

Abel Carlevaro: A Entrevista de São Paulo

EDELTON GLOEDEN E ALFREDO ESCANDE
(organizadores)

Entrevista produzida e transmitida pela Rádio USP 93:7 de São Paulo.

Programa: *VIOLÃO EM TEMPO DE CONCERTO*

Produção e apresentação: Prof. Dr. Edelton Gloeden do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Data: 22 de abril de 1999.

Trabalhos técnicos: Sebastião Marciano

Transcrição: Edelton Gloeden, português e Alfredo Escande, espanhol

Texto e notas em português de Edelton Gloeden

Textos e notas em espanhol de Alfredo Escande

Breve Introducción

Por Alfredo Escande

Abel Carlevaro brindó muchas entrevistas a lo largo de su carrera, para medios de difusión escritos, radiales, y también para la televisión. A lo largo de los casi treinta años que trabajé a su lado, y – después de su fallecimiento- durante la investigación que llevé adelante para luego poder escribir su biografía, he recolectado, transcrito y traducido buena parte de ellas (son más de treinta y las había en varios idiomas). Puedo afirmar, sin dudar, que esta entrevista realizada por el Prof. Edelton Gloeden con la importante participación de otros excelentes guitarristas brasileños, es la más rica y la más importante de todas ellas. No solamente por su extensión y por la cantidad de temas abordados, sino también porque fue realizada en un clima de cordialidad que permitió una notoria comodidad para el Maestro Carlevaro, y porque las pregun-

tas – inteligentes y oportunas todas – fueron realizadas por verdaderos conocedores de la guitarra y también de la trayectoria del entrevistado. Todo ello ha permitido que los oyentes percibieran no solamente la profundidad intelectual y pedagógica de Carlevaro, sino que también obtuvieran claras muestras de su condición humana, humilde y sensible.

Esta entrevista resultó una fuente importantísima de información, para mí, a la hora de organizar el trabajo biográfico que tuve el placer de desarrollar acerca de la vida y la obra del Maestro. Felicito y agradezco públicamente al Profesor Edelson Gloeden por haberla organizado tan bien y por la generosidad de ponerla en conocimiento de sus oyentes radiales en 1999; y me complace saber, ahora, que va a ser publicada y puesta a disposición de todos los interesados que quieran leerla. ¡Enhorabuena!

Montevideo, setiembre de 2007

Para os leitores que não conhecem Abel Carlevaro, pedimos para Alfredo Escande este breve perfil biográfico que segue abaixo.

Abel Carlevaro: Perfil Biográfico

por Alfredo Escande

Nacido en Montevideo el 16 de diciembre de 1916, este guitarrista, compositor y pedagogo que siempre vivió en el Uruguay, se convirtió en una de las figuras más importantes de la historia de la guitarra a nivel mundial, no sólo por su calidad de intérprete sino también por haber revolucionado la técnica del instrumento y su pedagogía, creando toda una nueva escuela.

Inició sus estudios de guitarra a los siete años de edad con Pedro Vittone, y estudió armonía, contrapunto, composición y orquestación con los maestros José Tomás Mugica y Pablo Komlós. Recibió la guía artística y profesional de Andrés Segovia mientras éste vivió en Montevideo, entre 1937 y 1946. En 1940 conoció a Heitor Villa-Lobos y en 1943-44 estudió directamente con él, en Rio, sus obras para guitarra.

Colaboró directamente con los compositores Guido Santorsola y Maurice Ohana en varias de sus obras para el instrumento.

Como concertista, actuó durante más de sesenta años en las más importantes salas del mundo y en todas ellas fue aclamado por el público y la crítica, destacándose siempre por la perfección de su técnica y el altísimo nivel musical de sus interpretaciones. Grabó varios discos, tres de los cuales obtuvieron en el Uruguay el Gran Premio del Disco.

Su obra como compositor es ampliamente conocida y apreciada por guitarristas y público en general y abarca obras para guitarra sola o para guitarra y orquesta u otras conformaciones instrumentales. Entre las primeras se destacan sus cinco "Preludios Americanos", sus también cinco "Estudios Homenaje a Villa-Lobos", la sonata "Cronomías", los veinte "Microestudios", "Introducción y Capricho", "Milonga Oriental", "Aires de Vidalita", entre otras. En el segundo grupo están el "Concierto del Plata", para guitarra y orquesta, la "Fantasía Concertante", para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión, el "Concierto N° 3", el "Concierto para guitarra y clave" y otras.

