

Artículos de investigación

“La Técnica de Abel Carlevaro”

por Antonio José Jiménez Muñoz

Sexto



Orden

Entrevista al guitarrista

Carles Trepot



Sexto Orden

Revista *Independiente*

Director: Pablo Romero Luis (pablromeroluis@gmail.com);

Editores: Juan R. Luis y Pablo Romero Luis;
Fotografía, maquetación y diseño:
Juan R. Luis (juanluiser@gmail.com);

Entrevistas: Pablo San Nicasio y Antonio José Jiménez Muñoz;
Reseñas: Pablo Romero;
Visita al taller: Pablo Romero, Juan R. Luis;
Trabajos de investigación: Antonio José Jiménez Muñoz;

*Fotografía portada
al mástil de una
guitarra del taller de
Arturo Sanzano
por Juan R. Luis*

Revista científica digital Independiente Sexto Orden
Año 5, Vol. 1, mayo 2013
versión impresa. ISSN: 2172-9816
versión web. ISSN: 1989-6271
Depósito Legal: M-46432-2010
<http://issuu.com/sesto.orden>
<http://sestoorden.es>
Tipografía Calendas diseñada por Atipo®, www.atipo.es

Sexto Orden by Pablo Romero Luis is licensed under a
[Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir
bajo la misma licencia 3.0 España License](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/).

Based on a work at www.sestoorden.es
Permissions beyond the scope of this license may
be available at <http://issuu.com/sesto.orden>



Índice

página 4

Editorial

página 5

Entrevista a Alfredo Escande

página 8

Reseñas de discos

página 12

Entrevista a Carles Trepàt

página 16

Visita al taller de Arturo Sanzano

página 19

La Técnica de Abel Carlevaro

Entrevista al guitarrista

ALFREDO ESCANDE

Entrevista por
Antonio José Jiménez Muñoz

Esta entrevista que hoy publicamos viene como anexo al trabajo de investigación de Antonio José Jiménez Muñoz publicado en este mismo número. Hemos decidido tratarla con maquetación de entrevista y no como trabajo de investigación.

Va dirigida al guitarrista de Montevideo Alfredo Escande, discípulo de Carlevaro. Nace en 1949 y empieza sus estudios de guitarra en el 61. No es hasta el 76 cuando se convierte en colaborador del Maestro Abel Carlevaro. Trabaja junto a él hasta su fallecimiento en 2001. Además colabora como asistente en

la elaboración de todos sus libros y escritos pedagógicos.

Es autor del libro “Abel Carlevaro – Un nuevo mundo en la guitarra”, completo y detallado estudio sobre la vida y la obra del gran maestro uruguayo, y del libro “Sor, Aguado, Carlevaro – Continuidades y rupturas”.

¿Cómo y cuando conoció a Carlevaro?
La primera vez que sentí hablar de Abel Carlevaro fue en 1963, cuando yo tenía 13 años y hacía dos que estudiaba la guitarra. El año

Ha pasado más de un año desde nuestro último número. Además hemos incumplido la promesa de publicar en enero. El proyecto Sexto Orden ha estado a punto de cerrar pero gracias gracias al apoyo de los lectores, conocidos y amigos no ha sido así. Desde el cese de colaboración con el RCSMM la motivación por el proyecto ha disminuido. Pero hemos tomado una decisión. Para darle empujón pensamos que debe existir www.sextoorden.es. La creación de una web, nos va a permitir ahorrar tiempo y abrir camino a nuevas posibilidades de difusión. Algo que antes no podíamos ofrecer son, por ejemplo, entrevistas en vídeo o artículos con audio.

La revista se propone publicar contenidos perennes y originales, tales como entrevistas, artículos de investigación, reseñas, reportajes..., y dejará de lado el tema de actualidad.

En este número Pablo San Nicasio habla con el respetado guitarrista Carles Trepal; visitamos a Arturo Sanzano, una grandísima persona y uno de los constructores con más experiencia de Madrid; el trabajo de investigación y la entrevista secundaria giran sobre la figura de Abel Carlevaro y Alfredo Escande nos habla sobre su relación con el gran maestro.

No se sabe si seguiremos publicando la revista virtual maquetada, en .pdf o si se imprimirán y repartirán las copias, pero no lo descartamos. Seguiremos explotando las vías de difusión para que los trabajos lleguen a vosotros, lectores interesados.

Termina una etapa con el noveno número, pero empieza otra nueva.

Pablo Romero Luis

“Carlevaro le aportó a la guitarra un corpus teórico coherente, completo y orgánico, que nuestro instrumento nunca había tenido”



anterior yo había asistido al primer concierto de guitarra de mi vida: escuché a Andrés Segovia en el Estudio Auditorio del SODRE. En julio de 1963 estaba en la misma sala, en el intervalo de otro concierto (que no era de guitarra), me acompañaban mis padres y mi profesor de guitarra, y antes de comenzar la segunda parte hicieron el anuncio de que el próximo concierto sería del guitarrista Abel Carlevaro. En ese momento, mi profesor comentó a mis padres: “A ese guitarrista sí que tendría que venir a escucharlo Alfredo”. Yo quedé sorprendido, porque creía que ya había escuchado al más grande guitarrista del mundo, y el énfasis de mi profesor parecía indicar que todavía no había escuchado todo lo que debía. Cuando le pregunté, él me dijo: “Ya vas a ver. Carlevaro estudió con Segovia, pero ahora lo ha superado y lo suyo es algo totalmente diferente”. A los pocos días fui al concierto y quedé maravillado. Luego conseguí uno de sus LP, y no me cansaba de escucharlo. Poco a poco fui consiguiendo todos sus discos (que no eran más que tres o cuatro, en esa época). Pero debían pasar todavía varios años, once, para que yo tomara mi primera clase con él. Fue también mi primer profesor quien me aconsejó ir a estudiar con Carlevaro. Cuando yo le dije que me parecía que yo no tenía el nivel suficiente como para estudiar con tan importante maestro, él me dijo: “Llamalo y andá a estudiar con él, que te va a abrir un mundo nuevo”. Y así fue: lo llamé por teléfono, creyendo que me resultaría muy difícil ser aceptado como alumno, pero tuve la sorpresa de que me atendió con amabilidad, y sin importarle cuánto sabía yo de guitarra me citó para darme su primera clase. En esa primera clase, además de enseñarme cómo sentarme y tomar la guitarra, me dijo lo más importante de todo. Yo había leído unos días antes, en una entrevista, que él había dicho: “hay guitarristas que tocan diez horas por día. Yo les aconsejo que piensen nueve horas y toquen una”. Más allá de la evidente exageración, sin duda para sacudir inercias, ahí había algo que para mí sonaba desconocido. ¿Qué era eso de pensar en la guitarra?, fue lo que le pregunté. Y su respuesta me marcó para siempre: ‘a pensar en la guitarra es justamente lo que yo le voy a enseñar’.”

¿Cómo influyó en usted el Maestro?

“Desde la primera clase cambió mi perspectiva de la guitarra y de la música, y además cambió totalmente el rumbo de mi vida. Yo estudiaba Economía, trabajaba en un banco para ganarme la vida (además de dar algunas clases privadas de guitarra), pero después que lo conocí y escuché sus puntos de vista y todo lo que tenía para enseñarme, decidí que ése era mi camino: estudiarlo a fondo, entenderlo, comprenderlo, tocar la guitarra siguiendo sus consejos, y luego ayudar a que otros lo conocieran y lo comprendieran.

Dos años después de aquella primera clase, el Maestro me honró cuando me solicitó ayuda para escribir su libro “Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental”. A partir de allí, y durante un cuarto de siglo, trabajé

con él en la redacción de todos sus trabajos pedagógicos.

Y su influencia mayor (además de enseñarme, tal como me había adelantado mi profesor, todo un nuevo mundo de la guitarra) tiene que ver con lo que me dijo en su primera clase: con él aprendí a pensar antes de hacer algo en el instrumento. La resolución de cualquier problema o dificultad no se consigue tocando y tocando “hasta que salga” (“de ese modo lo vas a hacer perfectamente..., mal” solía decir), sino pensando en las razones de la dificultad y en las vías para superarla, y recién después, cuando tenemos la solución teórica, tocar para aprender el pasaje, ya bien tocado desde el comienzo. Por eso es tan importante que, a partir de Carlevaro, la guitarra posea una teoría instrumental.”

¿Qué visión se tiene en el Uruguay musical del Maestro y cuál cree que se tiene en Europa?

“Creo que, como había sucedido en muchos lugares durante su vida, a Carlevaro aquí lo respetan mucho más los músicos no guitarristas, que los que tocan nuestro instrumento. Hay muchas excepciones, por supuesto. Pero son muchísimos los guitarristas que prefieren bajar la cabeza y arremeter contra las dificultades dedicando horas y horas al trabajo irreflexivo, antes que detenerse a pensar, a enterarse de que existió Carlevaro, y a darse cuenta de que todo resulta más fácil y menos fatigante si se siguen sus consejos. En cambio, huyen por la tangente y dicen: “Carlevaro, ya es cosa del pasado. Está superado”. Es más fácil eso, al parecer, que tratar de pensar y, pensando, ser diferente. Y, sobre todo, ser artísticamente musicales. Lo que proponía Carlevaro apuntaba a la sensibilidad artística: sus innovaciones técnicas buscaron simplificar lo físico para dar paso a lo espiritual, a lo sensible y musical. Y lo que predomina, tanto aquí como lo que puedo enterarme de Europa, lamentablemente, es una especie de carrera por superar todas las barreras de potencia y velocidad. No importa a qué precio ni en función de qué estética. Y si uno pone atención, los que siguen por ese camino suenan todos igual y son poquísimos los que proponen algo diferente.”

¿Cree la técnica que propone Carlevaro en un futuro tendrá la misma repercusión pedagógica que por ejemplo tienen hoy la de Sor y Aguado?

“Debería ser así. Ellos fueron el hito fundamental en el avance de la guitarra del siglo XIX. Carlevaro lo fue en la segunda mitad del XX, en lo que tiene que ver con lo técnico y lo pedagógico. Pero dependerá de que haya quienes lo traten de comprender y transmitir fielmente, antes de que se pierda el hilo conductor.”

¿Encuentra muchas de las propuestas planteadas por Carlevaro resueltas por los grandes intérpretes de hoy?

“Creo que hay mucho por hacer, y que son pocos los que se proponen desarrollar y aprovechar

al máximo las cualidades orquestales de la guitarra. Por supuesto que hay en el mundo grandes artistas de nuestro instrumento. Pero, también es cierto que un número considerable de los actuales guitarristas parecen estar tocando el piano. Agregándole vibrato, eso sí. Todavía hay gente que, queriendo alabar una guitarra, dice: ‘¿Cómo suena esa guitarra! ¡Parece un piano!’ Eso es toda una definición estética. No son muchos los guitarristas que se han dedicado a resaltar los valores intrínsecos de la guitarra.”

¿Cuál cree que es el mayor aporte de A. Carlevaro al mundo de la música en general y al de la guitarra en particular?

“Carlevaro le aportó a la guitarra un corpus teórico coherente, completo y orgánico, que nuestro instrumento nunca había tenido. Aplicó la razón desde una sensibilidad artística, y siendo -como lo era desde muy joven- un intérprete de nivel sobresaliente, dedicó gran parte de sus energías y de su vida a mostrar a los demás que puede ser fácil resolver los problemas que plantea la música en la guitarra si se es capaz de sustituir el empeño irreflexivo por la razón puesta al servicio de una idea musical.

Desde el punto de vista estético, llevó a su máxima expresión la condición orquestal de la guitarra, privilegiando el uso artístico de los colores, los matices, demostrando que la guitarra tiene infinitas posibilidades que no se agotan en la vieja dicotomía “sul tasto - sul ponticello”, ni -en cuanto a lo dinámico- la igualmente obsoleta ‘apoyando - tirando’. Los cambios de color y de dinámica dependen, según Carlevaro, de las diferentes actitudes de los dedos, y de las distintas asociaciones musculares que es posible poner en juego en apoyo de éstos. Y así es posible que la guitarra brinde al que la escucha toda su maravillosa gama de sonoridades.

Demostró, además, que la ejecución guitarrística puede ser totalmente limpia, sin ruidos parásitos, sin ese absurdo rozamiento de las cuerdas que proviene del desconocimiento de cómo se usan el brazo izquierdo, la muñeca y la mano para mover los dedos en el diapasón.

