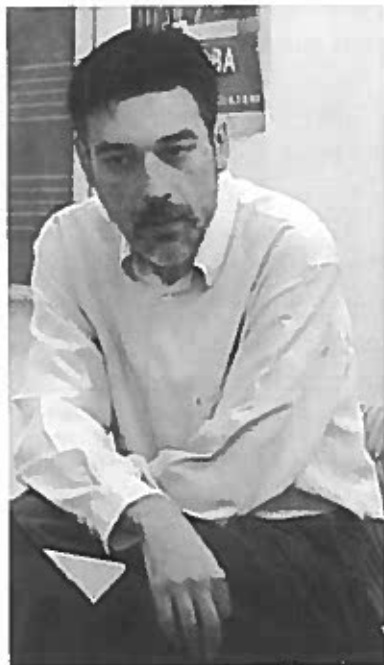


ENTREVISTA A CARLES TREPAT

Por Javier Riba.

1 de mayo de 2005. Córdoba.



Carles Trepat en el curso de Córdoba

Carles Trepat es un artista singular. Heredero de la rica tradición guitarrística catalana, responde al perfil del músico humanista: intérprete, investigador, pedagogo y compositor.

Tras su sencillez, rayana la timidez, se esconde una fina sensibilidad y una aguda inteligencia. Su arte a la guitarra es sincero, libre de artificios y amaneramientos, y evocador hasta la médula. Su experiencia musical y toda una suerte de acontecimientos vitales, le han conducido al encuentro de la personalísima voz de la "guitarra española". Su relación con las guitarras "Torres" ha marcado el punto de partida de esta intensa búsqueda.

A través de la jugosa entrevista que nos ha concedido en Córdoba, con ocasión del curso que imparte en el Conservatorio, Carles Trepat -uno de los guitarristas más importantes de su generación- nos evoca algunos trazos biográficos de sus maestros, nos relata su decisivo encuentro con la guitarra "Torres" de Tárrega y su amor por las guitarras antiguas, desvela sus próximos

proyectos discográficos y editoriales y comparte con nosotros su personal visión de la historia de la guitarra. Bien seguro que esta entrevista será un buen punto de partida para acercarse a este artista y a su rico pensamiento musical.

Javier Riba:

Maestro Trepat, entre sus profesores figuran **Emilio Pujol**, **Eduardo Sainz de la Maza**, **Alberto Ponce** y **José Tomás**. ¿Qué recuerdos guarda de estos míticos profesores, y que “huellas” han dejado cada uno de ellos en su perfil artístico y técnico?

Carles Trepat:

Considero una gran suerte haber conocido a un personaje como **Emilio Pujol**. Mi primer profesor, **Jordi Montagut**, ya me había iniciado en la Escuela Razonada y desde un primer momento **Tárrega** y su música me apasionó; su halo de mito, sus alumnos, el poder conocer a su discípulo Pujol. Todo eso, creo, fue lo que más me ha espoleado a dedicarme a la guitarra.

Me acuerdo especialmente de una clase de Pujol con la *Mazurca en Sol* de Tárrega. El

hombre apenas podía escuchar y se servía de un audífono de esos antiguos conectado a un pinganillo y aún así, las cosas que escuchaba le transportaban a los años de su maestro y nos lo transmitía a nosotros. Eso ha sido una de las cosas más bellas y de las que, todavía hoy en día cuando las recuerdo, más me estimulan a seguir en todo esto de la guitarra.

JR: ¿Fue el último curso que dio Pujol, verdad?

CT: Sí, fue en el año 76 en Cervera. Yo era muy jovencito, tenía 15 años, y claro, precisamente por eso me dejó una marca imborrable en mi memoria.

JR: ¿Y de **Eduardo Sainz de la Maza**?

CT: Eduardo Sainz de la Maza vino justo después de mi curso con Pujol. Yo no había salido de mi Lérida natal, y en septiembre del 74 fui a tomar clases en Barcelona con Eduardo. De entrada esto me supuso un conflicto entre las dos personalidades; la de Pujol y la de Sainz de la Maza.

JR: ¿Eran muy diferentes?

CT: Creo que sí, o en todo caso, mi impresión era que Sainz de la Maza estaba un poco celoso de la fama de Pujol. Y Yo, un chico joven, que venía de Lérida y que tocaba con yema se encontró con un profesor que le decía: "las uñas así de largas (señalándose) y con la cara y déjate de yemas y esas cosas...". Esto me puso receloso de mi fanatismo respecto a Pujol. Recuerdo muy bien un día que Eduardo me tocó una versión del Abejorro reelaborada por Él y me la mostró como queriendo decir "sí, Pujol ha tenido esta idea, pero no acaba de... se puede hacer mejor". En fin, teníamos una relación de tira y afloja y eso terminó por decidirme a dejar sus clases tras 4 o 5 meses de trabajo con Él. (Breve pausa)

He de decir que con el paso del tiempo me he acordado no solo de esos puntos de fricción sino también de otras cosas que me marcaron positivamente, sobre todo sus comentarios sobre música...