En su calidad de renovador de la técnica instrumental, Carlevaro elaboró todo un nuevo sistema de ideas que plasmó en varios libros. El más importante de todos, "Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental" fue publicado en español, inglés, francés, alemán, chino, japonés y coreano. Además publicó cuatro cuadernos de ejercicios técnicos, cuatro libros de técnica aplicada, un libro con memorias de su vida y de su carrera, y dejó escritos dos libros más, que serán publicados en un futuro cercano. Desde 1970 hasta su muerte recorrió el mundo enseñando su nueva metodología a guitarristas de los más diversos países, muchos de los cuales se instalaban en Montevideo por varios meses para profundizar aquí sus estudios con él.

También renovó el instrumento, inventando un modelo basado en nuevos criterios de construcción que le permiten un mejor despliegue de las cualidades sonoras de la guitarra. Su modelo de guitarra fue construido en primera instancia por Manuel Contreras y luego por el luthier alemán Eberhard Kreul.

Abel Carlevaro falleció en Berlín a los ochenta y cuatro años de edad, el 17 de julio de 2001, durante una de sus tantas giras de conciertos y clases magistrales. Su última actuación en público había sido el 1° de junio de ese año en la ciudad polaca de Krakow. Dos días antes había estrenado en Zurich, Suiza, su última composición: una suite de cuatro milongas en homenaje a su hermano Agustín, arquitecto pero también guitarrista, pionero en la transcripción de tangos para la guitarra.

Uma Reflexão sobre Abel Carlevaro e o Violão Brasileiro

por Edelton Gloeden

Abel Carlevaro marcou presença no violão brasileiro. Esta, a nosso ver, é captada em dois momentos referenciais. No primeiro, marcado pela sua estada no Rio de Janeiro nos anos 40, quando manteve contato com Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri estando entre os primeiros a apresentar as obras destes compositores. No segundo, atuando como professor, recitalista e diretor artístico em alguns dos Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre realizados nas décadas de 70 e 80, como veremos no decorrer da entrevista citada abaixo. Carlevaro esteve no Brasil em outras ocasiões ministrando cursos, participando de festivais, como membro de bancas de concursos e como recitalista.

Os brasileiros que freqüentaram as classes de Abel Carlevaro em Porto Alegre e posteriormente em Montevideú e em São Paulo, levaram conhecimentos tanto para a aplicação prática quanto para a reflexão, e estes não deixam de ser até hoje, objeto de crítica e de releituras. Mesmo não podendo no momento avaliar com precisão o grau de envolvimento que cada um de nós teve ao contato direto com o mestre uruguaio, ousamos arriscar, apenas para critério de citações, a seguinte classificação:

1 – Os primeiros a contatar Abel Carlevaro nos Seminários Internacionais de Porto Alegre. Aqui figuram: Carlos Barbosa-Lima, Marcos Alan, Henrique Pinto (Escola Municipal de Música, FAAM e Universidade Cantareira) e hoje os professores aposentados José Lucena Vaz (UFMG), Maria Rachel Tostes do Carmo (UFMG) e Fidja Nicolai Siquiera (UFRGN).

2 – Os que estão atualmente ativos frente às instituições de ensino público e privado. São os seguinte por ordem de contato: Henrique Pinto, Eustáquio Grilo (UNB), Edelton Gloeden (USP, São Paulo), Giacomo Bartoloni (Unesp, São Paulo), Everton Gloeden (Universidade Tom Jobim, São Paulo) e Paulo Porto Alegre (Escola Municipal de Música, São Paulo), Antônio Guedes (Conservatório de Jundiá, SP), Nicolas Souza Barros (UNIRIO, Rio de Janeiro), Norton Dudeque (Escola de Belas Arte da UFPA, Curitiba), Orlando Fraga (Escola de Belas Arte da UFPA, Curitiba), Maria Haro (UNIRIO, Rio de Janeiro), Cristina Tourinho (UFBA, Salvador), Daniel Wolff (UFRGS, Porto Alegre), Flávia Domingues Alves (UFRGS), Marcelo Fernandes (UFMS, Campo Grande) e Luciano César de Moraes (UNICSUL, São Paulo).

