it) and experiences it, with its pitch, intensity and duration as a single impact.

Timbre is, in fact, the characteristic element of every sound; and just as colour is to an object, scent to a flower, form to the body, so is timbre to sound.

When we consider, separately, the importance of each instrumental group as a unit in an orchestra, together with the particular quality of each type of instrument, we find that each of these groups represents a definite element, made up of all the tonal individualities of each instrument.

Now, no instrumental group of an orchestra can yield such a variety of timbre as do the plucked instruments, on account of their diversity in shape and size, the thickness, type and quality of their strings, and the different methods employed to make them vibrate.

Timbre may be considered good or bad, better or worse in proportion to the higher or lower value set upon it by each

individual critic. The pronouncement of the critic may be affected by innumerable causes, such as his auditive and emotional sensitiveness, impressionability, musical and intellectual education, force of habit, prejudice, tradition and environment; thus classification of sound varies exceedingly.

We have, however, within limits, a prevailing classification which may be considered a reliable guide: the result of the principles of aesthetics gradually evolved, carefully sifted, and finally established by the most exacting scholars in the best schools and the most eminent interpreters and craftsmen.

The conscious application of these principles led to the universal and lasting recognition of the voices of famous singers such as GRASSINI, Jenny LYND, Adelina PATTI, MELBA, GAYARRE, CARUSO, CHALIAPIN, etc. The same spirit has firmly established the superiority of STRADIVARI, AMATI, and GUARNERI, in bowed instruments; similarly, pianos made by BLUTHNER, BECHSTEIN, PLEYEL, ERARD and STEINWAY have been given first rank, and guitars by PAGÉS, BENEDIT, RECIO, ALTAMIRA and TORRES. Similar principles guide an artist in the quality of tone that he seeks to produce.

Of the known instruments, surely none has offered greater material for controversy than the guitar. This is chiefly on account of the possibility of plucking the strings in two distinct ways: either with the nails or with the fleshy part of the finger tip.

The sound differs according to the technique used and as it is not practicable for the same set of fingers to use two techniques, the player must make a choice: hence the dilemma.

*Preferences of timbre among the Ancients.
The lutenists of the 17th Century. Dilemma of
style of playing among guitarists of the 18th
Century. SOR's and AGUADO's theories. Probable
determining causes.*

From the most ancient times to the present day the dilemma of sound has been the cause of impassioned controversy. To the guitarist the question of sound is as important as an article of faith to a moralist. It is interesting to note that the aesthetic sentiment — intuitive, almost in every case — inherent in every partisan of a particular timbre, reveals, to a great extent his own personality. For, whatever choice is made, it implies a diverging mental stand-point leading sometimes to diametrically opposed conclusions.

Among the ancient Greeks, two distinct styles of striking the strings were favoured, some players using the fingers, others a plectrum.

In "Apothegmi Laconici", PLUTARCH relates that once, in Sparta, a citharist was punished for plucking the strings with his fingers, and not with a plectrum, during the celebration of a ritual ceremony in a temple. And yet, he adds, the strings plucked with the fingers produce a much sweeter and pleasanter sound than the plectrum.

ATHANAEUS, 500 B. C., referring to EPIGONUS, says, "He was one of the great masters of music; he plucked the strings with his fingers, not with a plectrum".

ARISTOGENES and ANACREON also considered the sound of strings plucked with the fingers better than that produced by the plectrum.

Some players used either style, according to the character of the music they had to interpret. TIBULLUS in one of his elegies,

(Book III, Elegy 4, v. 39), has a passage which, freely translated, says: "And accompanying his own voice on the cithara, and striking the strings with an ivory plectrum, he sang a merry melody in a loud ringing voice; but after this, plucking the strings softly with his fingers, he sang these sad words..." Finally, VIRGIL, in the Aeneid, says, "There they also dance in a ring as they sing a joyful song; the Thracian bard, in his long and loose robes, accompanies their rhythmic song on his seven stringed cithara, now plucking the strings with his fingers, now with a plectrum."

Fortunately, in the Middle Ages, stringed instruments, played either with fingers or bow, were favoured above all others. The Archipreste de Hita qualified as "screamers and shriekers" the stringed instruments with a shrill and harsh tone.

FUENLLANA, in his "Orphenica Lyra" when speaking of *redobles* (¹) says: "To strike with the nails is imperfection. Those who *redoblan* with the nails will find facility in what they do but not perfection." Later he adds: "It is a great excellence to strike the string with a stroke which employs neither nail nor other invention. Only the finger, the living thing, can communicate the intention of the spirit."

VINCENZO GALILEI referring in his "Dialogo" to the spinnet, virginals and other instruments with metal strings, declares that they greatly offend the ear, not only because such and such are the strings, but on account of the hard object, similar to a plectrum with which they are set in vibration. He clearly prefers instruments with gut strings such as the guitar, viola

(1) *Redoblar* is the continuous action of plucking alternately with two fingers of the right hand (forefinger-mid or thumb-forefinger). The other way to *redoblar* is with the forefinger only attacking alternately the chord back and forth as one does with the plectrum.

or lute whose sonority is occasioned by direct contact either with the fingers or with the bow (¹).

In the Seventeenth Century fretted instruments played by plucking the strings, reached the height of their popularity. The English lutenist, Thomas MACE, in his valuable treatise, "The Music's Monument", describing his technique and that of his illustrious predecessors, John and Robert DOWLAND, ROSSETER, MORLEY, CAVENDISH, COOPER and MAYNARD, (²) finely defends the cause of pure timbre in these words: "...take notice that "you strike not your strings with your nails as some do who "maintain it the best way of play, but I do not; and for this "reason: because the nail cannot draw so sweet a sound from "a lute as the nibble end of the flesh can do. I confess in a "consort, it might do well enough, where the mellowness " (which is the most excellent satisfaction from a lute) is lost "in the crowd; but alone, I could never receive so good content "from the nail as from the flesh."

The treatises on the guitar, which appeared down to the end of the Eighteenth Century, did not trouble to give hints or express any opinion on tone; they left the mode of its production to the free choice of the executant. It was only when the guitar was finally fitted with six single strings, that the two tendencies became distinctly manifest.

AGUADO, GIULIANI, CARULLI and others used and recommended the use of finger nails; whilst SOR, CARCASSI, MEISSONNIER and others proscribed them. What might have been the reasons for their different choice? The aesthetic ideas of each master may have been a sufficient justification. Would the

(1) See Giuseppe BRANZOLI: "Ricerche sullo studio del liuto. Delle corde metalliche", Roma 1889, pág. 53.

(2) "Les Luthistes", Lionel DE LA LAURENCIE. París 1929.

force of heredity explain it? Let us take, as examples, SOR and AGUADO, who are the most explicit on the matter.

It does not appear from any biographical account of SOR that he ever played with nails. Only in his Method, in which his fundamental theories on technique are fully analysed, discussed and clearly explained, he declares that when he wished to imitate the nasal tone of the oboe, he bends his fingers and attacks the strings near the bridge, with his short nails: "This "is the only instance" he adds, "when I thought of using nails "safely. I could never suffer a guitarist who played with his "nails."

He made a single exception, however in the case of AGUADO, on account of his brilliant execution: "AGUADO's technique had "to possess the excellent qualities it did possess" says SOR, "for me to condone his use of nails. Indeed, he himself would "willingly have given up the use of nails had he not acquired "with them such great dexterity, and had he not reached a "period in life when it was too difficult to alter the habitual "action of his fingers. No sooner had AGUADO heard some of "my compositions than he set himself to study them, and asked "my advice as to their interpretation. But, although I was too "young then to presume to point out faults to such a famous "master, I ventured to suggest to him the disadvantage in the "use of nails, especially for my music which was conceived in "a spirit utterly unlike the conceptions of the guitarists of the "period. Some years later when we met, he acknowledged "that if he were able to start over again, he would play without "nails."

This statement does not agree, however, with AGUADO's own words as inserted in the last edition of his Method which appeared in Madrid in 1843, four years after SOR's death. In it he says, "I have always used them (nails) on all my

"fingers — including the thumb — but, after hearing my friend Sor, I decided not to use the thumb nail any longer, and I am very glad I have done so, because playing with the flesh, when the thumb is not striking the strings at a right angle, produces a vigorous and pleasant tone, which suits the bass part, generally played on the bass strings."

"My long experience may allow me, I hope, to express my candid opinion on the matter."

"I consider it preferable to play with the nails in order to obtain from the guitar strings a tone unlike that of any other instrument. To my mind, the guitar has a character peculiar to itself; it is sweet, harmonious, melancholic; at times it becomes majestic, and, although it does not admit of the grandeur of the harp or piano, it yields, on the other hand, a delicate grace, and its sounds are susceptible to such a number of modifications that it gives the impression of a mysterious instrument, lending itself admirable to expression and the accompanying of the voice."