Una de las cosas que me exigió como profesor fue que no tocara repertorio diferente al que trabajaba con Él. Esto no me gustaba y Él debió notar que no le hacía caso en ese punto. Un día me dijo: "tócame alguna

de esas cosas que se que tocas de todas maneras" y me atreví a tocarle una pequeña pieza que había compuesto al estilo de Lauro. Cuando acabé me dijo: "No conocía este vals de Lauro" Y le conteste "no es de Lauro es una pieza mía". Y el maestro me dio la enhorabuena tomándose la mano. Eso es un recuerdo de adolescencia que se me ha quedado grabado.

JR: ¿y con Alberto Ponce?

CT: Antes de llegar a **Alberto Ponce** pasé por **José Tomás**, es más, antes de llegar a José Tomás, siendo aún alumno de Eduardo, me escapé de Barcelona -digo me escapé porque Eduardo quería "tenerme atado"- he hice mi primer concurso en Palma de Mallorca, el "Andrés Segovia". Tenía 16 años. Allí tuve uno de los encuentros más importantes de mi vida profesional: conocí a **David Russell**. Fue un impacto verle tocar; aún recuerdo su "*Madrosños*", sus sonatas de Scarlatti, con ese sonido tan peculiar, y esas características tan maravillosas que ya tenía. Fue Él quien me aconsejó conocer y tomar clases con José Tomás.

José Tomás era, desde luego, uno de los maestros más

importantes. En Alicante me encontré un ambiente fabuloso de alumnos, todos bajo ese manto protector del Maestro. A mí me trató siempre de una manera muy generosa y nunca fue impositivo en cuanto a técnicas ya que tenía el don de guiarte aprovechando lo que había de maduro en tu trabajo. He estudiado con muchos profesores pero José Tomás sigue siendo el centro de toda esa etapa de formación.

He estudiado con muchos profesores pero José Tomás sigue siendo el centro de toda esa etapa de formación.

JR: José Tomás planteaba una nueva visión de la guitarra, o mejor dicho, una nueva visión de entender la música para guitarra. Algo que tenía más mérito si pensamos que venía de la influencia de Segovia y la tradición. En mi opinión, de alguna manera Él rompe con la tradición.

CT: Eso es cierto. No hace tanto tiempo que he vuelto a escuchar una grabación suya de los años 60 en donde se puede ver muy claro su procedencia de Segovia en su estética y en su manera de tocar. Alrededor de los años 70 Tomás debió plant-

earse un cambio de mentalidad, partiendo de su experiencia, si, pero buscando una aproximación al instrumento menos desde el propio instrumento cuanto más desde la partitura y el pensamiento del autor.

JR: ¿La búsqueda del estilo más allá de los "tics" propios de nuestra guitarra?

CT: Si, eso es. Éste nuevo enfoque nos lo propuso a toda una generación de guitarristas que trabajamos con él, y eso ha sido muy valioso para nuestra formación. Luego, con el tiempo, en mi caso particular, he sentido la necesidad de volver a la guitarra por la guitarra misma.

JR: ¿y después de Tomás?

CT: Después sentí la necesidad de salir de mi país y me fui a París. Llegué sin tener claro si quería entrar con **Alberto Ponce** en *al'École Normale*, con **Lagoya** en el Conservatorio, con **Oscar Cáceres**...me movía sobre todo la curiosidad y el deseo de tener una experiencia fuera de casa y la verdad, había concluido mis estudios con José Tomás y aunque no me creía realizado ni nada de eso, no buscaba exactamente a otro maestro que le sustituyera,

sino más bien un complemento a mi formación. Y Allí me encontré con **Alberto Ponce**.

Trabajar con Ponce supuso para mí como cerrar un círculo a través del cual había hecho un recorrido desde mis inicios con mi profesor en Lérida, acérrimo seguidor de Pujol y que me inició en el toque de yema, para luego conocer al mismo Pujol, conocer a Eduardo, su escuela de uña y la contradicción que eso me supuso, conocer a Tomás con todo lo que me transmitió de Segovia y al final, al llegar a Ponce, encontrarme de nuevo con un ambiente y una gente que adoraba a Pujol. Gente que no seguía su técnica de yema –Ponce no recomendó nunca a nadie tocar sin uñas, Él mismo tocaba con uñas- pero que entroncaban con el espíritu y el mensaje de Tárrega, Pujol y otros grandes maestros del pasado. Quizás tampoco acabé de ser consciente en ese momento del recorrido que había realizado y del bagaje que me dejó, pero luego con el tiempo he procurado reconciliarme con todo eso y combinarlo. Cuando toco la guitarra no pienso si una cosa viene de un sitio o de otro, me dejo llevar y creo que todo ese peso me va sustentando en mi labor.