3 – Os residentes no exterior como Carlos Barbosa-Lima, Clemer Andreotti, Oscar Ferreira de Souza e Jaime Zenamon que atuam como músicos e professores.

4 – Paulo Bellinati, violonista e compositor da tradição do violão popular brasileiro.

Por fim, não poderíamos deixar de incluir os violonistas e professores estrangeiros que atuam entre nós que são o argentino Eduardo Castañera (Porto Alegre) e o uruguaio Krishna Salinas (UFSM, Santa Maria).

Voltando ao fator envolvimento, é certo que parte dos nomes citados acima seguem com mais rigor os princípios carlevarianos do que outros que vêm neles uma referência para seus ideais artísticos e suas estratégias pedagógicas, havendo também os que rejeitam tais princípios. É certo também que, os colegas citados, muitos atuantes no Brasil e exterior dentro dos respectivos campos de ação, influenciaram e formaram violonistas e professores nos últimos trinta anos e, neste aspecto, a obra de Carlevaro não tem como passar despercebida, da mesma forma, por exemplo, com os pianistas em relação aos ensinamentos de Alfred Cortot.

Em face das rápidas transformações que assistimos no panorama do violão atual, vemos, a seu tempo, a obra de Abel Carlevaro sempre sinalizar para a busca de ideais voltados à construção de um pensamento musical e à atualização permanente de conhecimento.

A Entrevista

Abel Carlevaro concedeu esta entrevista exclusiva, transcrita integralmente abaixo para a Rádio USP, FM 93.7 no programa *Violão em Tempo de Concerto* em abril de 1999, no campus de São Paulo. Na ocasião, o mestre uruguaio nos relatou sobre sua formação, sua carreira, sua obra pedagógica, seus projetos e a sua convivência com personalidades como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993), Andrés Segovia (1893-1987), Manuel Ponce (1886-1948) e Alberto Ginastera (1916-1983). Tivemos o privilégio do seu convívio naquela que foi sua última visita ao Brasil.

Deixamos aqui um agradecimento especial ao Prof. Alfredo Escande, por ter aceito nosso convite para participar deste registro.

A.C.: Abel Carlevaro

E.G.: Edelton Gloeden

Ev.G.: Everton Gloeden

M.F.: Marcelo Fernandes

E.G. – Boa noite. No programa de hoje, temos a presença do violonista, compositor e eminente pedagogo Abel Carlevaro que está nos visitando aqui na Rádio USP e participando do Iº. Festival Internacional de Violão de Osasco. É um prazer imenso para nós da Rádio USP e da Universidade de São Paulo ter a presença do eminente Maestro Abel Carlevaro. Nesta entrevista, contamos com a presença do violonista Everton Gloeden e de Marcelo Fernandes, organizador e coordenador do Iº. Festival Internacional de Guitarra de Osasco e nosso aluno do Departamento de Música da ECA/USP. Boa noite, Maestro!¹

A.C. – Buenas noches.

E.G. – O Maestro Carlevaro é muito conhecido entre os violonistas principalmente como pedagogo. No Brasil tem vários discípulos sendo responsável por uma geração brilhante de violonistas sul-americanos. O Maestro Carlevaro tem muita coisa para nos contar, principalmente sobre Villa-Lobos, com quem ele teve a oportunidade de trabalhar nos anos quarenta. Foi responsável pela estréia mundial dos *Prelúdios*, e de outras importantes obras do repertório brasileiro e latino-americano. Maestro, conte-nos um pouco sobre este contato com o Maestro Villa-Lobos.

A.C. – Bueno, la época con Villa-Lobos para mí fue muy importante. Antes de conocer a Villa-Lobos (voy a decir esto que es importante también para mí decirlo) yo era una persona muy respetuosa de las armonías tradicionales, estudiaba con un gran maestro vasco que estaba en Montevideo, se llamaba José Tomás Mujica², era organista, yo estudié

1. Everton Gloeden é violonista, professor da Universidade Tom Jobim e membro de Quarteto Brasileiro. O violonista Marcelo Fernandes é professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, um dos últimos brasileiros que trabalhou com Carlevaro de forma sistemática. Esteve também presente nesta entrevista o violonista Mauricio Orozco, hoje professor da Universidade Federal de Uberlândia. Os dois últimos foram alunos da graduação e da pós-graduação a nível de mestrado do Departamento de Música da ECA/USP.