"In order to produce these effects I prefer to play with the nails, because, if properly used the resulting tone is clear, metallic and sweet; it must be understood, however, that the strings are not struck with the nails only, because then the sound would not be very pleasant. The string is attacked first with the finger-tip, the fleshy part of it that faces the thumb, with the fingers somewhat stretched out (not so bent as for playing with the tip only) sliding over the string to the nail. The nails must not be too hard; they must be trimmed into an oval shape, and barely over the surface of the flesh, for, if they are too long, they interfere with the dexterity by considerably delaying the action of the strings, and, moreover, make the touch less sure; used in the right way they enable very fast runs to be executed with great clearness."

AGUADO's musical education was quite unlike that of Sor. The latter was educated in severely austere surroundings in the Monastery of Monserrat, where, besides learning solfeggio, harmony and counterpoint, he studied the violincello and was a member of the fine choir, for which that monastery has always been justly famed. In spite of all these occupations, Sor did not neglect the guitar. Padre MARTIN, Sor's schoolmate during his five years stay in the monastery, relates the prodigies Sor performed on his guitar, keeping spell-bound all who heard him play. On leaving the monastery, he continued his studies in singing and instrumentation in Barcelona, and produced his opera "Telemaco" with great success, in the Santa Cruz Theatre Towards 1803, when an officer in the army, Sor played at a concert arranged in Malaga by M. QUIPATRI, the Austrian Consul in that city. He amazed all who heard him, professionals and others, by his brilliant performance on the double bass of a theme with variations.

AGUADO says Luis BALLESTEROS, in his biographic dictionary, "showed very early an excellent aptitude for study, and began at eight to learn Latin grammar, philosophy and French in which subjects he made great progress in a short time; later he applied himself to the study of Paleography and his untiring industry won him the title of Paleograph of the Council of Castile. By way of relaxation and recreation he acquired the rudiments of guitar playing, and was taught by Fray Miguel GARCIA, a monk in the Monastery of San Basilio, who made him realise the great possibilities of the instrument."

"Sor himself tells us about his wonderful colleague; that his teachers played with the nails at a time when the general tendency was to execute brilliant and rapid passages in order to exhibit virtuosity and power and thus dazzle the public;

"they did not appreciate any other music but that which was "played on the guitar, and they called a string quartet, church music. Fortunately, his personal inclination to work out his own way independently of others, led him to a much higher musicality."

However, his concert pieces, as well as his Method, reveal a musical mind tending to brilliancy in technique rather than depth of feeling and elevated conception.

Both Sor and AGUADO were great guitarists; the superiority of the former is principally due to the musical and artistic aspect of his works. The classic spirit of their Sonatas, Fantasies, Studies, and Minuets is better expressed by playing with the finger-tips (without nails), which is more suitable for Chamber-music.

From the summit of his knowledge and experience, surveying an ever widening musical horizon, Sor embraces nearly all the departments of music, whilst AGUADO, a captive to his guitar, is confined to the small world of its sonorous body, a stranger to all outside musical expression.

Sor lived an agitated and intense life; he was restless and passionate, intensely sensitive, unruly and possessing a fiery temperament, was a born fighter. He travelled a great deal and knew the intoxicating pleasure of great success in art, love and fortune, as also the grief of failure, oblivion and poverty. He died at 61 years of age, poor and victim to a painful disease attributed by some to his unruly passions.

On the other hand, AGUADO's life was serene, effective and industrious. His natural bent for study, his fine musical sensibility and the spirit of order and method in his ideas, made him the fine teacher we know him to have been.

The death of his mother, from whom he had never been parted, affected the tranquility of his provincial life; he moved

to Paris, where his talent as an artist and his personal qualities won him the admiration of the greatest artists, and the love of all who came in contact with him. Returning to Spain on the 12th April, 1838, the coach in which he was travelling on arriving in Ariza (Aragón) was stopped by a band of Carlists belonging to Cabrera's army. AGUADO was robbed of all he possessed and together with the remaining passengers was taken to the mountains, being told that unless he paid a certain sum of money as a ransom he would be put to death. However, his old age and gentle disposition succeeded in softening these men, hardened by a long war, and he was the first to be set free unconditionally.

His great kindness as well as the love and intelligence he poured into his work is evident in his letters to Monsieur De Fossa.

We may now enquire whether the distinctly different styles of playing of these two artists was due to heredity.

The majority of devotees of the guitar in such cities as Vienna, Berlin, Moscow, London, Copenhagen, etc., play unconsciously, maybe with the fleshy tips of their fingers; whilst in some other parts, the nails are generally used. Once they have learned the usual procedure of the particular place in which they happen to live, they follow, without questioning, the rules established by custom.

So it might be taken that Sor's sense of sonority was influenced by a style probably general in Catalonia; and AGUADO's by the style possibly prevalent in Castile. But this does not seem probable, when we bear in mind that we are dealing with artists whose discerning minds and toil show the highest and most disinterested spirit of intelligent generosity and sincere love of true art.

Influence of AGUADO, ARCAS and TÁRREGA's Schools. Tone produced with finger tip. Difference between TÁRREGA's system and his predecessors. TÁRREGA's artistic evolution and reasons for his choice.

From the time when these prominent figures stood out in such bold relief, AGUADO's Method became a guide to future guitarists and was, incidentally, an effective means of a wider adoption of the nail style, even in the exceptional case of TÁRREGA, who, up to 1900, like the other guitarists he knew, including ARCAS, used the nails. He did not realise in those days the possibility of producing a better tone. This was during the period of his youth when his concert tours brought him such great fame. But his restless and inquiring mind had one day to face the vexed question of tone. When he decided to do this, he put aside, not without doubts and misgivings, everything that stood in his way, and in order to plunge at once into the deep and arduous search for a means of purifying his art, he abstained for a long time from playing in public, which in his precarious financial position demanded from him great sacrifices. He had to work constantly in order to conquer the difficulties of the new technique in which he was to be master and pupil at once, and when at last these difficulties were overcome, those who heard TÁRREGA play will never forget the wonderfully pure sound his guitar produced.

In order to obtain the tone with the fingertips that TÁRREGA did, it does not suffice to cut one's nails short; the tone has to be formed; i. e., a certain balance between touch, resiliency and resistance must be developed in the flesh of the fingertips, which can only be acquired by constant practice and care.

Indubitably, the tone SOR produced "without nails" must have been quite distinct from the tone TÁRREGA obtained, as also AGUADO's tone "with nails" must have differed from TÁRREGA's before the latter altered his style of plucking the strings.

TÁRREGA, without using the nails at all, generally attacked the string perpendicularly, and after the attack, rested on the next string. This procedure, which gives a maximum of amplitude, intensity and purity of tone, on account of the width, smoothness and firmness of the body which displaces the string, was not applied either by SOR, AGUADO, or any of their contemporaries; this can be deduced from their writings, and it is fair to suppose that, had it been otherwise, they would have mentioned it in their respective treatises.

At the beginning of his career, TÁRREGA was influenced by a period of bad taste. His programmes were made up, as were those of his contemporaries playing other instruments, of works whose musical value consisted solely in their serving as a pretext for the most daring feats of virtuosity. Fortunately, however, as had been the case of AGUADO before him, his natural disposition, his keen perception and good taste, impelled him towards a purer atmosphere. His evolution is marked by a gradual process in musicality; first he was absorbed in MOZART, HAYDN, and BEETHOVEN; then CHOPIN, MENDELSSOHN, and SCHUMANN followed these in his studies. Finally he was inspired by the spirituality of BACH's music. Selecting those works best suited to the instrument he achieved the miracle of interpreting them on the guitar's six single strings, even the Fugue of the 1st. Sonata for violin solo. Moreover thereafter his own original compositions reflected a deeper aspiration towards pure music.

This "purism" was bound to be reflected in his tone. The strings struck without the use of nails gave him the sonority of his dreams; a pure, immaterial and austere timbre. With constant work he obtained a perfect unity in the notes plucked with any finger and on any string. Having thus mastered the "principle", he proceeded to discover new timbres and subtleties of execution, which gave to his interpretation greater relief and a persuasive enchantment.

TÁRREGA's preference for tone without nails is founded on the fact that such an unresponsive medium as nails, interferes, somehow, with the direct contact of the artist's sensibility to the string. The guitar plucked with the fleshy fingertips becomes in a way a prolongation of our own sensibility, and in the case of an essentially emotional temperament like TÁRREGA's, this argument appears to us irrefutable.

The change in the style of striking the strings adopted by TÁRREGA cannot be attributed in the least to the influence of imitative or conventional feeling; it was a resolution taken after much thought and arrived at gradually after surmounting a succession of difficulties, and was the result of his longing for perfection.

Causes which hinder a proper appreciation of sound. Intervening factors in the formation of critical judgement. Subjective classification of sound.

The lack of official recognition and protection which has been, and still is, the lot of the guitar in almost every country, has unfortunately brought about the most deplorable anarchy concerning its technique.