JR: Usted tuvo la suerte de tocar una de las guitarras **Antonio de Torres** que perteneciera a **Tárrega** antes de su restauración. Emilio Pujol consideraba esa guitarra como la mejor que Él había oído nunca ¿que recuerda de aquella experiencia?

CT: Fue una experiencia de mis primeros años en Barcelona. En el año 1977 **María Luisa Anido** había venido a vivir a Barcelona trayendo consigo su guitarra “Antonio de Torres” que perteneció a Tárrega. En concreto la primera, y que, efectivamente, Pujol reconocía como la voz más dulce de la guitarra que Él había escuchado nunca.

La guitarra estaba necesitada de una restauración, pues María Luisa no la había querido llevar a ningún Luthier, y así había permanecido muchos años sin usarse. En ese estado tuve la oportunidad de pulsarla y efectivamente sentí esa dulzura de la que hablaba Pujol. Claro, podemos pensar que mis sensaciones eran producto de la sugestión del momento, pero yo creo que no, las guitarras Torres, cualquiera que pruebes, tienen una voz única y especial, aunque esté deteriorada, aunque esté mal trasteada, siempre conserva sus características. Con esa guitarra recuerdo haber tocado "Marieta" y... (Parece no encontrar palabras)

JR: Ser algo mágico...

CT: Torres. Torres por primera vez y me dejó ahí algo que... (Otra vez silencio)

JR: Debió ser muy emocionante tocar una guitarra que perteneció a Tárrega y que escuchó, por ejemplo, Albéniz.

CT: Sin duda la oyó Albéniz, y sin duda la oyó Granados y sin duda la oyó Llobet y sin duda la oyeron tanta gente y tantos grandes músicos. Es más, esa

guitarra forma parte de la voz de la moderna música española. "Torres" forma parte de la voz nacionalista, -nacionalista en el sentido estético de Albéniz, Granados, Falla-. No se entendería la música española sin la voz única de las guitarras de Torres. Es muy drástico decirlo así pero debemos entenderlo así.

No se entendería la música española sin la voz única de las guitarras de Torres



JR: Este año ha traído usted al curso de Córdoba una guitarra Santos Hernández del año 1922. A mi juicio hay algo mágico en ese sonido que trasciende toda polémica sobre el volumen. ¿Cree que la guitarra actual está perdiendo esa referencia?:

CT: Es posible que eso ocurra en algunas guitarras y en algunos constructores y no en todas sus

guitarras, pero claro, esa es la obsesión que tenemos; todos queremos más sonido, aunque hay una especie de contradicción entre el volumen y calidad que creo que todavía no se ha resuelto y, modestamente, opino que es de difícil resolución.

La guitarra moderna ha supuesto algunos logros a la hora de tocar con orquesta, pero es posible que eso nos haya mermando alguna capacidad expresiva que se puede lograr con estos otros instrumentos. La verdad es que a veces pienso que le exigimos a la guitarra demasiado en ese terreno.

JR: En el catálogo de guitarras que aparece en el libro "*Antonio de Torres*", de **José Luis Romanillos**, y que recientemente se ha traducido al español de la mano de nuestro colaborador **Julio Gimeno** figura tu guitarra con la referencia SE153. ¿Que has podido averiguar sobre la historia de tu guitarra?

CT: La verdad es que poca cosa. Ésta guitarra la conseguí en el año 90 y la había conservado un coleccionista de violines en Barcelona. A través de él me enteré que la guitarra había estado en una casa del Albaicín de Granada. En esta casa, -que

pertenecía a un señor de la aristocracia- la guitarra se había tocado muchas veces en tertulias y reuniones artísticas.

JR: Estamos en Córdoba y no puedo dejar pasar la oportunidad de preguntarte por uno de nuestros pintores más célebres, **Julio Romero de Torres**, en cuyas pinturas aparecen guitarras muy singulares. Las guitarras de sus cuadros se asemejan mucho a las guitarras del mítico guitarrero almeriense. ¿Es posible que tu guitarra sirviera de modelo al pintor cordobés? ...