O Iº. Festival Internacional de Violão de Osasco foi uma realização da FITO (Fundação Instituto Tecnológico de Osasco).

2. José Tomás Mujica (1883-1963). Organista espanhol de origem basca.

con él ocho años armonía, contrapunto y principios de composición, y después seguí solo también (que es muy importante seguir con uno mismo, quizás es la mejor época cuando uno comienza a encontrarse con uno mismo). Pero el impacto fue cuando estuve en Brasil a conocer a Villa-Lobos. Diré antes que lo conocí en Montevideo, cuando vivía Segovia en Montevideo, que yo trabajé con él un tiempo (a pesar de que después mis ideas fueron diferentes a las de él, pero en un principio estuve con él durante nueve años).

E.G. – A propósito, é preciso dizer, só para informação, que Andrés Segovia viveu em Montevideu durante dez anos, entre 1937 e 1947, por causa da Segunda Guerra Mundial.

A.C. – Es posible. Él se casó en Montevideo, por segunda vez, y quedó allá. De todos modos, voy a seguir mi cuento, muy especial, porque se trata del gran Maestro Villa-Lobos. En 1942 o 41 vino a Montevideo Villa-Lobos³ a exponer sus ideas y a dirigir conciertos con orquesta. Y el Centro Guitarrístico, incluyendo a Segovia, me pidió (Segovia) si podía tocar para Villa-Lobos en una reunión muy especial, que era un concierto que podía dar. Yo acepté y toqué. Lo único que conocía de él era el *Chôro n° 1*. Yo toqué, y me quedé muy emocionado, porque Villa-Lobos me dio un abrazo y estuve muy contento conmigo. Y acá viene lo importante para mí. Me dice: “Abel, tú te tienes que ir a Rio y trabajar conmigo”. Eso fue un impacto emocional muy grande, y quien me ayudó en eso fue el Dr. Curt Lange⁴, un alemán, gran musicólogo, que estuvo también viviendo muchos años en Brasil, por trabajos de mineiros...

E.G. De música colonial mineira.

A.C. Sí, y por intermedio de él, que hizo los contactos en Brasil, yo pude viajar, dar conciertos, e ir a Rio a estudiar con Villa-Lobos. Y estu-
dié durante los años 43 y 44. Encontré en Villa-Lobos un personaje muy especial. Especial porque, por un lado era muy simpático. Al menos a mí me tenía mucha simpatía y yo también a él, como persona humana estoy hablando, ¿no? Escuché muchos cuartetos... Creo que son diecisiete cuartetos que tiene él. Casi todos los días había un cuarteto que se

3. En octubre de 1940, en realidad. Ver Alfredo Escande, *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, p.137.

4. Francisco Curt Lange (1903-1997). Musicólogo alemão naturalizado uruguaio, pioneiro nas investigações da música colonial da América do Sul. Foi importante incentivador da carreira de Carlevaro. Ver *op. cit.*, p. 113.

tocaba. Yo iba con él, me llevaba, y a mi lado me hablaba de todos los detalles del cuarteto. No sé, había tomado simpatía por mí, me contaba toda su historia, sus cosas más importantes, todo eso. Y él tenía una idea muy clara, ya estaba convencido de eso, y me dijo que era “antiacadémico”. Yo era todo lo contrario, era respetuoso, ¿no? ¡Antiacadémico!, me dije yo, ¡qué cosa rara! Me pareció extraño eso. Ahora me parece una cosa normal. (*Risas*) Y eso me abrió un mundo nuevo, Villa-Lobos, al hablarme así, y – no educarme, pero en meterme en ese problema de lo que es la academia en sí – me hizo mucho bien. Digo esto porque la academia es una imagen que uno toma de algo aprendido anticipado, y se capta por medio de la memoria. Y la memoria es lo más animal que tiene el hombre. Disculpen por eso, pero es así. Porque a través de la memoria tenemos animalitos que van a los circos y hacen maravillas con la memoria. ¡Es una maravilla! Lo que no tienen los animales es la otra parte, más lógica, la conciencia de saber buscar y encontrar; eso es del hombre, patrimonio del hombre. Entonces, si la academia la aprendemos por medio de la memoria eso queda cerrado, “fechado” como dicen en portugués, y eso no hace bien, a la música. Por un lado uno se informa, pero hay que pensar que no se puede vivir de la retaguardia, sino que tenemos que ir a la vanguardia. Pero para ser vanguardia necesitamos la retaguardia. Eso sí. La memoria sirve para eso, para tener muchas cosas aprendidas. Villa-Lobos me enseñó mucho de eso y me dijo que después uno mismo tenía que seguir para adelante. Voy a decir una cosa muy bonita ahora, que es de un pintor uruguayo, ya fallecido hace muchos años, que tiene una frase muy bonita. Dice: “El camino del hombre es el hombre mismo”. Y termina: “El Greco fue puerta de sí mismo”. ¡Qué importante es eso! ¿no? Entonces, Villa-Lobos me transformó a mí, me hizo mucho bien y... Yo tengo los manuscritos de Villa-Lobos, originales de los estudios y un preludio, que los voy a conservar hasta después entregarlos al Museo Villa-Lobos. Pero por ahora están conmigo. Por ese motivo también hice *Cinco Estudios “Homenaje a Villa-Lobos”*. Por supuesto, ¿no?