Si hubiera que ejemplificar con un solo concepto cuál fue el cambio más revolucionario que aportó Carlevaro a la técnica de la guitarra, habría que decir que antes de él los guitarristas tenían solamente en cuenta sus dedos para tocar (incluso, llegó a haber maestros que hacían poner una revista debajo del brazo izquierdo, para asegurarse de que no se moviera, así como otros indicaban el uso de moneditas o cerillas entre los dedos de la mano derecha, para que estuvieran siempre bien apretados). Carlevaro mostró que, además de los dedos, para tocar la guitarra hay que saber usar perfectamente las manos, las muñecas, los brazos, el tronco y -aunque parezca mentira- las piernas y los pies. Cuando todos esos elementos funcionan armónicamente, la ejecución guitarrística se simplifica de un modo increíble. Y la música, agradecida, sale sin trabas, sin obstáculos físicos. Cuando hay ideas musicales para expresar, por supuesto.”

“Él había dicho: hay guitarristas que tocan diez horas por día, yo les aconsejo que piensen nueve y toquen una”

Reseñas de discos



Rara Avis

Juan Manuel Ruiz Pardo

La verdad, no hay muchas cosas más que decir después de leer en los textos del libreto palabras como las de Chema Vilchez, Jorge Orozco, Curro Piñana, o Chema Sáiz, entre otros. Muchos destacan lo poco común de escuchar esta música en un guitarrista clásico. Rara avis para el prototipo de músico clásico, pero nada fuera de lo común si estamos acostumbrados a escuchar música que no sea “clásica”.

De este álbum se destaca un sonido fresco, naturalidad e inquietud por saborear los diferentes aromas que ofrecen distintos estilos musicales. Juan Manuel ofrece un desarrollo de los temas que si puede recordarnos a la música clásica, pero las estéticas nos separan.

El sonido de este guitarrista también es especial e influye en el misticismo de definir este estilo de música. La mezcla que usa en algunos temas de guitarra española y guitarra acústica le da un toque muy brillante. No sabría describir bien el sonido, pero me puedo acercar diciendo que es limpio y fino.

El arreglo de Billie Jean para guitarra y “pie” es uno de los temas más comentados por los invitados a escribir en el libreto. Está muy conseguido y se puede ver una interpretación en vídeo en Youtube. A mí no me ha llamado mucho la atención quizá porque ya había oído varias interpretaciones de este tema por otros buenos guitarristas, aunque lo del pie si ha sido nuevo.

El CD no tiene desperdicio, en cada uno de los catorce temas encontramos cosas distintas. Hay obras para guitarra sola y otras con bajo, batería y percusiones. Me han gustado especialmente “Pre & Posludio” y “Murcia on my mind”, aunque en general todavía no me he cansado de escuchar el cd entero. Cuando pongo este disco no oigo sólo a un intérprete, oigo a un músico completo.

Gracias a Juan Manuel Ruiz Pardo por dar este paso. Un cd recomendable al cien por cien, que seguro seguirá dando qué hablar.

Tierra de todos

José Luis Silvae

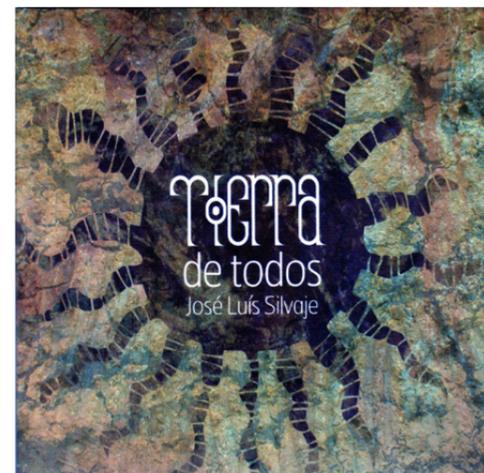
“Una tierra de todos puede ser posible”. Con estas palabras acaba José Luis lo que él llama “la letra de sus músicas”, el texto del libreto. Lanza una denuncia al abuso de unas personas sobre otras, una llamada de atención a la clase política. Con todo el desencanto que siente frente a este tipo de comportamiento sigue creyendo y alimentado la esperanza de que otro mundo más justo y solidario es posible. Y sobre esto último compone su música.

“Tierra de todos” además es el primer tema. Tiene inspiración africana y utiliza percusiones, contrabajo, guitarra, voz. La música de Silvae tiene, en general, muchas influencias, del Jazz, del pop, de la música clásica o de las músicas étnicas. En algunos temas también añade efectos sonoros como grillos, perros, una batukada..

Si no hubiera leído que este cd es de un guitarrista clásico jamás lo habría pensado. Y eso me alegra porque te das cuenta que no todo es recreación e interpretación en clásico. Puede que parta una base académica clásica, pero se nota que hay bastante más.

“Animales de compañía” es un tema con toques bluseros. Está separado en tres piezas, pero se usa el mismo material en la primera parte en y en la última. No es como nos pudiéramos esperar en un a suite clásica. “Sabor de Brasil” es una recopilación de cuatro temas con ritmo brasileño, a tres de estos se añade un clarinete además de los instrumentos antes citados.

En general en este trabajo podemos encontrar algunas obras con estética más clásica, como la “Rosadelfa”, más latinas como “Tumbao”, música brasileña, ritmos africanos y toques bluseros. Música muy fresca y original, contemporánea consonante, cómoda de escuchar y con un estilo muy personal.



Íntimo

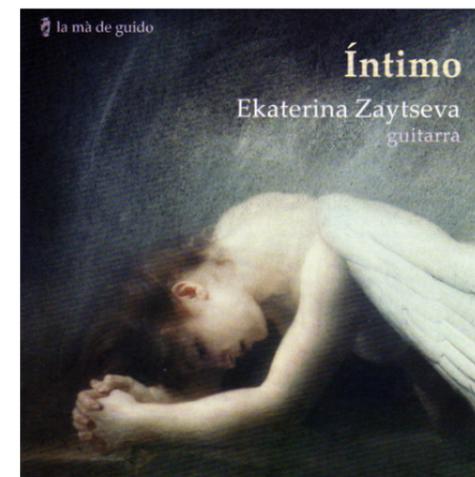
Ekaterina Zaytseva

La mà de Guido apuesta con Ekaterina Zaytseva por un disco con música de la primera mitad del siglo XX. Una de las mejores épocas para la guitarra clásica.

Nacida en Ginebra y afincada en Barcelona, la intérprete presenta su segundo cd. “Íntimo” describe el contenido expresivo de este disco. Las cualidades tímbricas de la guitarra responden especialmente a esta idea.

Éste álbum presenta obras de compositores españoles y latinoamericanos, como Miguel Llobet, Manuel de Falla, el valenciano Vicente Asencio, Leo Brouwer y Jorge Cardoso. Todas las obras están escogidas del repertorio más agraciado y conocido de la guitarra solista.

Zaytseva ha estudiado en Moscú con N. Ivanova-Kramskáyá, luego en Barcelona con Álex Garrobé y Laura Young. Completa su formación académica con Zoran Dukic en el *Master of Music* del Conservatorio de la Haya. Posee una gran destreza técnica y una capacidad envidiable de colorear la guitarra.



Placeres

Anthony Ocaña Trío

Podemos ver en el EP que nos envían, otro trabajo en la línea que ya conocíamos del compositor dominicano-español pero ésta vez con música de cámara.

El trío de violín, violonchelo y guitarra suena compenetrado y equilibrado, gracias en parte a las composiciones. En la música sensible y abierta del compositor sólo faltaba el efecto de la cuerda frotada para poder expresar todo lo que no se puede con una sola guitarra. Además acerca su música hacia una estética más clásica.

Del trabajo con efectos escuchamos “¿Qué será de nosotros?”. Una obra para guitarra con delay y violonchelo. Una pieza de tímbrica oscura que usa arpeggios ascendentes y descendentes de armonías cercanas a la música pop pero con una estética muy personal. Es un bonito homenaje a un ser querido.

“Sin título” es un espacio para que conversen violín y violonchelo encima del juego armónico que va dando la guitarra sobre los modos eólico, frigio y dórico. Lo único que no me gusta es el título.

Del tema “Placeres”, que da nombre a todo el trabajo, podemos escuchar dos versiones. Algo curioso para un EP con sólo cuatro pistas. Yo hubiera puesto directamente la segunda (*extended version*) porque dice algo más. De una forma u otra este tema podría describirlo como un día normal, un día que vas al trabajo, y vuelves sin más. Tendremos una forma diferente de ver los placeres, pero he de reconocer que es la composición que menos me ha gustado. En la versión extendida parece que toma un camino nuevo y más divertido para volver a casa.

Mónica Fuentesfría, Laura Salinas, y Anthony Ocaña, o lo que es lo mismo Anthony Ocaña Trío nos hacen un bonito regalo. Un disco muy versátil para todos los públicos. Aunque haya un solo compositor los tres hacen la música suya.



Sonidos de una juventud

Juan Antonio Torres

Una producción de *Arriaza Promúsica*, con la ayuda de la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla, y el impulso de Rocío Macareno presidenta de la "Asociación de amigos de la guitarra Juan Antonio Torres". Presentan un homenaje más a la figura que pone nombre a la Asociación.

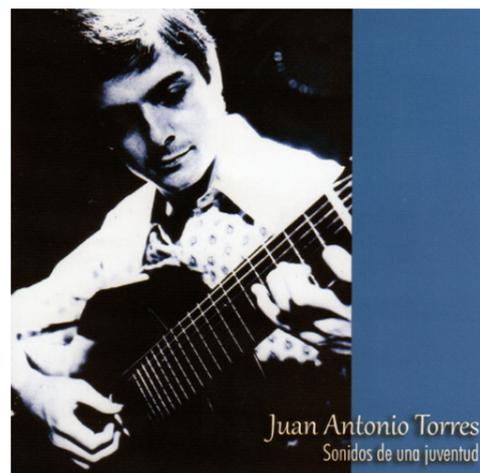
Juan Antonio Torres (1951), aventajado discípulo de América Martínez y José Tomás. Con unos inicios en la música más que exitosos acabó drásticamente con su carrera concertística en el año 77 cuando sufrió un gravísimo accidente automovilístico.

En este álbum se recoge una recopilación con algunas de sus grabaciones de juventud separadas en tres secciones con un repertorio muy habitual en su época. Primero escuchamos "grabándose Juan Antonio", son grabaciones con un simple magnetófono de obras de Bach, Diabelli, Villa-Lobos y Albéniz. Después escuchamos grabaciones en directo. Y por último encontramos fragmentos de algunas obras entre conversaciones con el Padre Restituto Méndez, que son grabaciones previas al concierto en directo grabado.

Como muy bien dice Samuel Diz en el libreto, el conocer a este intérprete produce un sentimiento de expectación e interés, tanto emocional como profesional. Aún con lo que ha cambiado la técnica de interpretación hoy día te das cuenta de todo el potencial de éste músico a la altura de los más grandes.

Se editaron 500 ejemplares de este álbum que se están repartiendo gratuitamente. Están esperando a subirlo a internet para que se pueda descargar cualquier interesado. Publicado por la asociación Amigos de la Guitarra Juan Antonio Torres.

Era necesario sacar este disco como homenaje, todo el esfuerzo ha merecido la pena.



Valencia - La Habana

Jorge Orozco

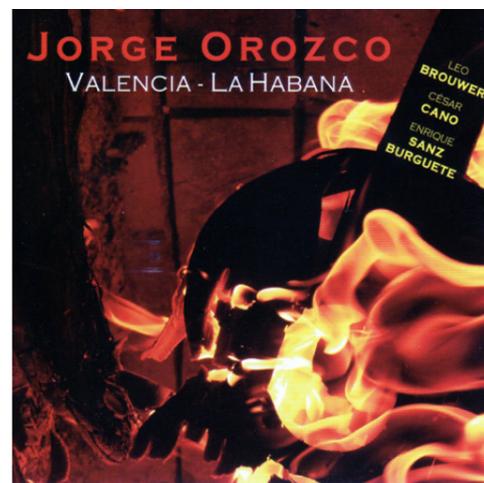
Lo primero que llama la atención es la potada. Una fotografía, del propio Jorge Orozco, de una guitarra "quemada en una fría noche de invierno". Aunque fuese una guitarra vieja o mala sigue dando un poco de pena verla quemándose. Pero la elección de la imagen es simplemente una curiosidad, no significa que Orozco deje la guitarra.

Valencia - La Habana es un homenaje a tres compositores contemporáneos amigos del intérprete. Un cubano: Leo Brouwer, y dos valencianos: César Cano y Enrique Sanz Burguete.

Esto es un trabajo que abarca mucho tiempo. Escuchamos una recopilación de directos. La grabación más antigua es de 1990 y la más moderna del año 2000. Todas en riguroso directo. Hay que decir que es un trabajo muy empastado y que las grabaciones son de gran calidad tanto en la interpretación como en la parte técnica.

El repertorio elegido va desde la guitarra solista, pasando por canto y guitarra, hasta guitarra y orquesta.

Nos encontramos en cada pista una lección de maestría, una interpretación madura y personal. El disco está a la altura habitual de Jorge Orozco a quien no vamos a descubrir a estas alturas. Merece la pena de todo punto.