Alegrías de Julio Romero de Torres

CT: Yo lo he pensado, aunque no lo tengo documentado. El dato es visual. Mi guitarra Torres es un modelo que él construyó al final de su vida, especialmente estrecha de aros y con esa característica

madera de caracolillos. Y así son las guitarras que vemos en algunos cuadros de Julio Romero de Torres. Y he pensado que podría ser mi guitarra o alguna de las guitarras de la última época. No fueron tantas las que construyó en ese modelo estrecho, y, ¿quién sabe? el hecho de que estuviera en el Albaicín y la relación del pintor Romero de Torres con la aristocracia, no se... Hay otro pintor sevillano muy característico de esos años que es Villegas y que también ha pintado unos cuadros con un modelo de guitarra muy similar, tanto que parece que estoy viendo mi guitarra y bueno tengo la ilusión de que sea así, y se pueda demostrar. Me hará muy feliz, ¡claro!

JR: La enigmática figura del **padre Basilio** está siendo objeto de una progresiva revalorización, en gran medida, por tus trabajos de investigación y tus recientes interpretaciones de obras rescatadas de este autor. ¿A día de hoy que sabemos del padre Basilio?:

CT: Pues del padre Basilio no sabemos mucho. Por suerte yo me he podido encontrar con unos documentos que han hecho que su música vuelva a flotar otra vez. Se trata de unas sonatas en forma muy cercana a las sona-

tas de **Scarlatti**, aunque con un lenguaje más evolucionado hacia el estilo galante, más o menos contemporáneo al padre Soler. No sabemos con certeza ni donde y ni cuando nació y murió, aunque si se sabe que su actividad se centró en Madrid en tiempos de **Boccherini**. Se sabe también que Boccherini le conoció, pues escribió su famoso fandango inspirado en la manera de tocar de Basilio -como reza en una cita al inicio de su quinteto-. Coincidieron posiblemente en la corte por una referencia que nos da Soriano Fuertes; el padre Basilio fue a tocar a palacio para la reina e incluso llegó a ser su maestro. Aparte de eso tenemos las referencias de **Aguado** que fue su alumno.

Aguado respecto a Basilio nos da una de cal y otra de arena, y esa es la pena. **Sor**, sin embargo, no da ninguna de cal y si todas de arena, y bueno, ahí ha estado la polémica servida con esas opiniones tan encontradas; unos le tratan de un guitarrista sensacional, maravilloso compositor, gran contrapuntista y organista, y eso llama la atención frente a **Sor** que decía que era un ignorante y que solo hacía pasajes brillantes para que los no entendidos se quedaran asombrados y esas cosas.

JR: Eso demuestra, por lo menos, que no era un personaje que pasara desapercibido.

CT: Eso es, si Sor cargó tanto contra el padre Basilio es porque ese personaje tenía mucho peso, si no, no se hubiera entretenido. Es más, en su método nos dice, -hablando de la polémica de la yema y la uña-, que Aguado, al que le tenía mucha admiración, no había podido sustraerse a la influencia de su maestro Basilio del que conserva la manera de tocar de éste. Entonces, pensamos, pues ¡Caray! con el maestro.

JR: ¿Has editado alguna de estas partituras?

CT: No, pero lo tengo en mente. Es un trabajo delicado porque la reconstrucción que yo he hecho de sus sonatas es en base a dos manuscritos. Uno se encuentra en tablatura, (en cifra), y sin indicación rítmica, en la biblioteca del Real Conservatorio de Madrid y la otra fuente, -que una vez mas sale del archivo particular de **Fernando Alonso**- está en notación moderna. Entre las dos versiones he recompuesto una de las sonatas y a partir de ahí he ido reconstruyendo las otras de las cuales carecemos de otras fuentes que no sean

esas del manuscrito de la cifra. Lo cual es un tanto arriesgado. Pero me estoy quedando contento con el resultado. En total tenemos 3 sonatas, una de ellas en 2 movimientos (el primero en forma sonata y el segundo con forma rondó), y 4 minuetos (que son ya formas mas breves). Con respecto a una de las sonatas no estoy convencido del todo que sea de Basilio aunque por el estilo casi se podría afirmar que si. Mi intención con todo este material, que ronda los 20 minutos de música, es hacer una grabación y editar las partituras.

Reconstruyendo esas sonatas y a pesar de que las fuentes son un tanto deficientes y no vienen del propio Basilio, se puede comprobar que de aficionado no tenía nada. Y lo afirmo así, tajantemente, porque son músicas muy bien hechas que no nacen de la afición. Eso es todo, que no es mucho, pero al menos servirá para dar luz a ese momento de la historia de la guitarra que había sido oscurecido.

Reconstruyendo esas sonatas y a pesar de que las fuentes son un tanto deficientes y no vienen del propio Basilio, se puede comprobar que de aficionado no tenía nada.