E.G. – Vamos iniciar a parte musical do programa ouvindo *Aires de Vidalita de Abel Carlevaro, sobre un tema de Coteló*, na interpretação do autor.⁵

5. A partir deste ponto da entrevista, deixamos de anunciar a parte musical, pelo interesse e pelo entusiasmo do Maestro Carlevaro durante o seu relato. Posteriormente esta entrevista foi ilustrada com gravações do mestre uruguaio.

A.C. – Bueno, yo voy a seguir hablando de Villa-Lobos, me parece bien. Siguiendo en la línea de lo que estaba, recordando al gran Villa-Lobos, estuve allí, en la casa de él y en el Instituto del Canto Orfeónico, que él era el director. Y me pasé varios meses, y después por segunda vez también. Y él me acompañó a muchos conciertos. Yo di un concierto en Belo Horizonte: él me acompañó con Arminda. Era muy simpático. ¡Vocé tem que gravar esas coisas!, decía. Entonces iba con él al... creo que se llamaba DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda. Ahí grabé. Grabé un estudio, primero, grabé los *Preludios*...

Ev.G. – Quando o Senhor gravou estes *Prelúdios*, foi com a orientação de *Villa-Lobos*?

A.C. – Sí, eso es muy importante, porque hay cosas que verdaderamente creo que yo tengo que decirlas, aunque sea en aulas o en cualquier momento... porque no quiero que se pierdan. Él tenía un concepto muy especial, que hay que conservarlo, porque él me lo dijo en su momento.

Ev.G. – E, por exemplo, as coisas que dão mais margem a discussão por causa da edição da Max Eschig, dos *Estudos*...⁶

A.C. – Hay algunos cambios...

Ev.G. – Ele chegou pegar o violão e tocar para o senhor?

A.C. – Sí, sí, claro que sí!

Ev.G. – Sempre tem uma lenda de que Villa-Lobos não tocava tão bem violão, ou tocava muito bem. Não se sabe direito, o senhor presenciou isto...

A.C. – Yo pienso que en su época, es decir un poquito antes de haberlo conocido yo... Yo lo conocí y él estaba bien, pero vamos a poner en el año 29, cuando él hizo los *Estudios*. Él los estudió además de haberlos escrito. No puede hacerse una obra de esas sin haberlas estudiado. Y tengo una cosa muy especial, que yo había hablado con tu hermano, Edelton, hoy, que el mismo Villa-Lobos me lo contó y yo lo voy a tener que decir ahora. Porque nunca lo dije, así verdaderamente fuerte, en público, ni escribí en mi libro (tengo un libro que terminé de escribir, que se edita ahora en inglés⁷, que se llama “Mi guitarra y mi mundo”) por no hacer daño a ciertas cosas pequeñas con Segovia, etc. Pero, la realidad histórica es esta. Entonces una vez Villa-Lobos, que me comentaba

6. A primeira publicação dos *Estudos* de Heitor Villa-Lobos data de 1952 pela Editions Max Eschig, em Paris.

7. *Mi guitarra y mi mundo* es el título en español (todavía inédito). *My guitar & my world* fue publicado por Chanterelle (Heidelberg, Alemania) en 2006.