Federico García Lorca

José Luis Ruiz del Puerto

Ruiz del Puerto recurre a esa fijación de Lorca con la guitarra para lanzar este trabajo. Aprovechando el tirón que supone el 75 aniversario de su muerte prepara con mucha paciencia un trabajo muy denso y detallista al milímetro. Este cd nace como homenaje y recuerdo de la obra y figura del poeta granadino.

En el año 1998 el intérprete solicitó a cuatro destacados compositores españoles que escribieran una obra dedicada a García Lorca. Este trabajo recoge esas obras y otras actuales contemporáneas que simbolizan la modernidad que, con tanto afán, protagonizó el poeta granadino a lo largo de toda su vida.

El disco empieza con el homenaje a Debussy de Falla quizá porque sea una de las pocas obras de guitarra clásica a la que Lorca hace referencia por escrito en una carta al mismo compositor. A continuación se escuchan una selección de los Tarots de Tomás Marco. Una elección muy acertada.

"Simbolismos" de Emilio Calandín es una composición basada en seis poemas homónimos del poeta granadino. Es una de las obras encargadas para homenaje al poeta. Música muy efectista y contemporánea atonal. Después de haber escuchado a Falla y a Tomás Marco, los 44 segundos del primer poema con un estilo tan distinto generan una gran expectativa, te cautivan y llenan de intriga. Le sigue el segundo poema titulado "El grito" tan lleno de energía que llega a asustar. Después de estos dos, los siguientes ya desbordan lo bonito de los efectos tímbricos sonoros. Quiero decir que desbordan en el sentido de querer que paren.

Distinto pero con un estilo similar, por lo menos a la escucha, es el "Jardinero Inmóvil". Es más juego tímbrico que de efectos poco usuales, y tiene pinta de que el análisis de la partitura es más divertido que oírlo.

"Preludios Lorquianos" está en compuesta desde una estética minimalista pero a orillas de la consonancia y la disonancia. Es de destacar el juego rítmico.

La obra de entre las dedicadas a Lorca que me queda por comentar es "Elegía y Danza". Evoca las horas previas al fusilamiento y la amenaza de muerte. Es música muy descriptiva y muy bien colocada al final del cd. La sección de rasgueos del final se queda un poco forzada, quizá apetezca oír unos rasgueos más flamencos aunque bajo la misma estética sonora.

Las otras obras que no he comentado son Acusmática de Enrique Sanz Burguete, y Alquitara de Eduardo Pérez Maseda. Dos obras que hacen que un todas las demás obras con sus diferencias empasten a la perfección en este trabajo.

Que pena no encontrar nada que evoque por lo menos la pasión de Lorca con el flamenco.

El maestro José Luis Ruiz del Puerto borda un trabajo colosal. No tengo más que elogiar la compacidad y la brillantez del sonido de este intérprete y la capacidad para colorear y dulcificar los efectos tímbricos. Aunque antes de escuchar el cd hubiera esperado otra cosa del título, veo muy inteligente querer llevar esta música a más público que el especializado homenajeando al renombrado poeta.

De gusto muy delicado

Thomas Schmitt

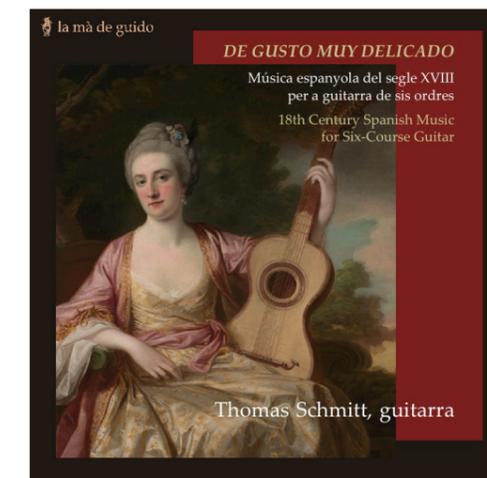
"De gusto muy delicado" es una frase del Diario de Madrid en 1790 muy acertada para describir la música de este trabajo que reúne un repertorio de piezas para guitarra de seis órdenes representativas del repertorio de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta época que ha pasado casi desapercibida en el repertorio de guitarra clásica, últimamente está cobrando cierto interés.

La música del libro de Vargas y Guzmán, de Fernando Ferandiere, y de Federico Moretti; nos remonta a una época en que la guitarra de cinco órdenes coexistía con la de seis. Cuando se confundían los términos vihuela y guitarra o se usaban como sinónimos, y se utilizaban distintos tipos de afinación en los órdenes dobles.

El guitarrista y musicólogo alemán nos comenta algunas de sus elecciones como intérprete en cuando a la afinación de los órdenes dobles en el libreto escrito en catalán, castellano e inglés. Además de un contexto histórico y social de los compositores y sus obras. Como gran estudioso de la música que es.

Otro punto de interés en este trabajo es que se ha grabado con dos guitarras. Un instrumento original de 1797 de Lorenzo Alonso, y una guitarra de seis órdenes reconstruida por Carlos Gass.

La música muy bella, y tañida con elegancia, sin excesos, conociendo cómo glosar. Que vengan más discos así.



Entrevista al guitarrista

CARLES TREPAT

Es un guitarrista especial, no cabe duda. Por su manera de tocar y afrontar la profesión. De apariencia frágil y huidiza, Carles Trepat sin embargo se reafirma aquí como un estupendo erudito de la guitarra, algo que sabemos, además de un locuaz interlocutor lleno de convicción y contundencia al expresar las líneas maestras de su concepto de hacer y decir guitarra.

Charlamos con él en la mesa de un hotel en pleno centro de Madrid, con el único testigo de una grabadora que a duras penas podía recoger esa voz tenue pero sin grietas de este leridano que ya es, por méritos propios, algo más que un guitarrista de culto.

¿Conoces *Sexto Orden*?

“Sí, he recibido algunos links y me interesó mucho. Es muy bueno que existan este tipo de publicaciones, aunque sea online. ¿Existe en papel?”

Sí, el Conservatorio Superior de Madrid apoya la causa, y de vez en cuando se imprime. Hacemos lo que podemos. Además de la actual *Roseta* ¿qué antecedentes a nivel de medios de comunicación de la guitarra clásica conociste? “Bueno, la Biblioteca Fortea editó algunas revistas interesantes pero eso era en la primera mitad del siglo XX..., quizá debamos ir demasiado atrás para encontrar cosas, aunque alguna ha ido apareciendo desde las sociedades de guitarra..., pero toda esta tarea que hacéis debiera durar más en el tiempo”.

Desde tu época en el conservatorio-escuela de Vila-seca, no has vuelto a dar clase en un centro estable como tal.

“Es algo que me gustaría..., no tanto el hecho de estar en un centro pero sí estar con un grupo de gente estable con ganas de aprender... Vila-seca lo dejé porque creí que debía seguir concentrado en el estudio de la guitarra; me tomé muy en serio la idea de que es muy difícil un compromiso con la enseñanza y desarrollarse como intérprete al mismo tiempo. Probé a ir por libre hace más de veinte años y me he acostumbrado un poco a eso. Pero he continuado siempre dando clases –y no pocas– en los cursos de los festivales de guitarra, academias y conservatorios. También es cierto que a veces se hace complicado, en este tipo de cursos combinados con recital, mantener la concentración necesaria para tocar y enseñar”.

Ese concepto de pedagogo-concertista te acerca a la figura de tu admirado Pujol.

“Bueno... ya quisiera yo, Pujol fue tan polifacético que abarcó estos dos y otros muchos



campos a la vez y a lo largo de su vida. A veces se ha cuestionado su figura y es por eso que quiero aprovechar esta oportunidad para reivindicarla. Al guitarrista y su gran aportación. Es evidente que su labor como intérprete se desarrolló más desde su juventud hasta los años cuarenta. De esos años es su grabación junto a su primera esposa, Matilde Cuervas, de dos piezas de Falla, en donde se puede apreciar el alto nivel artístico del dúo. Quizá no fue un virtuoso de la naturaleza de Llobet o Segovia; recuerdo que M^a Luisa Anido contaba que tuvo oportunidad de oír estudiar a Pujol, que se alojaba en su casa cuando el padre de M^a Luisa le organizaba conciertos en Argentina. Decía que era capaz de obsesionarse con un pasaje y repetirlo incontables veces... y remarcaba Anido que eran pasajes relativamente fáciles. Contraponía la personalidad de Pujol a la de Llobet al que decía que costaba verle con la guitarra en las manos si no era en los escenarios. Creo que esto era una manera un tanto exagerada de plasmar algo que se desprendía de la personalidad de estos guitarristas.

Cuando tuve oportunidad de conocer a Pujol, en sus últimos años, se podía ver inmediatamente en él a un hombre devoto de la guitarra. Él, que era una persona de fuertes convicciones religiosas, parecía como si quisiera integrar la guitarra y la música en su concepto espiritual de la vida. Y eso lo comunicaba y lo transmitía, daba fuerza a su mensaje.

Tuve la suerte de tener como primer profesor a Jordi Montagut, que había asistido a los cursos de Cervera con Pujol y se esforzaba en inculcar a sus alumnos los principios de la “Escuela Razonada de la Guitarra”... incluso alcancé a recibir lecciones directamente del Maestro Pujol, y más tarde de su discípulo José María Sierra. Después me alejé de aquel modelo, influido por otras tendencias, pero con los años he vuelto a reflexionar y a dar su importancia a lo que había recibido en mis inicios”.

En tu periodo formativo Segovia debía de estar muy presente, ¿recibiste su influencia?

“Como alumno de Tomás sin duda la he recibido, también a través de sus partituras

“No necesitamos un divo, necesitamos un músico de calidad”

y grabaciones ya que no llegué a conocerle; pero la ideología de Segovia no ha ido nunca conmigo: su pretendido autodidactismo, con la consecuente creación de una nueva técnica es algo que no acababa de entender, en parte porque no me acababa de cuadrar con las ideas que yo había recibido a través del ambiente de Pujol. También su complicada relación con el mundo flamenco y con tantos guitarristas que le ayudaron, como Llobet, siempre ha provocado mi desconfianza. Segovia planteó una nueva era guitarrística en la que la aportación de los compositores-guitarristas del pasado contaba poco. Personalmente no creo en la superación en el terreno interpretativo ni en el de la composición. Y en el mundo de la guitarra se da mucho este tipo de pensamiento, tantas veces despectivo con nuestro pasado. Creo que eso no está en consonancia con el espíritu de recreación y renovación que fundamenta nuestra labor. Otro asunto es la necesidad de sobresalir en este mundo y la legitimidad de que cada uno defienda lo suyo como crea más conveniente. Pero hay que intentar no confundir la autopromoción con el proceso histórico; la indudable y enorme influencia de Segovia ha hecho que algunas cosas que pasaron de una manera se hayan contado de otra.

Por otra parte me ocurre que cada vez entiendo y admiro más a Segovia como guitarrista... y tampoco me gusta ver, como tantas veces ocurre, como se niega la validez artística de sus interpretaciones. Vivo una

especie de contradicción entre la poca simpatía que me ha producido su visión de la guitarra y la fascinación por su arte.”

La figura de Segovia es hoy controvertida, pero veo que ya lo era mucho antes

“Pienso que esa controversia la ha sentido mi generación y en cierto modo continúa estando ahí, pero fueron algunos de sus alumnos los que vivieron una fuerte contradicción. Algunos de ellos, como mi maestro José Tomás, intentaron una reacción estética frente a las maneras de Segovia.”

Se hacían un poco incompatibles

“Tomás quiso plantear un “nuevo” concepto de rigor y fidelidad hacia el autor y el texto, contrapuesto a las “licencias” que Segovia se tomaba en ese sentido. Dio mucha importancia a algunos puntos como la vuelta a las fuentes originales y una nueva aplicación del concepto estilístico. Pero no todos los alumnos de Segovia sintieron la necesidad de esa reacción, como es el caso de José Luis González, excelente guitarrista y casi vecino de José Tomás. González siguió transmitiendo a sus alumnos formas que en el círculo de Tomás se consideraban ya anticuadas.

En este momento, personalmente, intento aunar ambas vertientes con las contradicciones, dificultades y satisfacciones que ello conlleva. Entiendo cada vez más que esas licencias de Segovia, obedecen más a exigencias estilísticas de su tiempo y a la necesidad de potenciar determinados aspectos de la sonoridad de la guitarra que a caprichos personales de interpretación.”

Tomás, González... de ambos se habla poco.

“El mundo de la guitarra y el de los intérpretes de música clásica en general, parece haberse convertido en un mundo para jóvenes. Es bueno que haya algo de eso, pero no todo es fijarse en quién acaba de ganar un concurso o buscar la nueva sensación. Creo que es muy importante alimentar nuestra memoria y más en este momento de crisis de algunas tradiciones culturales. Es primordial ser conscientes de la herencia que hemos recibido si no queremos que esas tradiciones queden diluidas en unos pocos tópicos.”