For every kind of instrument taught in our conservatoires, there exists a suitable method or system adopted by the teacher, which helps the student to get a result in proportion to his individual ability. When there occurs some discrepancy among different teachers on any particular point of technique relating to the same kind of instrument, such a discussion, very seldom, if ever, leads to any radical change in the general result of studies.

The teaching of the guitar is done mostly by teachers who have picked up whatever little they know, at random, in methods of faulty schools, or from misleading hints of so-called masters. They teach in their own way "what they know". The pupil anxious to enlarge his knowledge, meets with insurmountable obstacles and there is no method of modern technique capable of satisfying his longing for knowledge and the few masters qualified for the task are not always at hand.

The would-be-learner is fated to grope blindly to find the road that may best take him through so many difficulties.

A natural result of this state of things is that a critical opinion formed under these circumstances is likely to be unaware not only of the importance of difference in sonority, but even of there being any difference at all.

Our perceptive faculty is developed and shaped by the influences which surround us, inducing us almost always to disagree with everything not in sympathy with them. Only the chosen few succeed in keeping an open mind, so that their own previous convictions do not hinder them from the understanding of new facts and other people's opinions. Questions of aesthetics are sometimes better settled through this channel of intelligent perception, than by our experienced reasoning power.

Therefore, when dealing with the forming of an opinion on sound which would not exist without our faculty of hearing, we cannot establish any other classification but that which is dictated to us by our individual appreciation, in accordance with our auditory power, which acts in a direct manner on our minds.

Physical character of sound. Its classification in instruments and styles. Sound of a string attacked with nails. Sound of a string struck with fleshy fingertips. Superiority of the sound produced with no nails.

Intensity, pitch and timbre are the particular attributes of sound in acoustics. Whenever two or more notes of like intensity and pitch produce an unlike sensation, they must be of different quality.

This difference, which may vary ad infinitum, comes under the judgment of our critical faculty and is susceptible of classification. A proof of this is found in the fact that the classification of certain instruments of the same type is based on the conditions of their sonority. That which made the instruments of the Cremona craftsmen so much more valuable than those of other makers — and this may also be said of PAGÉS and TORRES guitars and a few others — was not only the volume, but the beauty of the sounds they could produce.

Similar strings, put on different guitars and plucked by the same person at the same place on the string, will produce a different sonority on each instrument. The sound we think the better will certainly be the one produced on the guitar that possesses the best conditions of sonority; therefore, we should classify this guitar as "better" than the others.

Now, let us note that the same instrument in similar conditions, does not sound alike in the hands of different performers. CASALS's cello, KREISLER's violin or a piano of an especially good make would not yield the same kind of sound when played by different hands. Therefore, we can infer from this that there exists on one and the same instrument a kind of sonority of a higher class which results from the particular procedure of each artist.

The sound of the string depends on: (1) the manner of attacking it; (2) the spot where it is attacked and (3) its diameter, tension and elasticity. As the nail is a body with a hard surface, of varying thickness and consistency, its impulsion gives the string a penetrating brilliance of timbre, somewhat metallic but restricted in amplitude. The sound produced by the impulsion of the finger-tips, i.e., by a soft body subtly sensitive and of greater thickness and surface than the edge of the nails, yields a distinct timbre of greater volume, sweetness, fulness and purity.

The different ways of attacking the strings are characterised by the quantity and intensity of the higher harmonics which accompany the fundamental sound, more considerable in proportion to the more numerous and marked discontinuities which exist in the vibratory movement. The finger, on striking a string sets it in motion in all its length before leaving it. A discontinuity occurs only the more or less wide opening of the angle which obtains in the exact place where it has been struck by the finger. This angle is more acute when the string is attacked with the nail than when it is attacked by the fingertip. In the former case, we get a more piercing sound together with a great number of high harmonics giving the timbre a metallic tone. In the latter case, the vibrations are not so sharp, the harmonics alluded to are no longer heard and the timbre

is not so brilliant, but sweet and sonorous. Furthermore, although in both cases the fundamental sound is more intense than its respective auxiliary sounds, yet, the harder the attacking body used, the more audible these become to the detriment of the fundamental sound.

This may be tested by attacking the string with a hard medium such as the nail or a plectrum, and it will be noticed that a sharp and metallic sound is the result; if we listen with due attention we can hear a number of high notes above the principal sound. If now we strike the same string with the fingertip, these notes cease and the resulting sound is not so brilliant, but sweeter and fuller.

Hence the thin tone produced by the nail, which destroys the fundamental sound and increases the auxiliary sounds, is against the full and pure tone brought about with the fingertip.

The change of timbre on one single string within a single system of pulsation is equally related to the theory of natural harmonics. The purest tone is obtained on the half length of the string on which is found the note of its first harmonic; the further we go from that point, towards the extremities the weaker and more nasal becomes the tone.

The material of which the strings are made and their thickness, also has an influence on the timbre. Very tight strings do not yield very high harmonics on account of the alternative inflection in small divisions of their total length. Gut strings are lighter and their elasticity is not so great as that of wire wrapped strings; hence the shorter duration of sound in the former, especially with natural harmonics, and higher auxiliary sounds ⁽¹⁾.

(1) See: "Théorie Physiologique de la Musique", H. HELMHOLTZ translated by M. G. GUEROUlt, page 105-115.

If we take into account the accepted standard for the classification and grouping of instruments of the same kind, and for sonorities produced on the same instrument, we shall evidently feel inclined to give our preference to the sound without nails, which is closer to the pure tone of the harp or the piano than is the sound produced with nails. This indeed in its way, seems to sing the praise of the plectrum. A lute fitted with single strings, and a guitar played with the nails, are both inadequate for interpreting certain passages of expressive music. And, in the case of the pianoforte supplanting the harpsichord the quality of tone produced by a felt hammer must have greatly influenced its adoption.

Perception of sound according to our physical sense. Suggestion of sonority with nails. Similar aspect of the opposite sonority. The public and technique. Properties, advantages and tendencies of each procedure. Ecletism in art. Conclusion.

Our preferences must take into account that as sound serves music, so does music serve the spirit, which is subject to the constant evolution of life.

If we put aside our cold reasoning power, when considering sound under its physical aspect, and give ourselves up to that divine faculty of evocation belonging to our minds on which the highest conception of music rests, each sonority will suggest in our subconsciousness a distinct feeling which will be the spiritual reflex, the most convincing factor, maybe, in coming to a decision on the remaining aspects of our dilemma.

The sound produced with the nails strikes one's ear as if each note were a very small, sharp arrow piercing our sensibili-

lity. It is conical, pungent and nasal, reminiscent of the lute and the harpsichord, with an odour of frankincense and a savour of ancient ballads; it calls up gothic altar paintings and primitive styles, and is like an echo of the poetical ideology of the troubadours and minnesingers. This style seems to recall a long and distant past full of rich and noble exaltations of the spirit. It is the sonority which FALLA has expanded in well balanced proportions in his "Concert for Harpsichord" genial reflection of the Spain of the Middle Ages, austere and profoundly Christian.

The tone of a string struck with the finger-tip possesses an intrinsic beauty, which affects the deepest feelings of our sensibility, just as air and light permeate space. Its notes are incorporeal, as might be the notes of an ideally expressive and responsive harp. It has, as well as this intimate character, some of the Roman, strength and Greek balance. It recalls the gravity of an organ and the expressiveness of a violincello. The guitar ceases to be feminine and becomes an instrument of grave virility. Finally, this style stands for the transmission, without impurities, of the deepest vibrations of our emotions.

The audiences who listen to the guitar, generally speaking, are far from being in a position to understand these differences. They can scarcely realise the musical and instrumental possibilities which the guitar affords an artist. The appreciation of its technique and its aesthetic qualities is limited to a very small number of experts, and it will be long before it reaches the perception of a great part of the public.

Although both methods of impulsion offer the artist parallel fields of means and resources of expression, the nature of this small difference marks out certain particular properties of each.

The nail gives prominence to colour-properties of the instrument (commonly called "effects"). We get crystal clear hamo-

nies and thrilling vibratos; triplets can be played at amazing speed, emphasising thus the nasal tendency of the string; arpeggio scales and legato passages can be taken easily and the "rasgueado" is brilliant and showy. A very interesting bag of tricks which the guitarist should use with moderation if he wishes to avoid the danger of running into a deplorable musical illusionism.

As the strings yield instantaneously to the action of the nails, the fingers of the right hand can thus obtain the effect desired with a minimum effort, and, consequently, the resistance of the fingers of the left hand becomes considerably diminished as being no longer necessary. Since diminution of weight (or resistance) is synonymous with speed, this style favours open positions of the fingers, passages of barres, legatos, jumps with the left hand, etc., together with precision and clearness of tone and agility in the movement of both hands.

These qualities allow guitarists to perform with less difficulty and greater brilliance feats of agility, which are admired by a certain part of the audience as showing a greater mastery of the instrument. And this admiration the public shows the artist by an hypnotic current that becomes established between the passive attention of the listener and the active attention of the executant, is the best confirmation in the latter of his confidence and trust in himself.