JR: Usted ha sido uno de los primeros artistas en grabar la música de **Julián Arcas**, y recuperarla para los conciertos. A pesar de las opiniones negativas que en su día hicieron Pujol, Prats, Segovia y otros tantos que denostaron la generación de Arcas hasta relegarla casi al olvido, la figura de Julián Arcas va recuperando la importancia que se merece. ¿Cual es a su juicio el valor histórico de la figura de Arcas en nuestra historia?

CT: Julián Arcas tiene un mérito fundamental: su asociación con Antonio de Torres. La guitarra ha estado sometida a continuos cambios organológicos, (bueno ahora seguimos en ello), pero en todo caso, desde Torres hasta la aparición de la guitarra de cedro de **Ramírez** de los años 60 hay un periodo de 100 años muy estable y que ha servido para caracterizar esa guitarra española o clásica, pero no nos engañemos, es española, y eso lo tenemos que reivindicar. Y Arcas en esa configuración tuvo un papel importantísimo. Cogió esa guitarra y la llevó por toda Europa y con eso emocionó y renovó la fe y el interés por este instrumento y eso penetró directamente en las entrañas de la música española (Albéniz, Gra-

nados, Falla...). Y ese impulso se lo debemos al gran Arcas. Con esto siempre tenemos la tentación de afirmar que un determinado guitarrista es el padre de la guitarra moderna y, claro, de ser el padre, a su vez, también es hijo de los anteriores.



La época de Arcas se ha considerado como un momento de oscurecimiento y crisis en la historia de nuestro instrumento. Si se ha producido no lo se, pero en todo caso, lo que nunca ha dejado de haber en España, al menos, es una actividad guitarrística bastante frenética. Es mas desde 1850 hasta que aparece Tárrega - que se ha considerado un periodo seco-, lo será, tal vez, a nivel compositivo, si lo comparamos con los tiempos de Sor, pero en cuanto a número de guitarristas y actividad concertística, la presencia de la guitarra era mayor y

en eso hay que corregir a **Juliam Bream** en su prólogo del libro de Romanillos. Aparte de eso, como compositor, no se si se le puede poner al lado de Sor o de Tárrega pero creo que lo tenemos que conocer y ese disco de **Stefano Grondona**, que acaba de aparecer, nos da muchas sorpresas. Tocando con "La Leona".

Julían Arcas tiene un mérito fundamental: su asociación con Antonio de Torres

JR: Desde que el archivo de **Miguel Llobet** llegará milagrosamente a manos de **Fernando Alonso**, Él y Usted están realizando una investigación sobre la figura de este artista catalán. ¿Para cuando veremos publicado el fruto de ese trabajo?

CT: Ya me gustaría, porque llevamos muchos años y lo hemos estancado y retomado varias veces. Hicimos un artículo que salió en la *Revista Musical Catalana* y que luego ha reaparecido más extenso en la enciclopedia de **Francisco Herrera**. Y bueno, hace falta un trabajo un poco más extenso aunque, no nos engañemos, la aportación de Llobet si la queremos ver, ahí están sus composiciones y sus grabaciones (para quien quiera transportarse

a través de los ruidos del gramófono y los crujidos de los discos antiguos). Y sobre todo, la huella que dejó: sabemos del impulso que supuso la obra de **Falla**, que escribió gracias a su insistencia, y el caso de **Villa-lobos** que después de esas primeras tentativas de la *Suite Popular Brasileña* y de que Llobet programara en sus conciertos el *Chôros nº 1*, retomó la composición para guitarra a mediados de los años 20. Ese capítulo está -en mi opinión- confundido; Villa-lobos escribió sus estudios no para Segovia, sino teniendo a Llobet en mente, aunque a posteriori se los dedicara a Segovia en los años 40, una vez Llobet desaparecido. Lo que se me escapa es porqué Llobet no llegó a trabajarlos. De todo esto no hay de momento pruebas concretas, pero así lo he entendido yo a partir de declaraciones de Segovia y del propio Villa-Lobos, que siempre tuvo en el recuerdo al gran Llobet.

JR: A **Segovia** se le considera el gran impulsor de la nueva creación de obras para guitarra por compositores no guitarristas. A **Llobet**, que inició ese camino, ¿le faltó compromiso?