Fuiste “asistente” de José Tomás. Es un término que me gustaría me aclarases y sobre el que debiéramos reflexionar

“A José Tomás no le gustaba ese término; conmigo siempre fue muy generoso y quería que, en los programas de los cursos, mi nombre apareciera al lado del suyo sin ninguna distinción. Por mi parte me considero afortunado de haberle “asistido” cuando necesitó un apoyo para atender a los más de cuarenta alumnos que en tantas ocasiones se matriculaban por aquellos años en sus cursos. Fue una gran ilusión para mí la primera vez que me llamó, en pleno verano, a punto de comenzar el curso de Vila-seca... me acuerdo perfectamente. En fin, eso son ya recuerdos.”

“Desconfío del guitarrista que va de descubridor de la auténtica guitarra”

Hoy los clásicos no componen lo que tocan, solo interpretan

“Con honrosas excepciones eso es así. Es algo que llega tras la diversificación de especialidades que impuso la norma académica de los conservatorios. Cuando un reconocido pianista fue a pedir consejo a Ravel sobre la interpretación de su obra, éste acabó animándole a componer su propia música para poder ponerse en la situación del autor.

El mundo del flamenco actual parece estar en el otro extremo, dan poca cabida a la recreación de sus clásicos, a pesar de que ellos han pasado por Montoya, Sabicas, Ricardo, Paco de Lucía, etc. en su período de aprendizaje... y a algún guitarrista flamenco he oído comentar que quizás eso tampoco sea lo más conveniente. Según él estaría bien oír más a menudo a los guitarristas flamencos actuales las creaciones de los maestros de otras épocas.”

A los flamencos en los concursos, en muchos de ellos, se les exigen obras originales suyas..., eso no parece muy común en los concursos de clásico.

“Esta es la paradoja que se da entre ambos mundos; en ese sentido y en otros, tal vez sería bueno que estuvieran más cerca.”

Tú de transcripción sabes bastante.

“Bueno, en algún caso me han sugerido hacer algún seminario de transcripción, y guiar eso tampoco es tan fácil. Llevo mucho tiempo transcribiendo y arreglando, pero una cosa es hacerlo y otra enseñarlo...”

Me gustaría hablar de Quiroga.

“Pues hablando de transcripción, la música de Quiroga viene siendo para mí desde hace casi veinte años una fuente inagotable de música que redondea como pocas en la guitarra. Continúo buscando entre la enorme cantidad de canciones que llegó a componer y continua sorprendiéndome y emocionándome su gran imaginación musical, siempre fresca.”

¿Necesitamos un divo universal para llegar a más gente? Porque puede que esto se convierta en algo de culto ¿Quizá es un problema de repertorio?

“Mmmm..., es un poco difícil responder a eso... hay que tener cuidado con los repertorios, sí, es cierto. Romper por romper no es bueno tampoco..., pero cuando se sale a un escenario hay que intentar no aburrir y a la vez dar un mensaje claro y sólido de calidad. No creo que necesitemos un divo, necesitamos músicos de calidad.”

Hay una frase tuya que me encanta: “confío en la guitarra por encima de los guitarristas”.

“La he tenido que matizar alguna vez. No es que no confíe en los guitarristas, es más, la guitarra es la suma de sus esfuerzos, creo ser muy consciente de ello. Simplemente es que desconfío del guitarrista que va de descubridor de la auténtica guitarra. Creo que eso se ha dado con demasiada

frecuencia. Es una especie de vicio “nacional”, por hacer un poco de broma. Pero estoy convencido de que, ahora mismo, no es muy saludable esa visión negativa de la evolución de la guitarra y además es fuente de algunos complejos que circulan en nuestra comunidad.”

Has visitado muchas iglesias buscando ese sonido...

“Para mí es el espacio ideal para tocar la guitarra, una iglesia con buena acústica y me siento protegido..., y si se trata de grabar el sonido de una guitarra con fidelidad, la reverberación que proporciona, bien utilizada, es a mi gusto la más natural y placentera.”

Cambiando de tema. Ahora que estamos tan inseguros en nuestra formación, trabajos y demás, sobre todo los jóvenes; se ha puesto de moda salir al extranjero, hacer postgrados fuera. ¿Qué recomiendas?

“Conocer mundo siempre es muy conveniente. Pero aconsejaría también al joven músico que no olvidara su procedencia, cómo ha ido aprendiendo, de qué manera se han ido formando sus gustos. Creo que esto es importante para que cada cual pueda afirmarse en su propia personalidad; es una cuestión que me preocupa particularmente ahora que todo, incluso el gusto, parece que tiende a homogeneizarse.”

“Ahora todo, incluso el gusto, parece que tiende a homogeneizarse”

Visita al constructor

ARTURO SAZANO

Arturo Sanzano es uno de los constructores más prestigiosos de Madrid. Es un hombre sencillo y honesto consigo mismo que se autodefine como un “mal comercial”. Esto lo apreciaría cualquier cliente que se aproximase a su tienda. El taller pasa desapercibido para los viandantes de la calle Ronda de Segovia de Madrid. El número 28 parece estar escondido.

Sus guitarras han pasado, desde el año 1984, por los concursos más famosos y han sido tocadas por las manos más expertas. Sanzano no solo sobresale como luthier sino que también esconde una faceta pedagógica. Imparte regularmente cursos de construcción.

Comenzó como aprendiz de Manuel Contreras en el año 1963 en la tienda Ramírez. Habla de su maestro como el único constructor ambidiestro que ha conocido. “Manejaba las herramientas con las dos manos perfectamente”, recuerda. Sanzano llegó al puesto de Oficial con 19 años y aún conserva dos guitarras que construyó en aquella época. Ahora sobrevive a la crisis gracias a las ventas que hace fuera de España.

“No he entendido nunca el secretismo dentro del mi oficio” explica al preguntarle sobre su labor como profesor. “La guitarra tiene más de precisión y matemática que de arte” confiesa. Según él la gente compra una guitarra porque le gusta su sonido, y el eso es

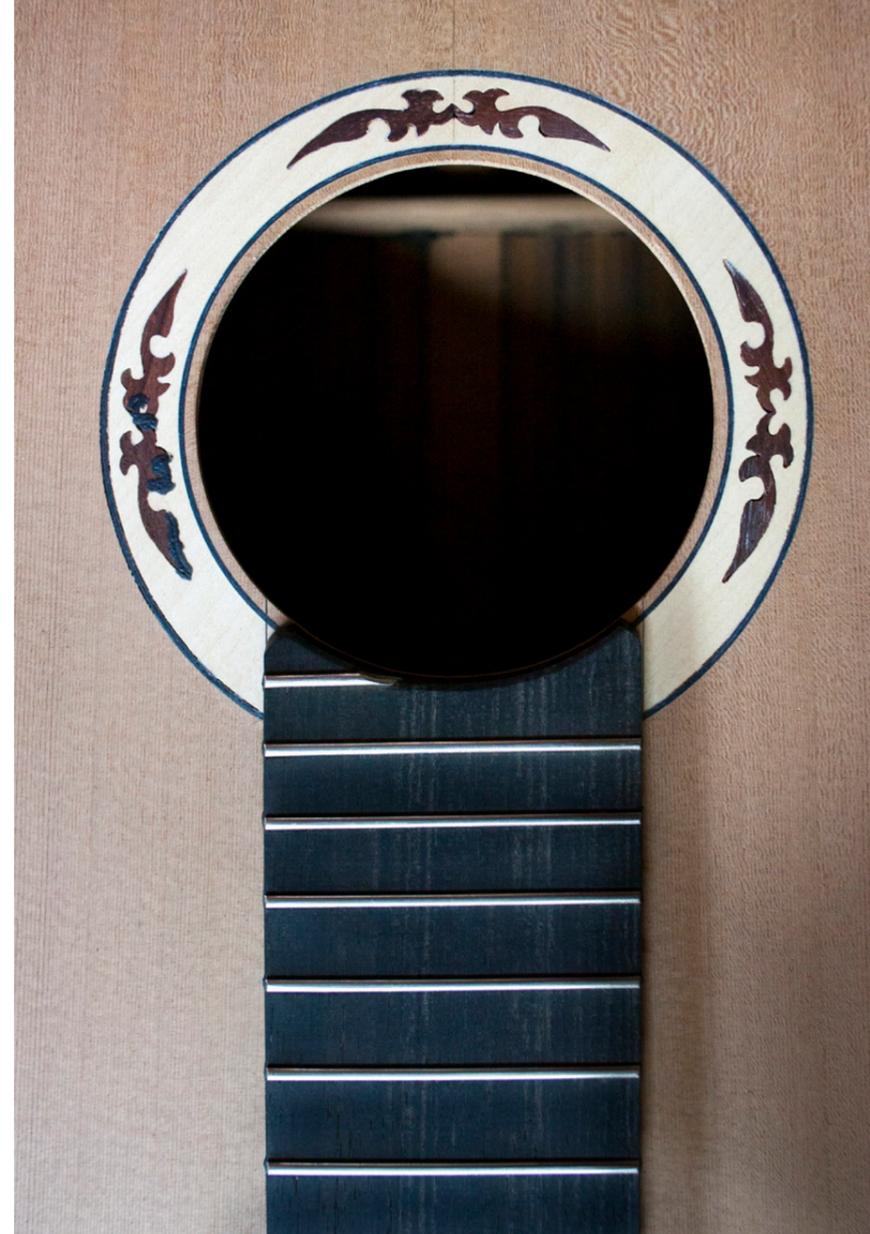
algo tan personal que difícilmente se puede copiar. Prefiere ahorrar tiempo en las partes de ornamentación e invertirlo en lo que tiene que ver con el sonido.

La petición más rara que le han hecho como luthier ha sido una guitarra de 13 cuerdas. Se la encargó un pianista que requería el instrumento para componer más fácilmente. “Por aceptar el reto no le dije que no, pero estéticamente era horrible” recuerda. Después de acabar el encargo prometió no aceptar algo así nunca más.

En nuestra visita al taller probamos sus guitarras clásicas y flamencas. Reconoce que “la música la pone el que toca”. El binomio músico-instrumento lo pondera en un 90% el guitarrista y un 10% la guitarra. “Yo no le arreglo la vida a nadie, el que toca bien sí que se la arregla al instrumento”. Sanzano solo pretende que el músico consiga lo que necesite con la mayor comodidad posible.

A la tienda se acerca mucha gente del mundo de la informática a aprender a construir guitarras. Tiene un alumno que lleva viniendo todos los sábados desde hace 13 años. Otros ya empiezan a vender sus propios trabajos.

De la visita al taller nos fuimos con buen sabor de boca habiendo comprendido su filosofía y forma de entender su oficio. Si estás buscando una guitarra de concierto aquí tienes una visita obligada.