The qualities connected with playing with the fingertips and without nails are different. The volume, uniformity and fusion of notes on the whole extension of the strings are welded together and directed with a feeling of musical sobriety. The chords now achieve the maximum of unity, intensity and volume; the tremolo is no longer metallic and brilliant, but acquires an ethereal sonority; the pizzicato is clear and acute on all the strings, and the arpeggios and scales obtain all the volume of

which they are capable, together with equality and regularity of tone between the notes. This style of attacking the strings does not lend itself to showy effects; on the contrary, although the artist can find in it all necessary elements of expression, he must utilise its resources when required, if he does not wish the unity to degenerate into monotony.

As the fingertip is a resilient body, wider than the nail, it must apply more strength to displace the string, and this increased strength in the right hand requires in turn a greater effort of pressure and resistance in the left for the production of the held notes. Hence, any passage of barres, slurs or slides, open or close positions, and also some passages of virtuosity, are more difficult to master.

Each style, however, embodies a distinct mentality; the one spectacular and tending to exteriorize one's personality, and the other intimate and sincere, deeply penetrated by the spirit of art.

We should bear in mind that, amongst all the properties of the guitar, the most important of them —in which respect it is probably not surpassed by any other instrument— is its power of adaptation to the spirit of the art which it interprets.

Eclecticism in art can wonderfully change defects into qualities; in the same way as an austere sonority may suit a classic musicality, a bright sonority may impart more authority to certain music of a particular style or character.

It would be a pity if we concluded our essay without giving an opinion on our old dilemma. What matters in art is the spirit. Let us be glad, then, that the guitar should offer this duality of aspects which will allow each artist to realise his own work with sincerity and gather, through it, the just reward of his merits.

EMILIO PUJOL

Le dilemme du son à la guitare

Traduction de Jean Girodon

Le dilemme du son à la guitare

"Rien ne suscite autant de définitions que les choses indéfinissables".

ESQUEE

La définition au son — Le timbre — Les différences de timbre pour chaque instrument — Facteurs intervenant dans l'appréciation du son — Critères permettant la classification des sons — Le dilemme du son à la guitare.

Le musicien qui, désireux de connaître les plus intimes secrets de son art, demande aux livres scientifiques une définition satisfaisante du son, est d' habitude assez déconcerté par la multitude des chiffres et des termes qu' il a été nécessaire d' employer pour, en fin de compte, laisser dans l'imprécision une réalité que seul l'esprit peut directement percevoir.

Ces livres expliquent doctement qu'un son est produit par un corps vibrant dans un milieu élastique, à travers lequel il se propage en ondes sonores, et que son timbre, son intensité et le nombre de ses vibrations à la seconde peuvent être extrêmement variables.

Assurément tout cela est très exact, mais il y a quelque chose d'autre que relève de notre sensibilité consciente, et qui n'apparaît pas dans ces descriptions scientifiques, raisonnables et froides ; ce quelque chose, extrêmement complexe, concerne aussi bien un détail insignifiant que les réalités spirituelles les plus transcendantes, et le génie de l'homme peut en faire l'élément immatériel d'un monde merveilleux et fantastique, capable de réchauffer l'âme comme un rayon de soleil réchauffe le corps.

Le sens de l'ouïe propre à l'homme permet autant d'appréciations d'un même son qu'il y a de différences physiques ou morales entre ceux qui l'écoutent. Écouter c'est concentrer sur l'ouïe toute notre sensibilité, et cette sensibilité varie suivant le tempérament, la culture, et le sens critique de chacun.

En entendant un son nous percevons le timbre particulier de ce son — ce que HELMHOLTZ appelle *sa couleur* — et en même temps, à l'intérieur d'une seule unité de perception, sa hauteur, son intensité et sa durée.

Le timbre est véritablement la caractéristique de chaque son. Il est au son ce que la couleur est à l'objet, le parfum à la fleur, la forme au corps.

Il suffit de considérer l'importance que prend dans un orchestre chaque groupe instrumental en particulier, et le timbre spécial à chacun des instruments.

Dans un ensemble harmonique, chaque groupe représente un élément déterminé, qui se subdivise à son tour en autant d'individualités sonores qu'il y a de types d'instruments composant ce groupe.

Or, de tous les groupes d'instruments aucun n'offre autant de variétés de timbres que celui des instruments à cordes pin-

cées, en raison de la diversité de leurs formes, de leurs tailles, de la qualité et de la grosseur variables de leurs cordes, ainsi que de la diversité des moyens employés pour faire vibrer ces cordes.

Un timbre peut être estimé bon, mauvais, meilleur ou moins bon qu'un autre, tout dépend de la valeur que lui attribue le sens critique de celui qui l'écoute. Comme cette appréciation dépend de multiples facteurs : de la sensibilité auditive et émotive, de la suggestibilité, de l'éducation musicale et intellectuelle, des idées préconçues, de la force de l'habitude, du bon sens, et d'une manière générale des dispositions particulières à chaque auditeur, il en résulte que cette appréciation du timbre d'un son peut varier à l'infini.

Cependant cette relativité d'opinions n'empêche pas un jugement global, qui tend à s'imposer comme définitif. Ce jugement est la résultante des suffrages les plus éclairés, fruits d'une esthétique épurée et élaborée par les publics les plus exigeants, par les meilleures écoles, les meilleurs interprètes et les meilleurs artistes de chaque époque.

C'est ainsi qu'a été consacré le talent de cantatrices aussi réputées que Jenny LYND, GRASSINI, Adelina PATTI, la MELBA, ou celui des GAYARRE, CARUSO, CHALIAPIN, etc. ; de la même façon, pour les instruments à archet, s'est imposé la supériorité des STRADIVARI, AMATI, GUARNERI ; pour les pianos celle de BLUTHNER, BECHSTEIN, PLEYEL, ERARD, STEINWAY, et pour les guitares les noms de PAGÉS, BENEDIT, RECIO, ALTA-MIRA, TORRES. C'est de ce critère que doit tenir compte chaque artiste pour la qualité de son particulière qu'il recherche.

Or de tous les instruments connus, aucun ne permet tant d'hésitations, ne provoque tant de discussions que la guitare,

en raison de la possibilité qu'elle présente d'être pincée de deux manières différentes : ou avec les ongles, ou avec la pulpe des doigts. Le timbre de la corde change sensiblement selon le procédé employé, et comme d'autre part il est matériellement impossible à un même artiste d'employer indifféremment l'un et l'autre procédé, force lui est de choisir — d'où le dilemme.

Le timbre dans l'Antiquité — Les luthistes du XVIème et XVIIIème siècle — Dilemme du "pincé" chez le guitariste du XVIIIème siècle — Les théories de Sor et d'AGUADO — Causes déterminantes possibles.

Depuis les temps les plus reculés le problème du son a suscité des polémiques passionnées. Pour un guitariste le son est une question de dogme aussi importante que peut être un article de foi pour un croyant. Et le plus curieux c'est qu'à travers le sens esthétique — presque toujours à base d'intuition — propre à chaque partisan d'un timbre particulier, on peut déceler comme un indice de sa spiritualité. En cette matière tout choix suppose une orientation différente et mène à des buts diamétralement opposés.

Dans la Grèce antique les préférences étaient partagées entre le son obtenu avec la corde pincée avec les doigts et celui produit au moyen d'un plectre.

Dans ses "Apophthegmata Laconici" PLUTARQUE raconte qu'un joueur de cithare fut puni pour avoir touché les cordes avec les doigts et non avec son plectre au cours de la célébration d'une cérémonie rituelle dans un temple de Sparte. Et pour-

tant, ajoute PLUTARQUE, les cordes pincées avec les doigts produisent un son beaucoup plus délicat et beaucoup plus agréable.

Trois cents ans avant Jésus Christ, ATHÉNÉE disait en parlant d' EPIGONUS : "Il fut l'un des grands maîtres de la musique ; "il touchait les cordes avec les doigts, sans plectre".

ANACRÉON et ARISTOCÈNE préféraient également le son des cordes pincées avec les doigts (¹).

Certains touchaient les cordes différemment suivant le caractère de la musique qu'ils interprétaient. Dans une élégie de TIBULLE, qui écrivait un siècle avant Jésus Christ, (Lib. III, Elegies 4, v. 39) on lit le passage suivant, que nous traduisons librement : "... et s'accompagnant de sa cithare dont il "faisait vibrer les cordes avec un plectre d'ivoire, il chanta "une mélodie gaie, d'une voix sonore et bien timbrée, mais ensuite en touchant doucement les cordes de ses doigts, il chanta "ces paroles tristes...".

VIRGILE enfin dit dans l'Enéide (Lib. VI, v. 647), "Là ils "dansent également en rond en entonnant un chant joyeux ; le bard "de Thrace avec ses ornements larges et flottants, accompagne "ce chant rythmé de sa cithare à sept cordes qu'il touche tantôt "avec les doigts, tantôt avec un plectre d'ivoire."