CT: No exactamente, lo que pasa es que no se conoce la

contribución de Llobet en ese terreno. Es cierto que su labor no fue tan extensa como la de Segovia, tal vez porque continuaba aferrado a una tradición de la que no quiso desprenderse, como era la transcripción, el repertorio de su maestro Tárrega, y los clásicos, pero su aportación a la nueva creación fue fundamental porque siempre buscó la calidad máxima: Falla y Villa-Lobos. El mismo Villa-Lobos dice que le dedicó un vals que luego se perdió y cuando Falla escribe su homenaje, Segovia aprovecha el impulso de que un gran compositor escribiera para guitarra, y ya no pudo sustraerse a eso. Hay una crítica de **Adolfo Salazar** que aparece en el diario *El Sol* que arroja mucha luz sobre este asunto: Llobet estrena el Homenaje en Madrid en el año 1921 y la crítica viene a decir que Falla y Llobet dan una lección del futuro de la guitarra. Segovia que estaba en Madrid por aquellas fechas (tocaba 3 o 4 días después) tomó buena nota de ello.

Aparte de eso, para Llobet escribieron **Chavarri**, escribió **Grau**, y un montón de compositores y Él las tocaba en concierto. Lo que pasa es que esas cosas nos e conocen. Llobet extendió por todo el mundo, especialmente por

Sudamérica y Europa, el mensaje de Tárrega. Luego vino Pujol, que pertenecía a una generación posterior, y puso en valor el repertorio histórico de la guitarra al tiempo que escribía esos métodos donde intentaba plasmar el espíritu y la técnica de su maestro, y entre los dos, Llobet y Pujol, le dieron una nueva dimensión al trabajo de Tárrega. Después llegó Segovia y recogió los frutos de todo eso y significó el colofón de este proceso. De hecho **Segovia**, y eso se sabe y hay que decirlo, tomó lecciones de **Llobet**, y tuvo influencias de **Manjón** y **Barrios**, y se alimentó de toda esta gente que no eran menos artistas que él, con lo gran artista que era Segovia.

JR: Y hablando de la influencia de Llobet en la guitarra también podríamos hablar de la influencia de Llobet en la música Catalana. ¿Que habrá de Llobet en **Mompou** y tantos otros compositores catalanes que asistieron a esos conciertos-tertulias del guitarrista?



“Carles Trepát interpreta Frederic Mompou”
CD ZANFONIA, 2000 (H-10.0047)

CT: Sin duda fue muy fuerte, de igual manera que fue muy fuerte la influencia de Tárrega sobre Albéniz, Granados... y no en el sentido estrictamente compositivo o de ciencia armónica, pero sí en cuanto a captar una determinada sensibilidad. En el caso de las canciones catalanas de Llobet, Mompou se reconocía deudor del guitarrista.

JR: Recientemente se ha comentado en el foro de www.guitarra.artelinkado.com sobre la figura de **Emilio Pujol**, en términos a veces no demasiado elogiosos. Entre otras opiniones, la de un destacado colaborador que dice: “Pujol fue un artista de limitado talento” y prosigue “que no fue excelente ni como

guitarrista ni como compositor ni como musicólogo, creo que fue buen profesor”. ¿Algún comentario?:

CT: Hombre, pues sí, podemos comentar eso, porque la verdad es que Yo, que admiro tanto a Pujol y que lo considero uno de los faros que han guiado mi trayectoria con la guitarra, pues me sabe muy mal que alguien tenga esa opinión de él, porque además creo que es injusta. Tal vez esté fundamentada en algunas grabaciones que empiezan a circular de los últimos años de su carrera concertística, que hizo con la vihuela. Una vihuela copia de una vihuela antigua que se conserva en París. Y la verdad es que esta vihuela es enorme y uno se imagina a un señor ya mayor de 70 años que se dice tenía algún problema físico -de hecho en sus últimos años sufrió de parkinson- y escuchar eso nos da una idea que no obedece a la imagen artística de Pujol. Pero hay una contrapartida: una grabación con su primera esposa, **Matilde Cuervas**, tocando la danza de la Vida Breve de Falla, -que Él mismo transcribió, con tanto acierto- y que tuve la oportunidad de escuchar por gentileza de Romanillos. Y ahí podemos oír un Pujol muy diferente, en los

años 30, todavía en su plenitud guitarrística.

Sus composiciones, nos gustaran mas o menos, pero es un músico el que está haciendo eso, no un aficionado. Musicológicamente, desde luego ahora mismo tenemos mucha más información, pero si alguien se esforzó en divulgar esos autores desconocidos en esos años en el ambiente guitarrístico fue él, y nos estuvo alimentando constantemente en ese sentido y todo ese trabajo no ha sido en balde. Hoy en día seguimos siendo deudores de su trabajo.

Y por último quiero decir que Pujol era un gran maestro. Sirva de muestra las declaraciones de Hopkinson Smith, -mi admirado Hopkinson Smith-, que dice que si alguien reconoce como su auténtico maestro, ese es Emilio Pujol. Es posible que haya gente que no sepa apreciar lo que nos ha aportado, pero todavía hay por ahí quién se reconoce en deuda con él.