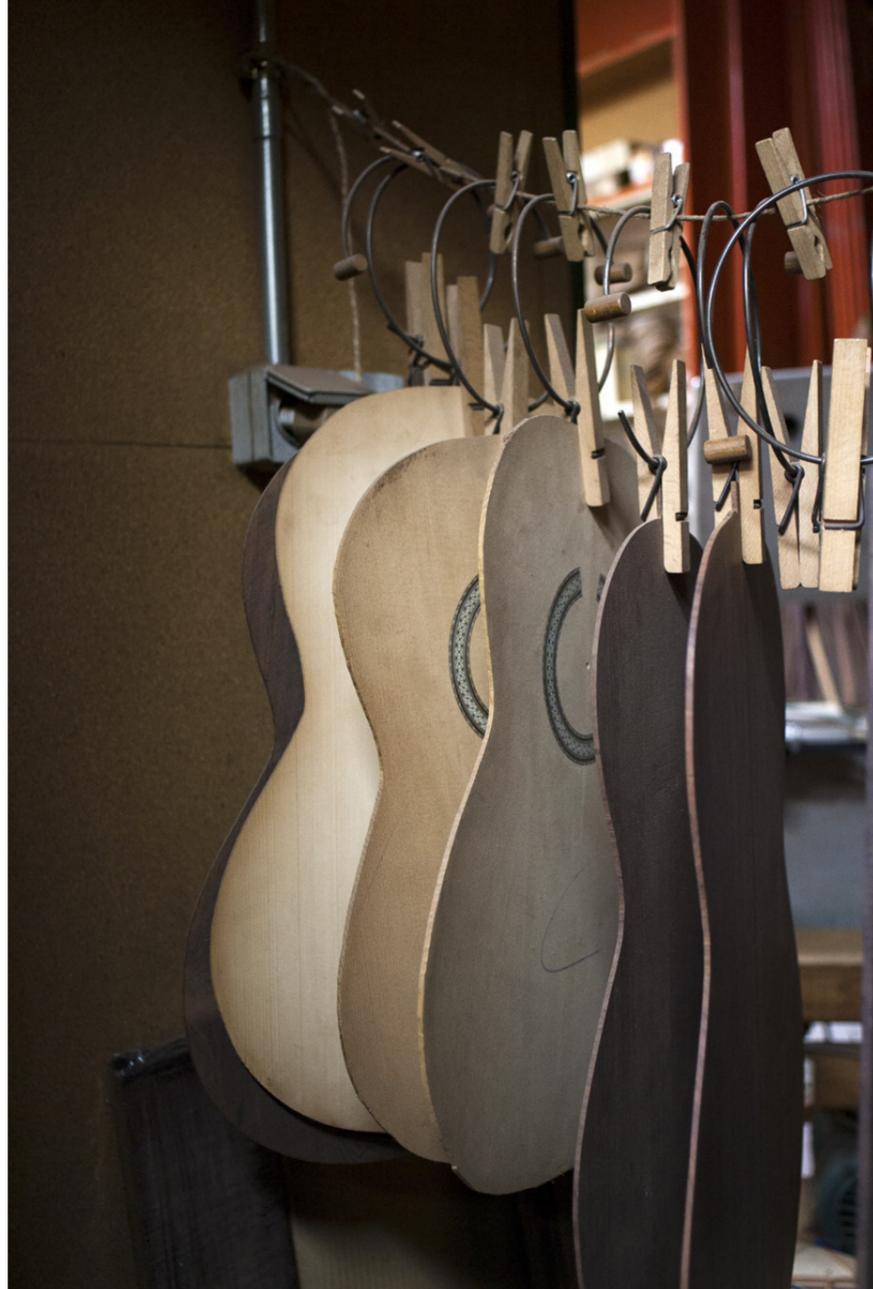


Detalle del dibujo de roseta tan característico del constructor



Foto del proceso de pegado de una tapa

El constructor no
esconde nada, nos
mostraba el interior
y todo el proceso de
montaje sin ningún
problema



Cabeza y mástil en
proceso



ABEL CARLEVARO: FLORECIMIENTO DE UNA NUEVA TÉCNICA INSTRUMENTAL EN EL S.XX

Antonio José Jiménez Muñoz

C.S.M. "Rafael Orozco" de Córdoba

ajmz7@gmail.com

Resumen:

Abel Carlevaro, como instrumentista, revolucionó de forma especial la concepción técnica de la guitarra durante la segunda mitad del S.XX, a la vez que consiguió un cambio en la mentalidad guitarrística que provenía de la tradición europea.

A lo largo de esta exposición, el lector podrá observar la ruptura entre los conceptos técnicos tradicionales provenientes de autores como Sor y Aguado, el nacimiento de su propia Escuela y la relación que mantuvo con músicos como Andrés Segovia, Maurice Ohana o Heitor Villa-lobos en una carrera artística que marcó el devenir guitarrístico de una época.

Palabras clave:

Carlevaro, escuela, pedagogía, técnica, teoría.

I. INTRODUCCION

Hace cerca de un año leí un artículo donde aparecía una frase de Abel Carlevaro que me sorprendió muchísimo. La frase decía:

Hay gente que trabaja (sobre la guitarra) doce horas por día. Yo creo que hay que pensar doce horas diarias y trabajar una.

¿Qué significaría aquello de "pensar en la guitarra"? Hasta ese mismo instante yo había creído que la cuestión pasaba por tocar horas y horas para conseguir el dominio del instrumento.

A lo largo de este periodo de estudio sobre la figura de Carlevaro y su obra pedagógica me he podido dar cuenta de que este personaje insigne de la guitarra del S.XX no deja nada al azar ya que es poseedor de una compleja estructura sobre la teoría del instrumento.

En las siguientes páginas me propongo que el lector pueda conocer un poco mejor la figura de este autor en el cambio del pensamiento técnico y teórico del instrumento, y también su visión a la hora de desentrañar problemas, siempre desde un punto de vista didáctico.

Por último, este trabajo no pretende ser una biografía ni estudiar todas las facetas de su vida personal, sino más bien, mostrar un cambio de mentalidad en la guitarra del S.XX.

II. BREVE BIOGRAFÍA PERSONAL

"Tuve la suerte de haber dedicado mi vida a lo mismo con lo que jugaba de niño", comentó en una ocasión A. Carlevaro a Alfredo Escande¹. Esta es una reflexión ilustrativa que nos sirve para adentrarnos en la vida de este guitarrista uruguayo nacido el 16 de diciembre de 1916 en Montevideo.

Nació Carlevaro en un ambiente artístico, puesto que su padre, médico de profesión, era un apasionado melómano y cuando Abel contaba con seis años de edad le regaló una guitarra construida por él mismo en 1907. Es a partir de entonces cuando el niño comienza a tocar de oído y fue tal el progreso, que a los siete años empieza a dar clase con Pedro Vittone².

En sus primeros pasos como estudiante acababa a su maestro con todo tipo de preguntas, dando muestras de su carácter independiente, inquieto y riguroso que lo acompañaría a lo largo de su vida. A todo esto tenemos que su-

¹ Alfredo Escande es un guitarrista uruguayo, discípulo de A. Carlevaro y asistente en muchas de sus masterclass que colaboró en la preparación de la mayoría de sus escritos pedagógicos entre 1976 y 1978.

² Pedro Vittone fue el primer maestro de Carlevaro. Además de guitarrista era comerciante de instrumentos y ediciones musicales.

I	
Romanesca * (hacia 1541)	Alonso de Mudarra
Preludio *	J. S. Bach
Sarabanda * (Para Laud)	" "
Bourrée *	" "
Estudio en si bemol	F. Sor
Estudio en do mayor	" "
II	
Variaciones sobre "Folia de España" y	
Fuga	M. Ponce
Tarantella	Castelnuovo - Tedesco
III	
Preámbulo	M. Torroba
Albada	" "
Oliveras	" "
Leyenda *	Albéniz
Sevilla **	" "

* Transcrip. de Andrés Segovia.
** Transcrip. de Tárrega - Llobet.

Fig. 1

mar el contexto del Montevideo de la época, del que hablaremos más tarde y que sin duda permitiría un arraigado culto por la guitarra con generaciones locales y del exterior. Entre ellos cabe destacar el gran compositor paraguayo Agustín Barrios, quien pasara largas temporadas en el Uruguay entre 1912 y 1918; aunque A. Carlevaro nunca pudo escucharlo su obra no dejaría de ejercer influencia sobre él. Pero sobre todo debemos de recordar al gran guitarrista español Andrés Segovia, que elevaría al instrumento a la máxima consideración mundial.

Andrés Segovia sería determinante en la carrera de Abel Carlevaro, cuya enseñanza y amistad resultarían clave a partir de 1937, cuando el guitarrista español decidió vivir nueve años en Montevideo, después de las dos o tres visitas previas que había hecho a Uruguay desde 1920. Durante su adolescencia y juventud, Carlevaro continua con sus estudios y perfeccionamiento musical a la vez que estudia en la Facultad de Agronomía (1935-1936). Por esta fecha inicia amistad y conocimiento con Atilio Rapat³, un guitarrista bohemio y autodidacta. Esta "bohemia" sería la que lle-

³ Atilio Rapat fue un guitarrista uruguayo (Montevideo 1905-Ib.1988). Es considerado uno de los grandes maestros de la guitarra en el Uruguay, su for-

varía a Abel a frecuentar los ambientes del mundo de la guitarra popular al frecuentar círculos a veces cerrados y mal vistos por el "Montevideo culto".

Carlevaro no sólo se interesa por la música popular, sino que llega a comprenderla, según sus propias palabras: "*por su pureza de concepto, su mensaje y enseñanza humana*". Esta música popular también hemos de integrarla en sus propias inquietudes técnicas y musicales. Todo este ciclo se complementa con sus primeros conciertos y audiciones hacia 1936-1937 en Montevideo y en Buenos Aires con un éxito destacado.

Será en 1937 cuando Carlevaro conocería a Segovia y pasaría a ser su discípulo. Inicia aquí un proceso de formación plena y consolidación técnica que llega hasta 1947 con dos hechos sustanciales: deja de estudiar agronomía para dedicarse a la música y ofrece su primer concierto profesional en el Estudio Auditorio el 12 de noviembre de 1942 (fig 1).

En este primer concierto, como indicaría Andrés Segovia, Carlevaro "estrenaría" su arte, obteniendo un gran éxito y a quien el numeroso público obligaría a tocar tres obras fuera de programa.

mación fue autodidacta y tuvo discípulos de alto destaque internacional.

Mientras tanto, los estudios con Andrés Segovia alimentan una gran amistad con Carlevaro que visitaría al maestro español cada día en su propio domicilio. El guitarrista uruguayo dedica muchas horas en su domicilio al trabajo técnico, inicia un camino de búsqueda más amplio hacia nuevos horizontes artísticos. Es a partir de entonces, cuando completa su aprendizaje con otros maestros europeos afincados en Uruguay como son el vasco Tomás Mújica⁴ y el húngaro Pablo Komlós⁵.

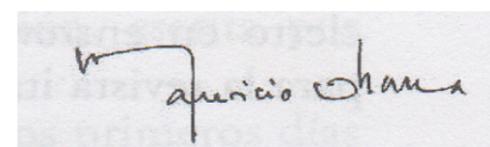
En 1940 surge en la vida del guitarrista un referente que será fundamental en la consolidación de su visión musical. Ese referente sería: Heitor Villa-Lobos⁶. Este último, descubre a un joven guitarrista en Montevideo que le llama la atención por su alto nivel musical. A partir de aquí lo invita a trasladarse a Río de Janeiro para mostrarle su producción para guitarra. En aquella ciudad, Villa-Lobos le da lecciones de su música durante varios meses, le regala manuscritos de sus "Estudios" y "Preludios" y comparte con él ideas compositivas de la música del Brasil profundo.

Carlevaro, recibe este legado sobreponiéndose a la opinión desfavorable de Segovia, y no sólo estrena obras en Brasil, sino también

⁴ Organista vasco nacido en 1883 que se había formado en Madrid y posteriormente en Bélgica que llegó a Uruguay en 1916. Fue maestro de contrapunto de Carlevaro desde 1937 hasta 1945.

⁵ Director de orquesta nacido en Budapest en 1907 que llegó a Uruguay por motivo de la guerra en 1939 y fue profesor de orquestación de Carlevaro un periodo de cuatro años.

⁶ Compositor brasileño nacido en Río de Janeiro en 1887 y fallecido en la misma ciudad en 1959.



Firma de Ohana
en una de las cartas a Carlevaro.

Fig. 2

en Londres donde graba obras de Villa-Lobos por primera vez y lo integra en su repertorio en casi todos sus conciertos. Una vez consagrado internacionalmente, Carlevaro hace público su reconocimiento al compositor brasileño en conferencias alrededor del mundo y sobre todo al componer su serie de cinco estudios "Homenaje a Villa-Lobos".

Con el apoyo del Estado y del ambiente musical de su país, Carlevaro, ya consolidado como un intérprete de primer nivel en su país viaja a Europa. Como primer destino tendrá Barcelona, ciudad que será durante un año su centro de operaciones en Europa y donde pasará a residir con una tía suya. Recorre España dando recitales, traba amistad con Joaquín Rodrigo y se queda maravillado con la ciudad de Granada, donde hace amistad con algunos "tocaos" flamencos. También viaja a Londres para dar un concierto en la BBC y luego viajaría a París, donde residiría dos años sumergido en el mundo de la música y la plástica. Después de obtener un notable éxito en sus conciertos en París, vuelve a Londres para un segundo concierto en la BBC de cuya grabación surge su primer disco comercial.

El hecho más importante de su vida en París es la amistad con el compositor andaluz Mauricio Ohana⁷ (fig 2).

⁷ Pongo su nombre en español ya que es como el mismo Ohana firmaba las cartas que enviaba a Carlevaro. Según Carlevaro el propio Ohana reivindicaba su condición de nacido en sue lo español (concretamente en La Línea, cerca de Gibraltar, por más que la información difundida indique que nació en Casablanca, Marruecos) y- en su relación con hispanohablantes- prefería ser llamado Mauricio.