Au Moyen-Age on préfère beaucoup plus les instruments à cordes dont on joue avec les doigts ou avec un archet. L'Archiprêtre de Hita qualifiait de "grincants et criards" les instruments à cordes de sonorité aiguë et dure. Plus tard FUENLLANA dans son "Orphenica Lyra", dit en parlant des *redobles* : (²)

(¹) Voir : "Precursors of the violin family" Katleen SCHLESINGER, p. 56.

(²) *Redoblar* est l'action continue de pulsation en alternant deux doigts de la main droite (i-m ou p-i). Autrement on peut *redoblar* avec le seul indice en alternant l'attaque de la corde d'un côté à l'autre de la même façon qu'on fait avec le plectre.

“Pincer avec les ongles est una imperfection... ceux qui exécutent les *redobles* avec l’ongle trouveront sans doute plus de facilité en opérant ainsi, mais ils n’atteindront pas la perfection”. Et il ajoute plus loin: “Il est excellent de pincer les cordes directement sans l’entremise des ongles ou de quelque autre procédé car c’est seulement dans le doigt, qui est une chose vivante, que réside le véritable esprit qu’on peut communiquer à la corde lorsqu’on la touche.”

Vincenzo GALILEI, lorsqu’il se réfère dans son *Dialogue* à l’épinette, au virginal, et aux autres instruments à cordes métalliques, affirme qu’ils offensent grandement l’oreille non seulement à cause de ce genre de cordes mais aussi à cause de l’objet dur qui met ces cordes en vibration. Il préfère franchement les instruments à cordes de boyau comme le luth, la guitare, la viole, dont le son est produit par l’archet ou le contact direct des doigts (1).

Au XVIII^e siècle, époque à laquelle la vogue pour les instruments à manche et cordes pincées atteint son apogée, le luthiste anglais Thomas MACE, en condensant dans son remarquable traité “The Music’s Monument” les techniques de ses illustres prédécesseurs John et Robert DOWLAND, ROSSETER, MORLEY, CAVENDISH, COOPER, MAYNARD (2) et quelques autres, aussi bien que la sienne propre, défendait la cause de la bonne sonorité par ces nobles paroles: “On recommande de ne pas attaquer les cordes avec les ongles, comme le font certains qui prétendent que c’est la meilleure façon de les pincer. Je ne le crois pas, pour cette raison que l’ongle ne peut tirer

(1) Voir Giuseppe BRANZOLI: “Ricerche sullo studio del liuto. Delle corde metalliche”. Roma 1889. Pag. 53.

(2) “Les luthistes”. Lionel de LA LAURENCIE. Paris 1929.

“du luth un son aussi pur que celui que l’on obtient avec la partie molle et charnue de l’extrémité du doigt. J’avoue que lorsque le luth est accompagné d’autres instruments, ce procédé peut donner un assez bon résultat, bien que la principale qualité du luth, qui est la délicatesse, se perde dans l’ensemble, mais, quand il est seul, je n’ai jamais pu obtenir d’aussi bons effets avec les ongles qu’avec la pulpe des doigts”.

Les traités de guitare parus jusqu’à la fin du XVIII^e siècle ne se soucient pas de donner des explications ni d’exprimer leur préférence en matière de son. Ils s’en remettent pour le timbre au sentiment de l’exécutant; ce n’est qu’à partir du moment où la guitare apparaît montée avec six cordes simples que se manifestent nettement les deux tendances.

AGUADO, GIULIANI, CARULLI employaient et recommandaient l’ongle alors que SOR, CARCASSI, MESSONNIER le proscrivaient. Comment démêler les causes de telles préférences? Peut-on se contenter d’y voir simplement l’effet du sens esthétique de chacun de ces maîtres ou est-ce la résultante d’habitudes obscures? SOR et AGUADO sont les plus explicites à ce sujet.

Dans aucune biographie de SOR il n’est dit qu’il se soit jamais servi de l’ongle. Mais dans sa Méthode, où il explique rationnellement les fondements de sa technique, SOR déclare que pour imiter la sonorité nasillarde du hautbois il attaque les cordes près du chevalet, en recourbant les doigts de façon à utiliser le peu d’ongles qu’il a pour les pincer: “C’est l’unique cas, dit-il, où j’ai cru pouvoir me servir de l’ongle sans inconvenient. En dehors de cela, je n’ai jamais pu supporter un guitariste qui jouât avec les ongles”.

Il acceptait la façon de pincer d’AGUADO, mais uniquement à cause du brio de son exécution: “Il fallait bien que la technique d’AGUADO possédât ces qualités extraordinaires”, écrit

SOR, "pour qu'on lui pardonnât de se servir de ses ongles. Et "il aurait lui-même renoncé à s'en servir s'il n'avait pas atteint "un tel degré d'agilité et s'il n'avait pas été d'un âge où il est "difficile de vaincre les habitudes prises par les doigts. Quand "AGUADO entendit certaines de mes oeuvres, il se mit à les "étudier et me demanda conseil sur la façon de les interpréter, "mais moi encore trop jeune pour me reconnaître le droit de "corriger un maître aussi célèbre, je me risquais seulement à "lui faire remarquer le désavantage qu'il y avait à employer "les ongles pour ma musique, qui était conçue dans un esprit "différent de celui de la plupart des guitaristes d'alors. Quelques années plus tard nous nous rencontrâmes de nouveau, "et il m'avoua que s'il devait recommencer, il jouerait sans "ongles".

Ces déclarations cependant ne concordent pas entièrement avec celles d'AGUADO. Dans la dernière édition de sa Méthode parue à Madrid en 1843, c'est-à-dire, quatre ans après la mort de SOR, il dit en effet : "J'avais jusqu'alors employé les ongles de tous les doigts avec lesquels je pince; mais après avoir entendu SOR, je décidai de ne plus me servir de l'ongle du pouce. "Et je suis très heureux de l'avoir fait, car la pulpe de ce doigt, quand elle n'attaque pas la corde parallèlement, produit des sons à la fois énergiques et agréables et c'est ce qui convient à la partie de basse pour laquelle on emploie les cordes filées en métal; pour les autres doigts je continue à me servir des ongles. Comme ce point est de la plus grande importance, j'espère qu'on me permettra, au moins en égard à ma longue expérience, de donner franchement mon avis. Je considère qu'il est préférable de jouer avec les ongles, ce qui permet de tirer de la guitare des sons qui ne ressemblent à ceux d'aucun autre instrument. A mon avis la guitare présente un caractère

"particulier, elle est douce, harmonieuse, mélancolique; parfois elle parvient à être majestueuse, mais sans atteindre l'ampleur de la harpe ni celle du piano; par contre, elle a une grâce très délicate et ses sons peuvent subir des modifications et des combinaisons telles qu'ils en font un instrument mystérieux s' adaptant parfaitement au chant et à la déclamation. Pour obtenir ces effets, il me semble préférable de "jouer avec les ongles. Lorsqu'on s'en sert convenablement, le son est net, métallique et doux. Mais il faut bien comprendre qu'on ne doit pas attaquer la corde uniquement avec l'ongle, car alors il est hors de doute que le son ainsi obtenu serait peu agréable. On touche d'abord la corde avec la partie de la pulpe du doigt opposée au pouce, le doigt un peu tendu et non recourbé comme lorsqu'on joue uniquement avec la pulpe, ce n'est qu'ensuite que la corde glisse sous l'ongle. Ces ongles d'ailleurs ne doivent pas être trop durs, on doit les couper en ovale et ils ne doivent pas dépasser beaucoup la chair, car lorsqu'ils sont trop longs ils gênent l'agilité, la corde mettant trop de temps à échapper sous l'ongle, à quoi s'ajoute l'inconvénient d'une moindre sûreté dans le pincé. Les ongles permettent aussi d'exécuter les traits de difficulté rapidement et avec beaucoup de clarté".

L'éducation musicale d'AGUADO n'avait pas été la même que celle de SOR. Celle-ci eut comme cadre l'ambiance austère de la "Escolania de Monserrat", où en plus du solfège, de l'harmonie et du contrepoint, il étudiait le violoncelle et faisait partie d'ensembles vocaux qui interprétaient magnifiquement la musique sacrée comme ce monastère en a toujours eu la renommée. Il n'en abandonnait pas la guitare pour autant. Le P. MARTIN qui fut le condisciple de SOR pendant les cinq ans que celui-ci passa au monastère, nous raconte les merveilles du jeune guि-

tariste qui remplissait d'étonnement ses camarades et tous ceux qui l'entendaient. Lorsqu'il quitta Montserrat, SOR étudia à Barcelone le chant et l'instrumentation; il écrivit un opéra "Telemaco" qui fut représenté avec succès sur le théâtre de Santa Cruz. En 1803, officier à Malaga, il prit part à un concert organisé par M. QUIPATRI, consul d'Autriche en cette ville, et il stupéfia tous les musiciens et tous ceux qui l'entendirent en exécutant brillamment sur la contrebasse un thème avec variations. (*Dictionnaire biographique bibliographique des éphémérides des musiciens espagnols*, Baltasar SALDONI).