JR: Hemos dejado para el final tu actividad concertística.

CT: Esa es mi actividad principal, como investigador me considero un aficionado.

No soy musicólogo ni soy erudito, siento simplemente

necesidad de información, necesidad de saber.

JR: Pero usted es músico humanista: intérprete, investigador, profesor y compositor. Tal vez sea esta última su faceta menos conocida. ¿Cuéntenos algo de su música? (solo hemos podido saber de una composición suya: *Homenaje a Baden Powell*)

CT: De hecho esa es la única que me he atrevido a editar, y si me atreví fue porque le dieron un premio en un concurso de música popular en Martinique en 1994. No me considero compositor. Todos sentimos en un momento dado esa necesidad de expresarnos en algo propio o simplemente de intentar buscar algo en la guitarra y cuando me sale algo que creo que merece la pena, lo plasmo en el pentagrama.

J.R: ¿Y que más obras tiene?

CT: He hecho algunas cosas, no muchas, por que no tengo una disciplina en este sentido. A veces pasan un par de años y me salió una sola frase que logro conectar con otra que me sale un par de años después y así, de vez en cuando, completo algo.

En alguna ocasión he tocado por ahí algunas obras sin decir que eran mías. Soy demasiado pudoroso en eso, pero bueno, igual alguna vez me animo a sacar alguna otra cosa, con los años uno va perdiendo la vergüenza, no se si por suerte o por desgracia. Solo he hecho música para guitarra sola, en eso también veo que sigo la tradición guitarrística catalana (Tárrega, Llobet, Pujol...) aunque ya me gustaría algún día completar una pequeña obrita que alcanzara la calidad de las de Pujol, Llobet o Tárrega, ¡madre mía!, ya me gustaría. **Ignacio Rodes** tuvo la deferencia de estrenarme unas piezas que las llamé "*Dos Piezas en obstinado*", un tanto minimalistas, de ahí el título, y que quizás no escondan nada más que una carencia de fantasía armónica (risas).

JR: También ha realizado numerosas transcripciones. En el concierto de ayer, pudimos escuchar sendas versiones guitarrísticas de **Quiroga** y **Scarlatti**. ¿Que piezas tiene publicadas o en proyecto en este campo de la transcripción?

CT: Pues en ese campo tengo sobre todo un disco que a mí me hace una ilusión especial. Lo

tengo ya grabado y espero que en unos meses esté en el mercado; en él se recoge música de **Albéniz**, **Granados**, **Sarasate** y **Debussy**, con un tema en común: Granada. En Él incluyo "Soiree dans Granade" de Debussy, que me he atrevido a transcribir, y el Albaicín de Albéniz. Mi transcripción del Albaicín la considero uno de los trabajos en los que más esfuerzo he dejado y que más satisfacciones me han proporcionado, y no solo en el resultado final, sino sobretodo en el proceso de transcripción. Meterse ahí en las entrañas de ese albaicín ha sido apasionante.

Luego que salga el disco ya tengo preparado las partituras. Algunas de ellas ya han salido publicadas, como el zapateado de Sarasate, las tres transcripciones que he hecho de Debussy, y ahora acaba de salir hace poco dos piezas de Granados. Todo eso forma parte de ese disco. Queda ese álbum de Albéniz, que todavía lo tengo por sacar. Y otras cosas que tengo por ahí. Lo de la transcripción para mí es fascinante, aunque solo sea como método de acercarse a esos grandes músicos.

Mi transcripción del Albaicín es uno de los trabajos que más satisfacciones me han proporcionado, y no solo en el resultado final, sino sobretudo en el proceso de transcripción.

JR: Y han tenido mucho éxito desde luego tus versiones de la música de Quiroga. ¿Qué poder de atracción tiene esa música?



CD Lloro la guitarra:
Música de Manuel Quiroga, en versión
guitarrística de Carles Trepát

CT: La música de Quiroga es de las más directas que uno pueda encontrarse en este mundo. Es un compositor fascinante. Uno pensaría que es popular, pero es un hombre que bebe de la fuente popular y clásica a la vez y que desde luego tiene en mente a Falla, Granados y Albéniz y de eso se nutre para hacer esas cancio-

nes tan maravillosas y que tanto han penetrado en nuestra cultura. La idea de meterlo en la guitarra no es del todo nueva, algunos guitarristas flamencos las habían versionado en su estilo, pero no se había abordado desde la óptica más estilizada, por utilizar alguna palabreja del ámbito clásico, y yo me sorprendí de la manera tan natural que funcionan en la guitarra. Son difíciles, no nos tenemos que engañar, porque toda música que mantiene un ritmo constante como de pasodoble, por ejemplo, con una melodía que va por ahí por su lado, es siempre difícil, pero en Quiroga se puede lograr la síntesis de ambas cosas metidas en una guitarra y que de la ilusión de que es más que una guitarra.