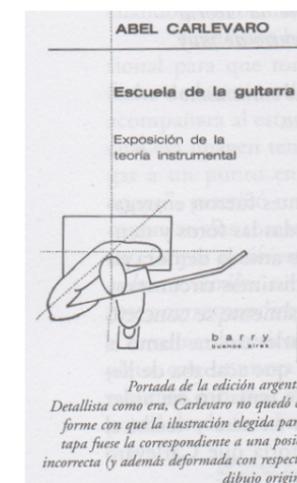


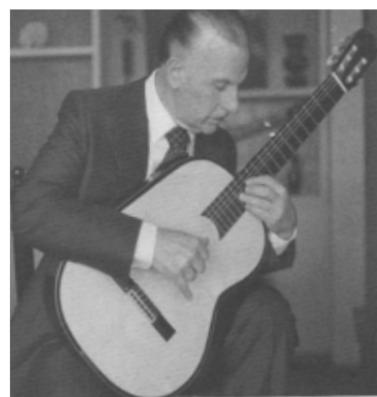
Fig. 3

Cuando conoció a Ohana, éste se encontraba componiendo su obra para piano y orquesta “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, basado en el poema de Federico García Lorca. La amistad entre ambos y su mutua admiración los lleva a encarar la creación de un concierto para guitarra y orquesta que nunca se llegaría a estrenar.

Entre 1951 y 1963, Carlevaro habrá de expandir su trayectoria artística a una nueva actividad como pedagogo y compositor. Entre 1953 y 1954 comienza a dar clases de guitarra; primero lo hace por dinero, pero después descubre su faceta de pedagogo que supone un cambio radical en su vida artística. Hacia 1956, lleva una actividad intensa: da recitales en Uruguay, realiza sus primeras composiciones para guitarra, da conferencias sobre la música, el instrumento y su evolución histórica, y asimismo obtiene una cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional.

La madurez de su concepción artística, su dominio integral sobre la música, especialmente de la guitarra, se acrecientan. Comienzan los seminarios en el exterior, trabajos teóricos sobre la técnica instrumental, premios a discípulos de su escuela de guitarra y la realidad internacional por la nacionalidad de sus alumnos fue creciente. Fuera de fronteras el nombre de Carlevaro como pedagogo comienza a expandirse a un ritmo vertiginoso con múltiples seminarios y giras de conciertos.

En agosto de 1979, se publicó la primera edición de *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Este libro fue escrito en



En 1986, con la guitarra “Contreras - modelo Carlevaro”.
Fotografía tomada por Alfonso de Béjar.

Fig. 4

colaboración con su alumno y amigo Alfredo Escande y ha sido traducido a varios idiomas (fig 3).

Hasta su muerte, ocurrida el 17 de julio de 2001 en Berlín, Carlevaro vivió dos décadas de plenitud, en las que intensificaba su actividad y creatividad en todos los ámbitos de la guitarra.

Esta plenitud, contendría otro rasgo esencial de Carlevaro como músico: el invento de un nuevo diseño de guitarra, que contemplaba cambios sustanciales desde la comodidad física del ejecutante, la mejora de las posibilidades técnicas y una concepción del instrumento como pequeña orquesta. Ese invento revolucionario, fue estrenado en 1984 y fue obra del luthier español Manuel Contreras. A la muerte de Contreras, sería el luthier alemán Eberhard Kreul el encargado de su construcción (fig. 4 y 5).

III. ESCUELA DE CARLEVARO

Hay tres términos que es necesario aclarar antes de comenzar el desarrollo de la siguiente exposición: técnica, teoría instrumental y escuela, ya que a veces se confunden o se usan indistintamente, cuando en realidad se refieren a conceptos bien definidos. Estos conceptos se encuentran ampliamente analizados por un ensayo que elaboró el profesor Alfredo Escande y que dictó en una conferencia en Montevideo en 1986.

Técnica

En primer lugar, tenemos que designar la técnica tanto al conjunto de procedimientos – en



Manuel Contreras trabaja en una guitarra “modelo Carlevaro”.

Fig. 5

este caso guitarrísticos – como a la habilidad de una persona para hacer uso de dichos procedimientos.

En este caso, “técnica” puede referirse al dominio que el ejecutante tiene sobre los distintos mecanismos que el instrumento por sí mismo exige. Ese dominio, no puede provenir de la repetición inerte de movimientos incontrolados, sino que debe surgir del control de la voluntad del intelecto sobre cada uno de los componentes del aparato motor y que únicamente está al servicio de una idea musical.

Con respecto a esto ha escrito Carlevaro:

La técnica no puede ser nunca un estado irreflexivo. El arte pertenece al dominio del espíritu. La técnica es patrimonio de la razón. De la unión de esos dos elementos nace la manifestación artística, verdadera simbiosis creada por el hombre⁸.

Según Carlevaro, la técnica se adquiere en diferentes etapas de aprendizaje. Esas etapas deben cumplirse a través de una ejercitación a lo largo de cierto tiempo, y en esa práctica la actividad debe ser siempre consecuencia directa de la voluntad consciente.

La diferencia, según el músico uruguayo, consiste en como hemos desarrollado nuestro aprendizaje: generando hábitos positivos o por el contrario hábitos negativos. No pocas veces hemos dicho: “Voy a repetir este pasaje hasta que me salga bien”, con lo que reafirmaremos el error creando así mismo un hábito negativo. Por el contrario, lo correcto será comprender cuál es el movimiento adecuado y posteriormente repetir para grabar ese procedimiento mecánico en la memoria muscular creando así un hábito positivo.

Teoría instrumental

¿Cómo sabemos si elegimos la mejor opción razonada de los mecanismos más aptos para cada situación que requiera la música?, ¿cómo se pueden superar las dificultades mecánicas que el instrumento representa?.

Es aquí donde surge la necesidad de elaborar un conjunto de respuestas a todas y cada una de las preguntas cuyas dificultades llevan implícitas. Por tanto, cuando las respuestas están obtenidas formando un todo formalmente

estructurado podemos decir que nos encontramos ante una Teoría Instrumental.

Escuela

Una vez resuelto el problema de la teoría instrumental, cuando esa Teoría es trasmisible mediante razonamientos lógicos, se apoya en una serie organizada de ejercicios y otros elementos didácticos que conducen a su asimilación, es corroborada empíricamente por su aplicación real en la ejecución musical del Maestro y sus discípulos, y empieza a ser solicitada desde diversos puntos del mundo para ser enseñada, entonces es cuando empezamos a hablar de una Escuela.

No con esto planteamos la acción de imitar continuamente al maestro, sino de entender cuáles son los problemas que plantea a la hora de la ejecución el guitarrista y cuáles son los medios de que disponemos para solucionarlos del modo más razonable.

Después de la pertinente exposición anteriormente citada, hemos de decir que a partir de los anteriores elementos de juicio podemos hablar de una Escuela guitarrística.

No es por casualidad sino más bien por causalidad que el florecimiento de una nueva técnica instrumental surgiera y fuera desarrollada en Uruguay y por Abel Carlevaro.

Carlevaro entra en contacto con la música y más concretamente con el mundo de la guitarra, por influencia directa de su familia, en la década del 20.

Carlevaro creció y se hizo músico guitarrista en el Uruguay de esos años, un país con los brazos abiertos para tantos artistas que emigraron desde tierras donde la guerra y la intolerancia les negaban su sitio.

Fue entonces cuando la radicación de Andrés Segovia por diez años en Montevideo convierte la ciudad en el centro mundial de gravedad de la guitarra. Esto último se produjo en un momento importantísimo, pues en esos años, y de la mano de Segovia, la guitarra se instalaba en todas las grandes salas de concierto del mundo, los más notables compositores de la época comienzan a interesarse en escribir obras para guitarra y los sellos discográficos comienzan a incluir guitarristas en sus ediciones.

En esos años, además de ser discípulo de Segovia, Carlevaro conoce a Villa-Lobos en



Fig. 6. Segovia y Villa-Lobos en los años '40

Montevideo y fue invitado por éste último a Río de Janeiro a trabajar con él sus obras para guitarra (fig. 6)

De todas estas fuentes bebió Carlevaro y en este ambiente creció. Así mismo también supo asimilar los elementos desarrollados en Uruguay provenientes de Europa y que se desarrollaron tanto en ámbitos populares como no escolásticos. Se conjugan así los tres componentes decisivos para la formación de una escuela:

El ambiente favorable ya descrito, el momento histórico de desarrollo del instrumento y la persona adecuada. Según ha sostenido el propio Carlevaro, él observaba en aquellos años que dentro del modo general de tocar la guitarra existía un “modo tradicional”, que no era totalmente homogéneo y que muestra un cierto número de ideas que se repiten con pocas variantes:

El trabajo exclusivo de los dedos de ambas manos, con la menor movilidad posible del brazo.

El uso del “toque apoyado” como forma de resaltar dinámicamente las notas.

El traslado de la mano derecha hacia el puente o la boca como forma exclusiva de cambiar el timbre.

El uso del “dedo guía” en los traslados de mano izquierda en el diapasón.

Una forma de sentarse y sostener la guitarra que traduce incomodidad y delata un esfuerzo permanente para mantener la estabilidad del instrumento.

Todo lo anteriormente citado no da por hecho que existieron y existen grandes guitarristas que con estos métodos han obtenido grandes resultados. Pero lo propuesto por Carlevaro apunta a que la mecánica del instrumento no esté supeditada a las habilidades de alguien especialmente dotado, y apunta también a que no demande largas horas de esfuerzo físico.

Carlevaro sostiene que el verdadero estudio da lugar en tiempos cortos de gran concentración mental, y busca ante todo una economía del esfuerzo. Es por tanto que su principio básico es “obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo”. En realidad, y como veremos en el próximo capítulo, Carlevaro ha revolucionado (en el sentido más literal del término) los principios básicos de la ejecución guitarrística, ha dado vueltas a muchos de los preceptos que existían hasta entonces como verdades aceptadas y que ya hemos enumerado en una primera aproximación.

En el próximo capítulo, que tratará de los aspectos más puramente concernientes a su técnica, nos detendremos y profundizaremos con más detalle en todo esto (fig.7).



Carlevaro hablando a un grupo de estudiantes durante uno de los Seminarios Internacionales de Porto Alegre.

Fig 7

VI. INTRODUCCIÓN A LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA DE CARLEVARO

A lo largo de la historia de la guitarra podemos observar que se nos muestra un panorama amplio y una evolución relativamente lógica y constructiva a lo largo de la línea del tiempo. Ante esa historia, nos encontramos con multitud de virtudes y algunos errores también. Es por ello que Abel Carlevaro nos quiere mostrar una perspectiva que nos guíe para que sigamos insistiendo en seguir con el camino acertado y en cuanto a los defectos nos invita a reflexionar acerca de ellos para detenernos, pensar y dar respuesta a los mismos sin que ello suponga volver a caer en el error. Con su técnica, el maestro Carlevaro nos invita a dar respuestas a una serie de problemas relacionados con la mecánica instrumental.

La posición del cuerpo: colocación y estabilidad de la guitarra

Uno de los problemas básicos que encuentra el guitarrista que inicia su aprendizaje es el de la estabilidad entre el cuerpo y el instrumento. Aquí es cuando debemos crear entre la guitarra y el cuerpo lo que denomina Carlevaro “unidad atómica y estimulante”. La guitarra debe de mostrar su estabilidad sin entorpecer movimientos del brazo izquierdo o del cuerpo, facilitando a su vez cualquier movimiento al servicio de la mecánica instrumental.

Una no adecuada actitud a la hora de sentarse puede determinar numerosas consecuencias negativas en la ejecución del instrumento, y a su vez en la interpretación. Por ejemplo, esta mala actitud puede convertirse en dificultades de acción para los dedos, sensaciones dolorosas (dolor en el hombro, espalda, etc...), en definitiva, nos conducirá a un mal hábito. Por lo tanto, deberá ser la guitarra quien se amolde al cuerpo y no el cuerpo a la guitarra.

La guitarra deberá permanecer quieta, pero permitiendo al cuerpo moverse cuando lo pueda requerir la acción del brazo o la mano. Es por esto que no debe haber rigidez sino flexibilidad en la posición del guitarrista que a su vez deberá estar determinada por las características corporales de cada individuo.