Quant à AGUADO, Luis BALLESTEROS écrit ceci dans son *Diccionario biographico Matritense*: "Dès son plus jeune âge il manifesta d'excellentes dispositions pour l'étude. A huit ans, "il commença à étudier la grammaire latine, la philosophie et "le français; il fit de grands progrès en peu de temps. Plus tard, il s'intéressera à la paléographie et son infatigable application lui vaudra le titre de "paleógrafo del consejo de Castilla". "Par manière de distraction, il demanda à Fray Miguel GARCIA, "moine du couvent de S. Basilio, de lui enseigner les rudiments "de la guitare, et c'est grâce à lui qu'il comprit toutes les "ressources de cet instrument et le parti qu'il en pourrait tirer. "De son côté SOR nous dit d'AGUADO que ses maîtres jouaient "avec les ongles et suivaient la tendance de l'époque qui était "de multiplier les passages de vélocité pour prouver leur maîtrise "et éblouir le public. En dehors de la guitare ils ne comprenaient guère d'autre musique; ils qualifiaient de *musique d'église* les quatuors à cordes. Heureusement lorsqu'AGUADO "put s'orienter librement, son sentiment personnel le porta naturellement vers une musicalité beaucoup plus haute". Malgré tout, aussi bien sa Méthode que ses œuvres de concert témoignent d'un goût musical plus attiré par une technique brillante

que sensible à la profondeur de l'émotion et à l'élévation des idées.

SOR et AGUADO sont deux grands maîtres de la guitare, mais la supériorité du premier est principalement due au caractère essentiellement musical et artistique de son œuvre. Aussi la beauté classique de ses Sonates, Fantaisies, Études et Menuets, s'accorde-t-elle mieux d'une sonorité "sans ongles", plus en accord avec le style de la musique de chambre.

On pourrait dire que du haut de ses connaissances et de son expérience musicale en face d'un horizon élargi, SOR embrasse presque tous les domaines de la musique, alors qu'AGUADO, prisonnier de sa guitare, libre enfermé dans le petit monde de sa caisse sonore et comme étranger à toute autre expression musicale.

La vie de SOR fut agitée et intense; son caractère, inquiet, impétueux; sa sensibilité extrême; son tempérament fougueux, désordonné, combatif. Il voyagea beaucoup, connut le plaisir envirant des grands triomphes artistiques, de l'amour et de la fortune, mais aussi les souffrances de l'échec, de l'oubli et de la pauvreté. Il mourut à 61 ans, ruiné et victime d'une infirmité cruelle.

L'existence d'AGUADO fut au contraire sereine, affective et laborieuse. Son penchant naturel pour l'étude, sa fine sensibilité musicale, son esprit d'ordre et de méthode, firent de lui l'admirable pédagogue que l'on sait. La mort de sa mère, dont il ne s'était jamais séparé, bouleversa la paix de sa vie provinciale; il alla à Paris où son talent d'artiste et ses qualités personnelles surent conquérir l'admiration des plus grands artistes et l'affection de tous ceux qui le connurent. Quand il revint en Espagne, le 12 Avril 1838, peu avant Ariza en Aragon, la diligence dans laquelle il voyageait fut attaquée par un groupe de carlistes qui

appartenait à l'armée de Cabrera. Les voyageurs furent dépourvus, emmenés dans la montagne où on leur signifia qu'ils ne pourraient échapper à la mort que moyennant rançon. AGUADO cependant fut le premier à recouvrer la liberté, en échappant à cette dure alternative: son grand âge, ses manières courtoises étaient parvenus à attendrir ces coeurs endurcis par la guerre.

Nous avons pu consulter quelques lettres de lui adressées à son collaborateur M. DE FOSSA; dans ces lettres éclate toute la bonté de son caractère et toute la somme d'amour et d'intelligence qu'il dépensa pour son oeuvre.

Cette opposition entre ces deux grands artistes dans le choix de la sonorité peut-elle être attribuée à une sorte d'atavisme? Parmi les fervents de la guitare qui ont existé et existent dans des villes comme Vienne, Berlin, Moscou, Londres, Copenhague, etc., la plupart, sans peut-être même s'en rendre compte, jouent avec la pulpe, alors qu'ailleurs on joue généralement avec les ongles. Tous familiarisés avec leur procédé suivent sans inquiétude ni préférence les règles établies par l'habitude.

On pourrait donc penser que, pour le son, SOR aurait été influencé par un usage peut être général en Catalogne, alors qu'AGUADO aurait suivi l'usage sans doute contraire de la Castille. Cela nous paraît assez improbable étant donné qu'il s'agit d'artistes doués d'un sens critique aigu et d'une conscience totale qui n'étaient que la conséquence de leur passion pour l'art véritable.

Influence des écoles d'AGUADO, d'ARCAS et de TÁRREGA — Le son "sans ongles" — Différence entre le procédé de TÁRREGA et celui de ses prédecesseurs — Evolution artistique de TÁRREGA.

A partir de cette époque, où ces artistes connurent un si éclatant succès, la méthode d'AGUADO servit de guide à tous les guitaristes et contribua efficacement à faire prévaloir sa conception de la sonorité, jusqu'au moment où vers 1900, apparut le "cas" TÁRREGA.

TÁRREGA n'a pas toujours joué sans ongles. Les guitaristes qu'il connaissait, y compris ARCAS, jouaient avec les ongles. Il fit comme eux, au début, sans soupçonner la possibilité d'obtenir une meilleure sonorité. C'est pendant cette période de jeunesse, au cours de nombreuses tournées artistiques, qu'il acquit sa renommée. Mais son esprit inquiet et chercheur devait un jour se heurter au redoutable dilemme du son. Ce jour là, après bien des doutes, des hésitations et de multiples essais, il décida d'abandonner une technique qui l'emprisonnait, pour se lancer d'un coup dans une voie inconnue à la recherche de moyens pouvant lui faire atteindre une plus grande perfection.

Pendant très longtemps il dut renoncer à jouer en public, et Dieu sait combien cela ajoutait d'angoissantes difficultés à une situation déjà précaire. Il dut travailler sans relâche pour vaincre les résistances d'une technique nouvelle pour laquelle il était en même temps son maître et son élève. Ces obstacles enfin furent surmontés, et tous ceux qui ont eu le privilège d'entendre TÁRREGA dans les dernières années de sa vie, n'oublieront pas ce qu'il a apporté à l'art de la guitare.

ront jamais la sensation de pureté artistique totale que donnait sa guitare.

Pour acquérir le son que TÁRREGA obtenait, il ne suffit pas de se couper ras les ongles; il faut encore modeler le son, c'est-à-dire, trouver pour les doigts qui attaquent avec la pulpe un certain équilibre du toucher, de l'élasticité et de la résistance entre les doigts et les cordes, ce qui demande un travail et une attention constante.

Assurément le son qu'obtenait SOR "sans ongles" devait être bien différent de celui de TÁRREGA, tout comme celui d'AGUADO "avec ongles" devait l'être du son de TÁRREGA avant que celui-ci eut modifié sa façon de pincer.

TÁRREGA, sans aucun secours de l'ongle, attaquait d'habitude la corde perpendiculairement, et, celle-ci une fois pincée, appuyait le doigt sur la corde voisine. Un tel procédé donne un maximum d'ampleur, d'intensité et de pureté au son en raison de la largeur, de la douceur et de la fermeté du doigt qui déplace la corde. Ce procédé n'a jamais été employé, ni par SOR, ni par AGUADO, ni par aucun autre de leurs contemporains. On peut légitimement le supposer, car, s'il en était autrement, ils n'auraient certainement pas omis de le mentionner dans leurs traités.

Au début de sa carrière, TÁRREGA fut influencé par le mauvais goût de l'époque. Les programmes comme ceux de la plupart des concertistes de son temps — quel que fut leur instrument — comprenaient surtout des œuvres dans lesquelles la musicalité servait de prétexte à un étalage exagéré de virtuosité.

Heureusement, comme ce fut le cas pour AGUADO, son tempérament, son talent et son bon goût lui firent rechercher des horizons plus purs. Son évolution ne fut qu'une ascension cons-

tante vers une plus grande musicalité. MOZART, HAYDN et BEETHOVEN le passionnent et l'absorbent tout d'abord; CHOPIN, MENDELSSOHN et SCHUMANN ensuite; enfin, il s'impregne de la spiritualité de BACH et non seulement il réussit ce miracle d'arriver à interpréter sur les six cordes de la guitare les œuvres de cet auteur les plus compatibles avec la nature de l'instrument (entre autres la fugue de la Première Sonate pour violon solo), mais à partir de ce moment on peut déceler dans sa propre production une aspiration marquée vers la musique pure.