mucha cosa de él, me dice “Você sabe” (yo repito sus palabras, algunas, porque eso me hace recordar a Villa-Lobos) que en el año 29 (ahora voy a hablar en español, porque yo en portugués sería horrible), en el año 29, dice, estaba en París y estaba haciendo los estudios, los *Doce Estudos* para guitarra, escribiéndolos. Villa-Lobos era desconocido para el mundo, en ese momento. Y Segovia era muy conocido. Era el auge de Segovia. Y llega Segovia a París a tocar un concierto. Esto exactamente, es una historia verídica, por eso lo cuento, es importante, y más diciéndolo en Brasil, que es donde su vida transcurrió. Y entonces después del concierto de Segovia, Villa-Lobos le lleva un manuscrito, escrito por él, que yo creo que sería el “Estudio amazónico”, como él le decía al número 10. Porque me dice “Você sabe” este estudio proviene de mi viaje que hice yo por el Amazonas, y traje ritmos de allá, y (*tararea*) y alguna cosa de esas también en la parte melódica. Entonces le llevé ese manuscrito. Segovia le dijo. Esto es textual ¿eh? Casi, no las palabras exactas, pero... “Venga dentro de dos días al hotel donde estoy parando, que yo le voy a entregar la obra y le voy a decir cómo está” no sé cuánto... Entonces, Villa-Lobos fue, como le había dicho, al hotel, preguntó por Segovia, vino Segovia y le dijo: “Pero usted ¿por qué no se dedica a hacer otra cosa? ¡Cómo va a escribir esa música intocable! Eso no se puede tocar, por favor, ¿por qué está haciendo esto?” Y se la entregó de nuevo. No le dio ninguna importancia. Pero, Villa-Lobos, que tenía un carácter fuerte aunque era muy simpático y muy bromista, se quedó con la espina. Seis meses después, esto es lo interesante, seis meses después vuelve Segovia a París a dar otro concierto, en sus giras. Y Villa-Lobos vivía allá, estaba trabajando allá, estudiando. Y hubo una reunión entre muchos músicos, que después fueron famosos, pero que en aquella época recién comenzaban, que se reunieron, y estaba Segovia. Y aprovechó Villa-Lobos para ir. Porque tenía una idea muy fija, Villa-Lobos (*Risas*). Tocó Segovia, habló un poco, tocaron los demás músicos, y dejó la guitarra abierta. El estuche de la guitarra. Villa-Lobos se paró sin preguntar nada. “Permiso Maestro”, dijo. Permiso, y le tomó la guitarra. Segovia quedó un poco... pero no dijo nada. Tomó la guitarra y tocó. Cuando terminó, Segovia se levanta y dice “Lo felicito. ¡Qué bonita obra!” Dice: “¿De quién es esta obra? ¿Me la puede entregar?” “¡Esa obra es mía y es la misma que le traje y usted me dijo que era intocable!” (*Risas*) Y entonces dice Villa-Lobos, textual: “Y entonces yo me fui ‘embora’” Y me dijo Villa-Lobos “Y Segovia se quedó ‘sem jeito’” Yo no sé exactamente lo que quiere decir, pero son textuales palabras de Villa-Lobos.

Supongo que querrá decir que quedó sin contestar. Quiere decir que ahí se dio cuenta, Segovia, que la obra era tocable. Lo que le faltaba era el mecanismo, que él no sabía. Porque Villa-Lobos, la posición que tiene en el mundo, es el creador de la guitarra moderna. Y no es que lo diga el mismo Villa-Lobos, sino que es Segovia, el más grande guitarrista del mundo para esa época, que no puede tocar las obras de él, salvo alguna. Y además no le permitió ningún “dedilhado”⁸ en los *Estudios*, que fueron dedicados a él porque él después buscó la amistad de Villa-Lobos, porque le convenía, empezó Villa-Lobos a subir, a hacerse conocer por el mundo, y entonces le dedicó esas obras. Pero no le permitió ningún “dedilhado”, ustedes conocen.

Ev.G. E há o texto de Segovia, dizendo que deve se obedecer o dedilhado de Villa-Lobos na apresentação da edição...

A.C. – No es que él diga eso. No quiso Villa-Lobos.

Ev.G. – Certo, Villa-Lobos, não queria.

A.C. – “¡Você no toca nada de acá!” (*Risas*). “É diferente”. No es que Segovia trató de no hacer nada, sino que Villa-Lobos le dijo: “Este “dedilhado” es mío”. Bueno, y yo tengo, de los estudios de Villa-Lobos, tengo... no todos. Lamentablemente tengo siete, que él mismo... en manos de él, los recibí de él. Uno de ellos me lo dio como premio, después de haber estudiado, y me dijo “¡Ah, muito bom!” y me regaló el original. Así que los tengo en mi casa, y un *Preludio 1*, original de él.