A continuación, nos detendremos en *cómo sentarse*. Si un guitarrista se sienta con los dos pies hacia adelante (uno de ellos sobre el banquillo) el esfuerzo por mantenernos equilibrados recaerá sobre la espalda, ya que si ésta abandonara su tensión nos caeríamos hacia atrás. Esto es denominado equilibrio inestable, ya que el equilibrio sólo se mantiene gracias a un esfuerzo constante. Para evitar esfuerzos que nos perjudiquen lo más conveniente es encontrar un equilibrio estable: es decir, un estado mecánico donde haya dos fuerzas que se contrarresten. Como consecuencia de esto, mantendremos el cuerpo en reposo sobre un

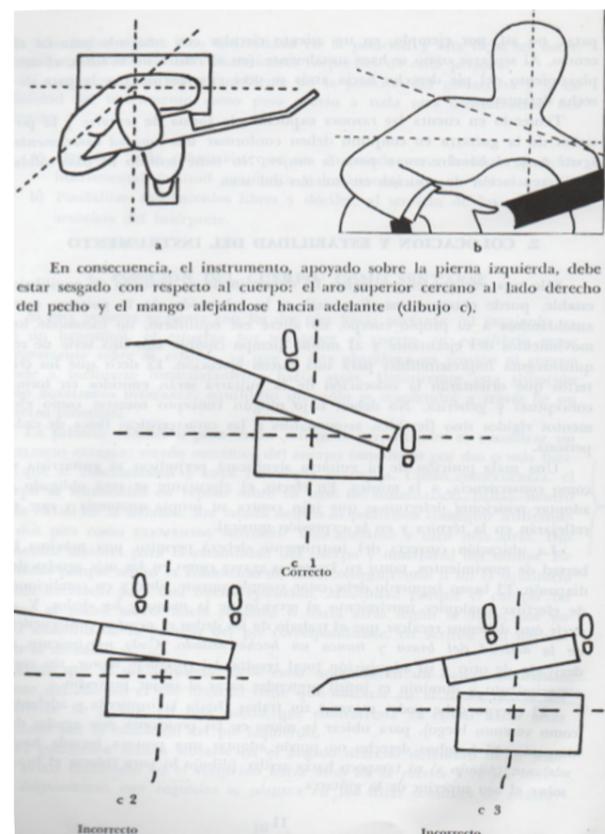


Fig 8. Dibujos extraídos del libro *Escuela de la guitarra*, en el que Carlevaro nos muestra sobre un eje la posición que debe tomar la guitarra y el ejecutante

punto neutro (en este caso una silla). Posteriormente, tomaremos dos elementos motores como son los dos pies y los ubicaremos uno adelante y otro hacia atrás. Estos dos elementos servirán tanto para la estabilidad del cuerpo como para la movilidad del mismo.

Teniendo en cuenta que el pie izquierdo está situado sobre el banquillo delante de nuestro tronco, el pie derecho deberá situarse en el suelo, detrás del guitarrista formando así una fuerza que contrarreste la originada por el pie izquierdo.

En base a las razones expuestas, se considerarán igual tanto para el hombre como para la mujer. No existe una base sólida para una diferenciación por cuestiones de sexo. Una vez que el guitarrista ha determinado su posición de equilibrio estable, puede comenzar a estudiar cuál es la colocación de la guitarra que más le conviene con respecto a la estructura de su cuerpo. Una mala posición de la guitarra se podrá traducir en una cadena perjudicial tanto para la salud del guitarrista, para técnica y para la propia música.

La ubicación correcta del instrumento deberá permitir una máxima libertad de movimientos, tanto en las zonas más graves como en las más agudas del diapasón. El brazo izquierdo debe estar completamente libre y en condiciones de efectuar cualquier movimiento al servicio de la música. Por tanto, cada movimiento es derivado de otro y en total se resume en un complejo motor, sin cuyo conocimiento y dominio es inútil pretender sacar el mejor provecho.

Por consiguiente, la estabilidad controlada del instrumento por parte del ejecutante es consecuencia del equilibrio corporal y de la determinación lógica de los puntos de contacto⁹ (fig. 8).

Cómo combatir la fatiga muscular

A lo largo de los años ha existido la falsa creencia de considerar que el número de horas empleado en el estudio era un factor determinan-

⁹ Según Carlevaro la guitarra posee cinco puntos de contacto con relación al cuerpo que más adelante detallaremos.

te en la calidad del mismo. Por el contrario, bien es sabido que la acumulación de horas inútiles de trabajo sólo nos provocarán fatiga muscular, cansancio y además construcción de hábitos negativos que serán perjudiciales en la educación del alumno. Todo lo que consista en repeticiones mecánicas de larga duración y en la que el cerebro y la inteligencia no tomen parte activa pueden considerarse nocivas en nuestro hábito de estudio. Es entonces cuando el alumno debe replantearse la idea sería de buscar los mecanismos más sencillos en el estudio que puedan beneficiarle con grandes resultados.

El uso de lo que Carlevaro denomina fijaciones, nos puede producir grandes beneficios anulando la fatiga inútil y transformando lo difícil en fácil. Definiremos a las fijaciones como a la anulación momentánea y voluntaria de una o varias articulaciones para conseguir un fin. Ejemplificando más de cerca, diremos que la fijación persigue la anulación de una tensión en determinados dedos que ha sido funcional en un determinado espacio-tiempo y que en la siguiente tensión funcional no tendrá razón de ser. Por lo tanto, lo que de forma continua tratamos de perseguir es la anulación constante de tensión disfuncional y dando lugar así a eliminar los constantes estados de rigidez del instrumentista.

El guitarrista, en su periodo de formación, debe tener una idea siempre consciente del trabajo que realiza. Una correcta ejecución será resultado de la unión inteligente entre razón (teoría) y técnica (aplicación de esa teoría).

Lo más eficaz para evitar el cansancio es saber utilizar los elementos correctos en cada fase del estudio. Queremos decir con esto que cuando un dedo no puede realizar un movimiento con naturalidad quizás no sea un problema del propio dedo sino del compendio mano-brazo. Por tanto, en todas ocasiones los dedos son los ejecutantes de una acción delegada por el cerebro y que recorre varias partes del aparato motor en las que también debemos incidir en su educación como por ejemplo hombro, brazo, codo, muñeca, etc...

Resumiendo, debemos evitar todo automatismo inconsciente y la repetición absurda de todo tipo de pasajes. Es como consecuencia del tiempo como podremos adquirir buenos há-

bitos que nos facilitarán el control muscular dando lugar a la correcta utilización de determinados músculos al servicio de la mecánica instrumental.

V. COMPARACIÓN DE CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN LA TÉCNICA DE CARLEVARO, SOR Y AGUADO

En cuanto a este apartado de comparación de técnicas seguiremos el mismo orden seguido en el capítulo anterior. Por tanto, comenzaremos hablando de los aspectos de colocación de la guitarra.

Existen dos ideas importantes en el pensamiento de Sor que encontramos en el pensamiento de Carlevaro:

En primer lugar que la guitarra debía tener tres puntos de apoyo para que la mano izquierda tuviera libertad para manejarse en el diapasón.

Y en segundo lugar, que la inclinación de la guitarra con respecto al cuerpo fuese tal que no obligara al guitarrista a adelantar su hombro derecho.

La diferencia principal es cuáles son esos tres puntos de sostén de la guitarra.

Para Fernando Sor en su *Méthode pour la guitare de 1830* son: la rodilla derecha, una mesa colocada a la izquierda del guitarrista y el peso del brazo derecho ejercido sobre el aro superior del instrumento.

En cambio, para Abel Carlevaro son: la pierna izquierda como primer apoyo, pierna derecha presionando el aro inferior de la guitarra y el brazo derecho aplicando su peso sobre el aro superior. Sin embargo, Dionisio Aguado fue un autor que fue cambiando a lo largo de los años, ya que en su *Colección de Estudios para guitarra (1820)* recomendaba dos puntos de apoyo: el asiento del guitarrista a la derecha de su pierna derecha y el peso del brazo derecho caía del mismo lado.

Luego, en su *Nuevo Método de guitarra (1834)* la guitarra se inclina por un aparato de su invención: tripódison.

En el *Nuevo Método para guitarra (1843)*, indica, (lección primera, párrafo sesenta y dos) que aquellos que no utilicen el soporte, utilicen la curvatura cóncava de la guitarra para, según Aguado, apoyarse sobre el muslo izquierdo en caso de los hombres y derecho en las mujeres. Es en la manera de sentarse donde

Carlevaro difiere de la opinión manifestada por Sor y Aguado. La innovación más importante que realiza Carlevaro en este ámbito es que para él, el guitarrista debe encontrar el equilibrio en la ubicación y la acción de los pies.

Para el autor uruguayo, el pie derecho debía estar situado algo más atrás y presionando sobre el suelo si hubiera que torcer el torso por motivos de la propia ejecución.

Recordamos que ni Sor, ni Aguado escribieron sobre la actuación de los pies en la posición del ejecutante.

A continuación mostraremos una ilustración de dos imágenes en las que aparecen Segovia y Carlevaro. En la de Segovia (años '30) se ve claramente una línea marcada por los seguidores de Tárrega. En la de Carlevaro (años '50) ya se percibe un cambio sustancial en la disposición del instrumento (fig. 9 y 10).

A continuación, daremos paso al estudio de la posición de la mano derecha siempre desde el punto de vista de estos autores. Para Sor, debía colocarse de tal modo que los extremos de los tres dedos que él ponía habitualmente en uso (pulgar, índice, medio) formasen una línea recta ("paralela al plano de las cuerdas").

Esto, según Sor nos proporciona una equidad entre cantidad y calidad de sonido.

Para la utilización del anular, Sor nos dice:

La debilidad del anular, y su diferencia de longitud con respecto al medio, me hacen que debe economizar el empleo de aquél. Es al emplearlo que yo dejo un poco de lado el precepto que me ha impuesto de conservar la mano tranquila y de no efectuar la acción de arrancar las cuerdas. No solamente yo la alejo un poco de ellas, sino que le doy otro movimiento, para que el objeto de dicho alejamiento no sea alcanzado más que con respecto de la cuerda atacada por el dedo en cuestión. Este movimiento es el de girar un poco la mano en sentido contrario al del giro que observo en algunos guitarristas. En lugar de separarla del lado del pulgar, yo la separo del lado del meñique, de tal modo que -considerando el extremo del dedo medio como el centro de ese movimiento- el pulgar y el índice se acercan a las cuerdas en tanto que el anular y el meñique se alejan de ellas. Ese acercamiento compensa el alejamiento de la mano, y de ahí

resulta que mis tres dedos principales permanecen en su lugar¹⁰.

Tenemos también que decir que algunas ideas atribuidas a Tárrega acerca del "toque apoyado" ya habían sido expuestas por Sor con anterioridad.

Carlevaro por su parte, toma el pulgar separado lateralmente de la mano y la muñeca se va curvando muy ligeramente en el sentido contrario al de Sor. Mantiene los cuatro dedos en contacto con las cuerdas y los despliega en un gran sector de las cuerdas. Carlevaro se diferencia de Sor en este punto en que en el primero la cantidad y calidad del sonido depende de la actitud de los dedos y de la posición de la mano en el ataque.

Aguado a diferencia de Sor, utilizaba cuatro dedos de su mano derecha, pero su pulgar no está separado de la mano, como indica Carlevaro, sino que tiende a juntarse con el índice. Es importante el cambio de actitud en la mano de Aguado con respecto Sor, seguramente también por su voluntad de utilizar su dedo anular.

Con respecto a los modos de acción de los dedos de la mano derecha es donde se producen algunas de las más claras rupturas en el pensamiento de Carlevaro con relación a otros autores. La diferencia más notoria radica en su caracterización de cinco diferentes tipos de toque (cuatro referidos a la gradación dinámica y un quinto que abarca una amplia gama de matices en lo tímbrico) y en el concepto de "contención del impulso".

Como es sabido, existe una corriente de guitarristas en la primera parte del s.XX, que postula la utilización de la cuerda contigua para detener el movimiento (estas son ideas que provienen de la idea del "toque apoyado" de Tárrega)

Finalmente, afirmamos que ni Sor ni Aguado llegaron a teorizar sobre el modo de finalización del ataque a la cuerda.

VI. RELACIÓN DE CARLEVARO CON OTROS AUTORES

Relación con Villa-Lobos

Uno de los capítulos más importantes en la vida de Carlevaro sería conocer a Heitor Villa-Lobos. El gran compositor brasileño se convertiría en un referente musical para Car-
10 Méthode pour la guitare, pag.80.



Fig. 9 Segovia / Foto: Carlevaro

levaro desde finales de 1940 hasta el final de los días del músico uruguayo.

En primer lugar, la amistad entre estos dos músicos no surge por casualidad. En octubre de 1940, Francisco Curt Lange, prestigioso musicólogo de origen alemán organiza una visita de Villa-Lobos a Montevideo, con motivo de que presentase algunas de sus obras musicales y también para que diese charlas acerca de sus composiciones. Es en una conferencia de Curt Lange en el Centro Guitarrístico del Uruguay – que incluiría una parte musical – donde A. Carlevaro ofrecería un concierto como joven guitarrista emergente. Este joven guitarrista llama la atención de Villa-Lobos debido a su alto nivel musical y lo invita en 1943 a trasladarse a Río de Janeiro para darle a conocer su producción para guitarra. En Río de Janeiro, Villa-Lobos le imparte lecciones sobre su música durante varios meses y presencia el estreno por parte de él de algunas de sus obras.

En noviembre de 1943, Carlevaro ofrece un concierto en el Teatro Municipal de Río de Janeiro donde el joven guitarrista uruguayo ejecutaría los "preludios" 3 y 4. Aunque Car-

levaro había interpretado esos dos preludios con anterioridad, siempre consideró que en aquel concierto se había llegado a consumir el estreno de aquellos preludios ya que se daban tres condiciones fundamentales: en primer lugar, la presencia del propio Villa-Lobos en el concierto. En segundo lugar, la importancia de la ciudad del estreno y por último lugar, que el mismo Carlevaro había estado días anteriores estudiando las obras con Villa-Lobos.