Ceci devait forcément le conduire à rechercher une plus grande pureté de son. Les cordes pincées sans l'ongle lui offrirent la sonorité dont il rêvait: un timbre pur, immatériel et austère. A force de travail, il parvint à une égalité parfaite entre les notes, quelle que fut la corde ou le doigt employé.

Une fois maître de l'essentiel, il découvrit peu à peu de nouveaux timbres et de nouvelles subtilités d'exécution qui donnaient à ses interprétations un maximum de relief et de charme.

La préférence accordée par TÁRREGA à la sonorité "sans ongles", était fondée sur le fait que l'ongle, matière sans vie, ne permet pas un contact direct entre la sensibilité de l'artiste et la corde. Au contraire, la guitare qui est touchée de la seule pulpe des doigts devient comme le prolongement de l'émotion intérieure et, pour un tempérament essentiellement émotif comme l'était celui de TÁRREGA, cette raison nous semble avoir été déterminante.

Si TÁRREGA modifia sa façon de pincer ce ne fut en aucune façon par esprit d'imitation, ni par convention, au contraire, sa décision fut longuement prémeditée et ne fit que se renforcer graduellement à mesure qu'il surmontait les difficultés nées de son anxieux besoin de perfection.

Causes empêchant la juste appréciation du son — Facteurs intervenant dans la formation d'un critère — Appréciation subjective du son.

Le manque de protection officielle dont a souffert la guitare dans presque tous les pays fait que la plus déplorable anarchie règne dans sa technique.

Pour chaque instrument, dans tout Conservatoire, il existe une méthode ou un système approprié que le professeur adopte, et grâce auquel chaque élève obtient un résultat en proportion avec ses dons personnels. Si parfois quelque divergence apparaît entre les meilleurs professeurs à propos des particularités techniques d'un même instrument, il est bien rare que la marche générale des études en soit pour autant altérée.

L'enseignement de la guitare, au contraire, est donné la plupart du temps par des maîtres qui ont étudié "comme ils ont pu" en suivant librement des méthodes défectueuses ou les indications de maîtres d'occasion. Devenus professeurs à leur tour, ils enseignent "ce qu'ils savent". L'élève avide de perfection se trouve devant d'infranchissables obstacles; il n'y a pas de méthode suffisamment moderne au point de vue technique qui puisse satisfaire ses aspirations, et les quelques maîtres capables de lui venir en aide ne sont pas toujours accessibles.

Tout condamne le débutant à se résigner et à chercher lui-même, à l'aveuglette, un chemin qui puisse le mener à travers tant d'écueils. Et il n'est pas étonnant qu'un élève dont le jugement a été formé dans de telles conditions ne parvienne pas à se rendre compte de l'importance d'une différence de sonorité, dont souvent il n'a peut-être même pas conscience.

Notre sens musical s'éduque peu à peu et se forme en fonction de l'ambiance qui l'entoure en nous amenant presque toujours à repousser tout ce qui n'est pas en accord avec elle. Seuls quelques privilégiés parviennent à se dégager suffisamment de leurs propres jugements et font effort pour que leurs convictions ne les empêchent pas de comprendre ce qui est nouveau pour eux, ni d'être sensibles au bien fondé d'une opinion d'autrui. Les questions d'esthétique sont jugées parfois plus facilement à travers cette intelligence anonyme du sentiment plutôt qu'en vertu d'un examen impartial de notre raison.

C'est pour cela que lorsqu'il s'agit de formuler une opinion sur le son — lequel n'existe que dans la mesure où nous le percevons — il est impossible d'établir une autre classification que celle que nous dicte notre appréciation personnelle, et celle-ci dépend de la sensibilité auditive qui influence directement notre esprit.

Caractères physiques du son — Classification des instruments et des procédés — Le son d'une corde pincée avec l'ongle — Le son d'une corde pincée avec la pulpe — Supériorité de la sonorité obtenue sans les ongles.

Intensité, hauteur et timbre sont les caractéristiques acoustiques du son. Chaque fois que deux notes de même intensité et d'une même hauteur nous donnent deux impressions auditives distinctes, c'est qu'elles sont de timbre différent.

Ces différences peuvent varier à l'infini: on peut les comparer et établir une classification. La preuve en est que certains

instruments de même type sont répartis en différentes catégories d'après leurs conditions de sonorité. Ce qui fait la valeur des instruments fabriqués à Crémone ce n'est pas seulement la puissance mais aussi la beauté des sons qu'ils émettent. Ainsi en est-il pour les guitares construites par PAGÉS, TORRES, et quelques autres.

Des cordes semblables placées sur différentes guitares et pincées à vide par une même main et en un même point rendent des sons différents. Le son qui nous semblera le meilleur sera produit certainement par la guitare qui présentera les meilleures conditions de sonorité et nous affirmerons que cette guitare est "meilleure" que les autres.

Cela dit, un même instrument, toutes conditions égales, ne sonne pas de la même façon quand il est joué par des exécutants différents. Le violoncelle de CASALS, le violon de KREISLER ou un piano d'une marque choisie ne présenteront pas la même qualité de son sous des mains différentes. Il existe donc un facteur qui prévaut encore sur les qualités de sonorité d'un instrument, c'est la façon d'en jouer particulière à chaque artiste.

Le son de la corde dépend : 1) du mode d'attaque; 2) du point de l'attaque; 3) de son diamètre, de son élasticité et de sa tension.

L'ongle est un corps dur, de superficie, d'épaisseur, et de consistance variables; il donne par son impulsion à la corde un timbre pénétrant, spontané, brillant, un peu métallique, encore que de faible ampleur. Le son obtenu sans les ongles, sous l'impulsion d'un corps mou, délicatement sensible, plus épais que large, prend un timbre chaud, d'un plus grand volume, à la fois plus doux, plus plein et plus pur.

Ce qui caractérise les différentes manières d'attaquer la corde, c'est la quantité et l'intensité des harmoniques supérieures qui accompagnent le son fondamental, et ces harmoniques sont d'autant plus considérables que le mouvement vibratoire présente des solutions de continuité plus nombreuses et plus marquées. Quand il pince une corde, le doigt l'écarte de sa position de repos sur toute sa longueur, jusqu'au moment où il l'abandonne. Une solution de continuité se produit au point où le doigt presse la corde qui forme alors un angle plus ou moins ouvert. Si l'impulsion est donnée par l'ongle, on obtient un son plus pénétrant, accompagné d'une grande quantité d'harmoniques élevées, qui tendent à rendre le timbre métallique. Avec la pulpe, les vibrations sont moins aiguës, on ne perçoit plus d'harmoniques, le timbre est moins brillant, plus doux et plus sonore. Certes dans un cas comme dans l'autre, le son fondamental est plus intense que les sons auxiliaires dont nous parlons, mais plus le corps qui attaque la corde est dur, plus ses sons s'accentuent au détriment du son fondamental.

Qu'on essaie de pincer une corde avec un objet dur, ongle ou plectre, et l'on observera que le son obtenu est aigu et métallique; en écoutant avec une attention suffisante, on pourra distinguer au-dessus du son principal quantité de notes secondaires. Si l'on touche ensuite la même corde avec la pulpe du doigt, ces petites notes disparaissent; le son est moins brillant, mais plus doux et plus ample.

De là l'impression de vide que donne le son obtenu avec l'ongle, ennemi du son fondamental et protecteur des sons auxiliaires, en opposition avec le son plein et pur produit par la pulpe qui favorise le son fondamental au détriment des autres.

Le changement de timbre d'une même corde pincée d'une façon identique, est également en relation avec la théorie des harmoniques naturelles. Le son le plus pur est obtenu en pinçant la corde au milieu, à l'endroit où se forme le noeud du premier son harmonique: plus on s'écarte de ce point vers l'une ou l'autre extrémité, plus le son devient maigre et nasillard.

La matière dont est faite la corde, son diamètre, influent aussi sur le timbre. Une corde très tendue ne donne pas de sons harmoniques très élevés, car le mouvement vibratoire ne se produit que sur de courtes portions de sa longueur totale. Les cordes en boyau sont plus légères et d'une élasticité moins parfaite que les cordes recouvertes de métal, aussi leur son dure-t-il moins, surtout dans les harmoniques naturelles et dans les sons auxiliaires les plus aigus (Voir H. HELMHOLTZ *Théorie physiologique de la Musique*, traduction de M. G. GUEROUlt, p. 105-113).

Si nous tenons compte du sentiment qui a déterminé l'établissement de catégories pour des instruments du même genre que la guitare ainsi que pour la qualité des sons produits par un même instrument, nous donnerons évidemment notre préférence au son obtenu sans les ongles, plus voisin du son pur de la harpe ou du piano, plutôt qu'au son obtenu avec le secours de l'ongle, qui à sa façon fait un noble éloge du mediator. Entre un luth à cordes simples et une guitare pincée avec les ongles, bien peu d'avantages resteraient à cette dernière dans certains passages de musique rapide. Et il n'est pas douteux que si le piano est parvenu à supplanter le clavecin, la qualité du son obtenu par les marteaux feutrés y fut pour beaucoup.