E.G. – É importante destacar que o Maestro Carlevaro deu a primeira audição integral dos *Prelúdios* em Montevideú.

A.C. – No, la primera versión fue en Río⁹.

E.G. – Ah! Foi no Rio?

Ev.G. O Senhor tocou todos os cinco?

A.C. – No puedo recordarlo. Recuerdo que toqué varios, que me estaba dando precisas indicaciones. ¡Precisas indicaciones! que yo quisiera...

Ev.G.- O Senhor lembra que ano foi isto?

A.C. – El año... 43 y 44.

Ev.G. – Claro, recém terminados, os *Prelúdios*...

8. Carlevaro lo dijo así, en portugués.

9. Carlevaro estrenó los Preludios 3 y 4 el 10 de diciembre de 1943 en el Teatro Municipal de Río. Ver Escande, *op. cit.*, p. 144.

A.C. – 44 es el año que Camargo Guarnieri me hace el *Ponteio*. Yo estuve todo el año acá, trabajando varios meses con Villa-Lobos, y viajaba un poquito.

Ev.G. – Maestro, o Senhor manteve contato com estas figuras fundamentais da música brasileira e também do violão mundial: o Maestro Segovia, Manuel Ponce, e parece que no ano de 1929, talvez foram escritas as obras chaves do repertório violonístico como são as *Variaciones sobre Folias de España*, de Manuel Ponce, e seus *Prelúdios*, e talvez a obra mais importante que são os *Estudos* de Villa-lobos. O Senhor teve contato com estes compositores?

A.C. – No en esa época, en el año 29 yo no hablaba casi¹⁰. Yo conocí a Villa-Lobos en el 41 en Montevideo.

E.G. – E Manuel Ponce, chegou a conhecê-lo?

A.C. – Sí, él estuvo en Uruguay porque se estrenó en Montevideo el *Concierto del Sur*. Fue estrenado en Montevideo, y él dirigía la orquesta. Hubo un festival para Ponce, además, y dentro del festival se iba a estrenar la obra para orquesta en primera audición. Pero no dirigió él esa obra. Dirigió todo el concierto menos esa obra. Y esto es importante, porque yo estuve presente. No fue Ponce. Fue Lamberto Baldi¹¹, un gran director de orquesta italiano, que estuvo mucho tiempo en Sao Paulo...

E.G. – Foi professor de Camargo Guarnieri...

A.C. – ¿Fue profesor de Camargo Guarnieri? ¡Muy interesante! Y después, por un contrato con el gobierno uruguayo, fue y se instaló en Montevideo durante muchos años. Como diez o doce años. Y en esa temporada estaba Lamberto Baldi. Y Ponce le pidió a Lamberto Baldi (esto es histórico, es importante decirlo claro) que él dirigiera ese concierto suyo, hecho por él, porque él quería escucharlo. Entonces dejó la batuta a Lamberto Baldi, que era el director de la Orquesta Sinfónica del Uruguay, y él fue a escuchar el concierto. Yo estaba presente.

Ev.G. – E como foi o resultado? Havia muita gente?

A.C. – Ah!, fue muy bueno. ¡Sí, estaba lleno! Y además Segovia era famoso, y la obra gustó mucho. Este... pero ésa es la verdad. Muy interesante.

Ev.G. – Maestro, o Senhor falou sobre Segovia. Gostaríamos que o Senhor falasse um pouco mais dele, especialmente de seus anos no Uruguay e qual a importância que tem Segovia para o violão latino-americano.