JR: Hablando del Flamenco conocemos tu pasión por él y conocemos tu colaboración con Tomatito.

CT: Efectivamente, aunque no fue una colaboración para hacer flamenco exactamente. Nos conocimos precisamente gracias a Quiroga. Él había escuchado mi trabajo y le interesó todo eso y nos metimos en una colaboración. Primero fue para un concierto en el festival de guitarra de Barcelona en el que tocamos

“pena, penita pena” de Quiroga y ya le veía yo muy apasionado con la música de Piazzolla. Acababa de llegar de Argentina, y su amigo, el gran guitarrista argentino **Luis Salinas**, le había hecho conocer algunos temas de Piazzolla. Tomatito vino con discos, e incluso con partituras -aunque él no sabía leerlas- y me decía: “Oye, esto podría funcionar...” y ahí nos liamos y bueno, hemos montado 4 o 5 temas de Piazzolla más alguna otra cosa de música sudamericana en un total de unos 40 minutos de programa. Ha sido una experiencia muy positiva. Tomatito es un tipo estupendo y que a mi me ha enseñado mucho, la verdad es que si, no se si de flamenco exactamente, pero si de guitarra. Bueno todo es lo mismo, yo creo.

JR: ¿Y que próximos proyectos tiene?

CT: Lo próximo es concretar en cuanto a lo discográfico y en cuanto a la publicación de partituras todo mi trabajo sobre el padre Basilio. Como comenté antes no hay música como para llenar un disco del padre Basilio, mi idea entonces es completarlo con sus contemporáneos, porque me gustaría hacer un disco de música original para guitarra de

ese tiempo; **Laporta, Ferrandiere, Abreu**. Todos estos compositores hay que irlos a buscar a la biblioteca, pero bueno, uno le toma afición a eso de los papeles viejos.

He notado en los últimos años una inquietud en este periodo de la guitarra. Siempre pasa eso en el mundo del arte, les pasa a los cineastas, por ejemplo, cuando uno tiene una idea de repente surgen varias películas del mismo tema, y no es tanto por el contacto entre los artistas, si no por la influencia de “algo” que está vibrando por ahí y que lo reciben unos cuantos a la vez. Creo que en el caso de guitarristas como Lieske o Grondona, que son de mi generación, hemos sentido casi la vez y sin contacto, la necesidad de tocar las guitarras “Torres”. En el caso del padre Basilio y su época también hay una inquietud compartida. Recientemente ha salido una biografía de Ferrandiere. Tenemos el trabajo de **Luis Briso de Montiano**, sobre ese fondo de partituras. De ese trabajo creo que arranca ese interés. Y en cierta manera a él se lo debemos. Visité la biblioteca municipal, (archivo del Conde Duque), y ya me dijeron las muchas horas que había pasado Luis ahí investigando.

JR: También ha salido recientemente un trabajo sobre Julián Arcas, de **Suárez-Pajares** y **Rioja**

CT: Si, que está estupendo. Y también ese otro sobre **Aguado** de **Pompeyo Pérez**. En fin, estamos inquietos y eso es bueno.

JR: Como ves la guitarra actual. Hemos estado hablando de una época dorada para nuestro instrumento pero ¿qué nos depara el futuro?

CT: Es fácil mirar atrás y cantar con Manrique que cualquier tiempo pasado fue mejor, pero si pudiéramos hablar con Tárrega y nos contara sus penas veríamos que no es así. Hay cartas donde le dice a su discípulo **Fortea**: “te mando unas partituras y unas nuevas transcripciones y si puedes envíame unas pesetas...”. Así tratábamos a Tárrega en esos años. Mirando más cerca en los años 80 todavía teníamos a Tomás, a José Luis González, incluso a Segovia vivo, y esos referentes ya no están y tenemos que, sin olvidarnos de ellos, reinventarnos. Ante esto nos queda

dos opciones; conservar esos referentes, o continuar echando piedras sobre nuestro propio tejado.

Yo confío en la guitarra, por encima de los guitarristas. La guitarra tiene mucha fuerza. Su fuerza radica en todo lo que significa y en todo lo que nos ha dado y nos está dando a la historia de la música occidental desde los vihuelistas. Desde que tenemos noticia de música instrumental impresa vemos que la guitarra está en la base de todo eso y creo que seguirá continuando así.



Carles Trepal en los cursos “Córdoba 2016”