Perception du son au point de vue psychique — *Ce que suggère la sonorité "avec l'ongle"* — *Ce que suggère la sonorité "avec la pulpe"* — *Le public et la technique* — *Propriétés, avantages, et finalités de chaque procédé* — *L'éclectisme en art.* — *Conclusion.*

Quelles que puissent être nos préférences, il ne faut pas oublier que le son doit servir la musique, de même que la musique sert notre spiritualité dont l'évolution est constante au sein de la vie.

Si, faisant abstraction des aspects physiques du son, nous nous abandonnons à cette divine faculté d'évocation qui est le propre de l'âme et qui constitue le fondement même de la musique dans sa conception la plus élevée, chaque sonorité laissera dans notre subconscient deux impressions parallèles qui seront sur le plan spirituel — et là sans doute d'une façon encore plus évidente — le reflet des deux aspects du dilemme.

Le son obtenu avec l'ongle frappe l'oreille comme si chaque note était une petite flèche mince et aiguë qui viendrait se ficher dans notre sensibilité. On a l'impression de quelque chose de pointu, de perçant, d'aigre assez comparable à la nervosité du luth, du monocorde ou de l'épinette; quelque chose qui a le parfum de l'encens, la saveur des antiques romances, qui évoque les retables gothiques et les stylisations des primitifs, et qui est comme la forme sonore de l'idéal poétique des troubadours et de nos musiciens populaires. On dirait que dans ces vibrations se trouve enfermée l'essence vivante d'un lointain passé tout rempli d'élans spirituels nobles et dorés. C'est la sonorité que FALLA a répandu, avec équilibre et juste proportion, dans

son "Concerto pour clavecin" écho génial de l'Espagne austère et profondément chrétienne du Moyen Age.

Le son obtenu avec la pulpe est, lui, d'une noblesse absolue, il pénètre jusqu'au plus intime de notre sensibilité émotive, comme l'air ou la lumière pénètrent l'espace sans l'offenser : les notes sont immatérielles, comme celles d'une harpe idéale, humaine, toute de confidence. Dans la mesure où il est plus intime, il présente quelque chose de la solidité romane et de l'équilibre grec. Il évoque la gravité de l'orgue et l'expressivité du violoncelle. Ce n'est plus la guitare féminine, ce sont les accents d'une virilité adolescente et grave. Bref, c'est la transmission pure des frémissements les plus profonds de notre faculté de sentir.

Le public qui écoute une guitare est en général bien loin d'établir ces différences ; à peine peut-il se rendre compte des possibilités musicales et instrumentales que la guitare peut offrir dans les mains d'un artiste. Heureux celui qui est assez sensible pour parvenir à saisir l'art et la spiritualité exquise dont elle est susceptible. Aujourd'hui seul un petit nombre de connaisseurs est capable de comprendre la pureté de la technique et de l'esthétique de la guitare ; la majeure partie du public, elle, est encore bien éloignée d'une telle compréhension.

Quelle que soit la façon dont il attaque les cordes, l'artiste a à sa disposition la même proportion de moyens d'expression, mais la légère différence qui sépare les deux procédés en accentue certains caractères particuliers.

L'ongle exalte le côté coloré de la guitare, ce qu'on appelle ordinairement l'effet ; les harmoniques sont cristallines, le vibrato pénétrant, les trilles vertigineux ; le son nasillard des cordes prononcé ; les arpèges, les gammes, les coulés peuvent être très rapides, le "rasgueado" brillant, impressionnant. Toutes

ces ressources sont inappréciées, le guitariste peut en user, mais avec discrétion, sous peine de tomber dans l'illusionisme musical le plus déplorable.

Comme la corde obéit instantanément à l'ongle, cela permet aux doigts de la main droite d'obtenir l'effet désiré avec un minimum d'effort, ce qui a aussi pour conséquence de diminuer sensiblement la résistance exigée de la main gauche. La pression des doigts de cette main pouvant être moindre, la vitesse peut augmenter et cela facilite les positions écartées, les barrés, les coulés, les démanchements. La netteté et la clarté des notes sont plus grandes, les mouvements combinés des deux mains plus souples.

Voilà ce qui permet au guitariste de réaliser avec moins de difficulté et plus de brio des prouesses d'agilité que le public admire. Il a également l'impression d'une plus grande maîtrise de l'instrument, et cette admiration du public transmise à l'artiste grâce à cette espèce de courant hypnotique qui s'établit entre l'attention passive de l'auditeur et l'attention active de l'exécutant confirme en celui-ci la confiance et la foi qu'il a en lui-même.

Le caractère du toucher sans les ongles est autre. Le volume, l'uniformité, la fusion des notes sur toute l'étendue des cordes, rassemblent et canalisent toute la variété des nuances en une même musicalité sobre. Les accords offrent un maximum d'unité, d'intensité et de volume ; le tremolo cesse d'être métallique et brillant pour prendre une sonorité éthérée et veloutée ; le pizzicato garde sa netteté et le caractère qui lui est propre sur toutes les cordes ; les arpèges et les gammes prennent tout le volume, toute l'unité des rapports souhaitables ; ce procédé se prête évidemment peu à certains effets spectaculaires. Au contraire, tout en

conservant à sa disposition toutes les possibilités d'expression, l'artiste doit, lorsqu'il le faut, mettre en œuvre toute son habileté s'il veut éviter que cette uniformité constante ne dégénère en monotonie.

La pulpe étant un corps mou et présentant une surface plus large que l'ongle, le doigt a besoin pour écarter la corde de dépenser un plus grand effort. Cet effort de la main droite réclame à son tour de la main gauche plus de résistance, la pression sur les cordes devant être plus forte. D'où une plus grande difficulté à vaincre pour les barrés, les coulés, les positions ouvertes, les extensions et pour certains passages de virtuosité.

Chaque procédé relève donc d'un esprit différent: l'un plus spectaculaire vise à l'extériorisation de la personnalité, l'autre est intimiste, sincère, en communion profonde avec l'art.

Il ne faut pas oublier que de toutes les propriétés que présente la guitare la plus importante — celle qu'on ne retrouve au même degré dans aucun autre instrument — c'est son pouvoir d'adaptation à la forme d'art qu'elle veut exprimer.

En art, l'éclectisme peut transformer miraculeusement des défauts en vertus: une sonorité austère convient à une musicalité sévère, et à l'inverse, une sonorité brillante peut donner plus d'authenticité à certaines musiques de caractère et de style particuliers.

Il serait bien regrettable d'être obligé de trancher ce vieux dilemme du son par un jugement exclusif. En matière d'art ce qui compte c'est "l'Esprit". Félicitons-nous donc de cette dualité d'aspects qui nous est offerte par la guitare, qui permet à chaque artiste, en suivant son sentiment, réaliser son œuvre avec sincérité et recueillir le juste tribut d'admiration qui correspond à ses mérites.

BIBLIOGRAFIA

- AGUADO — Nuevo método para guitarra. Madrid 1843.
BALLESTEROS — Diccionario Biográfico Matriense. Madrid 1912.
BONE, Philip J. — Guitar and Mandolin. London 1914.
BRENET, Michel — Dictionnaire pratique et historique de la Musique.
BRONDI, María Rita — Il liuto e la chitarra. Torino 1926.
CARCASSI, Matteo — Voilständige Gitarre - Schule. Mainz.
CARLES y AMAT — Guitarra española y Vandola. Gerona 1639.
CARULLI, Ferdinando — Méthode complète pour guitare. Paris.
COSTE, Napoleón — Méthode de Guitare de Sor. Paris.
DANIEL, Salvador. — La Musique arabe. Alger.
HELMHOLTZ, H. — Théorie Physiologique de la Musique. Paris 1874.
LA LAURENCE, L. de — Les Luthistes. Henry Laurens. Paris 1928.
MITJANA, Rafael — Encyclopédie de la Musique, Partie I. Vol. Espagne et Portugal. Delagrave. Paris.
MOTT HARRISON, Frank — Method for the Guitar by Ferdinand Sor. London 1896.
PERELL, Felipe — Prácticas de instrumentación. Barcelona 1902.
GARIEL, Prof. — Acoustique musicale. Encyclopédie de la Musique. 2e. partie. Delagrave. Paris.
PUJOL, Emilio — Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. La Guitare. 2e. partie. Delagrave. Paris.
RIBERA, Julián — La Música árabe y su influencia en la española. Madrid 1927.
RIEMANN, Hugo — Compendio de instrumentación. (Trad. A. RIBERA).
SALDONI, Baltasar — Diccionario Biográfico - Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles. Madrid 1881.
SCHLESINGER, Kathleen — Precursors of the violin family. London.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos J. L. GONZALEZ
Hortiguera 549 - Buenos Aires el 7/2/1979