También debemos de aclarar que en torno a este asunto se han levantado algunas polémicas ya que no nos ha sido posible demostrar que ningún otro guitarrista brasileño interpretara estas obras entre 1941 y 1943.

Según Alfredo Escande, tenemos razones para pensar que Villa-Lobos invitó a Carlevaro a estudiar con él su obra para guitarra ya que no debemos de olvidar que los estudios- en 1940- llevaban ya once o doce años creados y que no habían sido aceptados por ningún guitarrista. El propio Andrés Segovia no demostraba ningún interés por los preludios entonces Villa-Lobos eligió a Carlevaro para ofrecer los "preludios" en público ya que en Brasil no había los guitarristas a la altu-



Fig 10

ra de lo que Villa-Lobos demandaba y siendo Segovia el referente de la época, despreció los preludios. Es por tanto lógico que Villa-Lobos eligiera al guitarrista de Montevideo para dar a conocer sus preludios, ya que los había estudiado con él directamente. Durante la permanencia de Carlevaro en Río, Villa-Lobos le hizo entrega de manuscritos de estudios y algunos preludios, para que comenzara a leerlos.

El primero que leyó fue el estudio número 1. Cuando presentó el trabajo al maestro fue felicitado por el mismo.

Posteriormente a ese día tan importante siguió trabajando con Villa-Lobos los demás estudios.

A partir de esta ocasión, Carlevaro empezó a trabajar sobre los “Doce Estudios” guiado directamente por Villa-Lobos, quien le regaló manuscritos de los números 1,2,3,4,5 y 10, así como del “Preludio no 1”.

Finalmente, en este apartado quizás hemos tratado con una mayor profundidad la figura de Villa-Lobos, aunque nos ha servido para conocer un poco mejor la etapa en Brasil del guitarrista uruguayo.

Surge la relación y amistad con Mauricio Ohana

Una de las experiencias más importantes del primer periodo parisino de Abel Carlevaro fue la relación que entabló con Ohana. Tenemos que destacar antes de entrar con profundidad en este punto que antes de encontrarse con Carlevaro, Ohana no había emprendido aún la composición de obras para la guitarra, y su contacto con el instrumento se circunscribía únicamente al uso que la cultura “flamenca” hace del mismo.

No es fácil poner fecha con exactitud al momento en que se conocieron Carlevaro y Ohana, pero debió ser durante la segunda mitad de 1948, fecha en la que Carlevaro viaja por vez primera a París.

Según relató el propio Carlevaro a Alfredo Escande, conoció por casualidad en el tren que lo conducía a la capital francesa al hermano de Ohana, de nombre Alberto. Viendo Alberto la condición de músico de su compañero de viaje entabló conversación hablándole de su hermano y de sus composiciones.

Una de las cosas más importantes que suceden en la relación entre Carlevaro y Ohana

es la correspondencia entre ambos. Una carta fechada el 29 de marzo de 1949 es uno de los aportes más valiosos para comprender la relación de ambos artistas. En esta carta podemos observar un tono de amistad por parte de Ohana y otro aporte valioso de esta carta es la idea de Ohana de componer obras para guitarra, estimulado por Carlevaro.

Durante 1949, se produce un cambio significativo ya que Carlevaro se establece en París, lo que estrecha la relación entre los dos pero que a nosotros nos perjudica ya que esta situación provoca la ausencia de correspondencia, fundamental para nuestro estudio.

El 6 de abril de 1950 aparece una carta en la que se habla de un concierto, cuyo segundo tiempo está terminado y será tocado en público. La realización de esa primera audición está documentada en una carta de Ohana fechada el 28 de abril de 1950. Carlevaro hablaba a A.Escande de las largas horas que compartía por aquella época en casa de M. Ohana, horas de guitarra y piano en la que fue creciendo el interés del compositor por crear nueva música para aquel instrumento que el guitarrista uruguayo le mostraba.

En aquellas jornadas de trabajo fue naciendo ese concierto para guitarra y orquesta que llevaba la siguiente dedicatoria: “Para Abel Carlevaro que tié manos de faraón”.

Finalmente, como se puede comprobar en la correspondencia, el concierto no llegó a ser estrenado por Carlevaro.

Una vez fallecido Carlevaro, su viuda le confesó a A.Escande que alguna vez le dijo Abel dolido: “yo no pude volver a Europa y él se lo dio a otro guitarrista”.

Carlevaro retorna a París. Segundo encuentro con M.Ohana. “Estelas”

Entre 1948 y 1950, Carlevaro había desarrollado una estrecha amistad con M.Ohana, quien le llegó a dedicar un concierto para guitarra y orquesta cuyo estreno final se vio frustrado por la vuelta de Carlevaro a Montevideo.

A su vuelta a París, en 1974, Carlevaro buscó retomar contacto con su viejo amigo.

En una entrevista concedida por Carlevaro a Gonzalo Solari y publicada por la revista italiana *Guitart* (abril-junio 1999) comenta:

Cuando volví a París en 1974, me encontré nuevamente con Mauricio Ohana. Llevé mi

guitarra, ya que él manifestaba estar muy desilusionado con las posibilidades del instrumento porque – según me decía– no podía competir con el piano en la producción de sonido. Para demostrarlo, colocó en línea recta ambos antebrazos, unidos por las manos, y presionó con ellos todas las teclas así abarcadas (de codo a codo) produciendo una sonoridad muy hermosa. Yo le dije: – Mauricio, eso es el piano. Ahora escucha lo que la guitarra puede ofrecerte: no solo sus seis cuerdas al aire. [...] Ohana me respondió, después de escuchar algunas de mis improvisaciones: – Abel, eso me gusta mucho. Espera que traigo un papel y vamos a componer algo. Y así, hurgando en los sonidos que yo había producido, empezamos a trabajar con tanto entusiasmo, que cuando quisimos acordar, había pasado toda la noche. Yo debía viajar al día siguiente, así que él me dio el papel, encargándome que rellenara las partes para completar la obra.

Yo le prometí que así lo haría. Después de un año largo terminé el trabajo y estrené “Estelas” en los conciertos que di en la época en que daba cursos organizados por Radio France y Robert Vidal en París.

Diez años antes de esas declaraciones, en noviembre de 1989 y en vida de Ohana, Carlevaro había expresado en una entrevista para TVE2 antes de tocar “Estelas” lo siguiente:

Voy a tocar una obra moderna, de un gran compositor español radicado en París, que se llama Mauricio Ohana, muy amigo mío desde tiempo atrás. Lo conocí cuando yo fui por primera vez a París. Una tarde en su apartamento de París pasamos trabajando, yo le daba las ideas dentro del instrumento y él completó todo el trabajo musical y así fue que se definió una obra que ya ha sido estrenada en varios lados, que se llama “Estelas”.

Carlevaro estrenó “Estelas” en los Estados Unidos en el concierto que ofreció en Nueva York, el 16 de marzo de 1977.

Tenemos que tener en cuenta que “Estelas” parecía el retorno de Ohana a la composición para guitarra. Las ejecuciones públicas de “Estelas” continúan y Ohana le insiste en varias cartas que quiere tener una copia de la obra, como se puede comprobar en una carta fechada el 21 de noviembre de 1978:

Te agradecería mucho me enviaras cuanto antes una fotocopia de la pieza para publicarla aquí, y luego depositar un número de ejemplares en la Casa Barry.

Finalmente, el 30 de junio de ese mismo año Carlevaro responde a Ohana diciéndole que le entregará la copia de “Estelas” cuando vaya a París al mes siguiente. Sabemos por relato directo de Carlevaro que él hizo un detallado trabajo de elaboración sobre las ideas que Ohana había reflejado en un papel a partir de los ejemplos que Carlevaro le exponía en su instrumento. Pese a que la obra se debe a los dos autores, Carlevaro proclamó siempre una exclusiva autoría de M. Ohana y así se hizo constar en el manuscrito que le envió en julio de 1980.

Al final, ¿qué pasó con “Estelas”? Sólo podemos saber que nunca fue publicada por Ohana y no aparece en el catálogo de sus obras.

Si observamos los programas de concierto del archivo personal de Carlevaro, él interpretó la obra en cuarenta y tres conciertos públicos, entre marzo de 1977 y septiembre de 2000. Una veintena de interpretaciones fueron antes de entregar el manuscrito, otras veinte entre la entrega y el fallecimiento de Ohana en 1992 y otras tres entre 1992 y 2000. Sabemos que el último día de 1980, Ohana le envía a Carlevaro, desde Suiza, una postal:

Feliz año nuevo con muchos éxitos. “Estelas” están en el “maduradero” esperando alguna pequeña modificación antes de publicar. Un abrazo cariñoso.

M. Ohana

Esta es la última carta que encontramos en el archivo de Carlevaro. Sé por la viuda de Carlevaro, que el propio de Carlevaro se preguntaba a menudo qué habría hecho Ohana con aquel manuscrito ya que nunca le llegó la esperada noticia de su publicación.

VI. CONCLUSIONES

A través de este trabajo he intentado reflejar, que Abel Carlevaro transformó a visión técnica que se tenía de la guitarra hasta el S.XX. Una visión técnica que, aunque marcada por la tradición europea, nunca había llegado a un análisis tan concreto de los problemas de la mecánica instrumental guitarrística.

El autor uruguayo siempre antepone el uso de la razón a cualquier problema mecánico y, así mismo, revoluciona las bases técnicas de la guitarra tanto a nivel técnico, estético y pedagógico.

El universo de la pedagogía guitarrística debe mucho a Carlevaro. Gracias a su forma de entender los principios técnicos del instrumento y su capacidad de análisis, rigor y creatividad haría que multitud de estudiantes lo siguieran por todo el mundo, estudiando y buscando nuevas formas para afrontar el dominio del instrumento.

Finalmente, concluiremos este trabajo afirmando que Abel Carlevaro ha supuesto una piedra angular importante en la evolución de la historia de la guitarra, sirviendo a su vez para abrir el instrumento a nuevos horizontes más constructivos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, DIONISIO. 1989. *Método completo de guitarra*. G. Ricordi & C. Editores, Buenos Aires, 1932. (Corresponde al Nuevo Método para Guitarra de 1843).
- ALCÁZAR, MIGUEL. 1989. *The Segovia- Ponce letters*. Columbus, Éditions Orphée.
- CABRERA, FERNANDO. 1985. *Agustín Carlevaro: entre Gershwin y Piazzolla*. Jaque, Montevideo
- CARLEVARO, ABEL. 1979. *Escuela de la Guitarra*. Exposición de la teoría instrumental. Barry, Buenos Aires.
- . 1967 - 1974. Serie didáctica para guitarra (cuadernos 1-4). Barry, Buenos Aires
- . 1985. Técnica aplicada, vol. 1, 10 estudios de F. Sor – Barry, Buenos Aires
- DESSERT, DANIEL & MAIZTEGUI CASAS, LINCOLN. 1995. “El pensador de la guitarra”, entrevista a Carlevaro publicada en *Posdata*, Montevideo.
- ESCANDE, ALFREDO. 2001. “Abel Carlevaro, primeras reflexiones ante su fallecimiento” Brecha, Montevideo.
- . 2005. Sor – Aguado – Carlevaro. Continuidades y rupturas. Barry, Buenos Aires.
- . 2005. “Abel Carlevaro, un mundo nuevo en la guitarra” Aguilar, Montevideo.
- . 1986. “Apuntes sobre la didáctica”- Entrevista a Carlevaro publicada en *Il fronimo*, Milán.
- . 1986. “La Escuela de Carlevaro”, conferencia en Montevideo.

FERNÁNDEZ, EDUARDO. 1980. “Abel Carlevaro en la historia de la guitarra”, en *La Plaza*, Las Piedras, Uruguay.

MÉRICA, RAMÓN. 1981. “El artífice silencioso”, entrevista a Carlevaro publicada en *El Día*, Montevideo

PUJOL, EMILIO. 1956. *Escuela razonada de la guitarra*. Ricordi Americana, Buenos Aires

SOLARI, GONZALO. 1999. “Mi escuela de guitarra”, entrevista a Carlevaro publicada en *Guitart*, Italia.

SOR, FERNANDO. 1981. *Méthode pour la guitare* (1830), Facsímil, Ginebra, 1981.

SUÁREZ- PAJÁRES, JAVIER. 1990. “Sor y Aguado en la tradición guitarrística española. Reflexiones en el Aniversario”. Cuadernos de Música y teatro, Madrid, ICCMU, SGAE.



INFO ABOUT RIGHTS



1 305075 070484

www.safecreative.org/work

n°8