10. Se trata de una broma de Carlevaro. Él había nacido en 1916.

11. Lamberto Baldi (1894-1979).

A.C. – Bueno, yo creo que Segovia, para hacer una conformación de su vida artística, cuando entró en este mundo y se fue, fue muy importante. Fue un continuador del siglo XIX. Por su forma de ser. A él le gustaba todo lo que era melodía. Me acuerdo que... yo tengo unas veintitantas cartas de Segovia. Y cuando yo me ponía a escribir algo él decía “¡Cuidado Abel!” (*Risas*).”No hagas cosas desmelodizadas, porque... la música moderna...” Él no entendía mucho de esas cosas. Su vida era hasta... Debussy. Después de ahí... ¡Ni Debussy! Decía, “Mira, Abel, éste tira una moneda al aire – dice – a ver si hace este acorde o el otro”. Es el concepto, ¿no? Pero de todos modos es respetable, porque no quiere decir que la música anterior al siglo XX era mala. Nadie puede decir eso. Pero él era un representante bien claro del siglo XIX. Él ha hecho mucho para la guitarra en un tiempo, hasta que después, ya, el avance natural de todas las cosas que se hacen en la guitarra... Él tuvo que dejar su posición... aunque hasta el día de su muerte él estuvo en el primer puesto todo... pero estaban avanzando mucho otras cosas. Él era el único guitarrista que había en la época de él. Él no dejaba a nadie. Segovia me decía a mí “Oye tú, no toques cosas de Barrios porque...” Porque quería ir en contra de Barrios. Y era así ¿no? Era tremendo ¿no?¹²

Ev.G. – Na verdade, havia muito bons violonistas naquela época...

A.C. – Sí, pero de todos modos él ha hecho su posición y ha dejado una historia importante. No se puede decir que no. Yo estudié con él nueve años.

Ev.G. – O Senhor chegou a estudar...

A.C. – Él me pidió. Un tío mío me llevó a un hotel, donde estaba parando él, recién casado con Paquita Madriguera, su segunda esposa, una gran pianista catalana, radicada en Montevideo, de mucho dinero, ya con dos hijas¹³, porque era viuda.

E.G. – Foi aluna de Granados, não?

A.C. – Alumna de Granados, ¡eso mismo! Fue alumna de Granados. Él me escuchó en el hotel, que me llevó mi tío, donde estaba él. “Abel, – dice – tú tienes que ir a donde... yo quiero darte clases”. Y fui. Pero al mismo tiempo que miraba las cosas, yo aprendí mucho de él de la disciplina que tenía. Él era muy disciplinado. Se levantaba a tal hora de la mañana, después me hablaba por teléfono a tal hora: “Abel ¿tú

12. Agustín Pio Barrios Mangoré (1885-1944) lendário violonista paraguaio.

13. Tres hijas tenía Paquita de su matrimonio con el Dr. Alberto Puig: Paquita, Sofía y María Rosa. Las tres nacieron en Montevideo.

vienes por acá?” Vivía en una localidad Pocitos, que se llama, cerca de la playa. Para salir a caminar, porque él decía que necesitaba irrigar sus músculos por la guitarra. Entonces en esa caminata me contaba veinte mil anécdotas. (*Risas*) Sabía muchas anécdotas ¿no? Eran muy simpáticas las anécdotas. Y este... y estaba muy seguido con él. Y muchas veces, cuando recibía las cosas de Ponce: “Abel, ¡mira, recibí cosas de Ponce!” En papeles en que el mismo Ponce hacía los pentagramas. Papeles casi transparentes... Papel de avión le llamaban. ¡Qué época! ¿No? ¡Papel de avión le decían! Y entonces “¿Qué te parece esto?” Y así... cosas de ese tipo. Porque a él le gustaba como yo digitaba, y a veces me daba cosas para digitar, que nunca fueron publicadas. No las que están ahí, otras de él.

Ev.C. – Recuerda de alguna obra específica?

A.C. – Sí “J’ai du bon tabac”, por ejemplo. “J’ai du bon tabac” es una obra de Castelnuovo-Tedesco que escribió él con el tema popular “apache” parisién, variaciones y fuga sobre ese tema. Entonces me pidió que lo hiciera digitado, todo, que él después lo iba a publicar.¹⁴

E.G. – As *Variaciones sobre Folias de España* de Ponce...

A.C. – Las *Variaciones sobre Folias de España*, yo toco catorce variaciones, solamente, porque respeto lo que me dijo el mismo Ponce. Segovia me presentó en el año 42, en el Teatro Solís, una presentación oficial... después me presentó en el año 45 en Buenos Aires. Cuando estaba en Montevideo, Ponce, yo iba a tocar la obra esa, que es una obra muy importante en la literatura musical. Y... hablando así me dijo, “yo preferiría que tocaras...” con un lápiz color vermelho... “Bueno, por supuesto, dice, el tema...” y me puso catorce variaciones. Porque, lo que me dijo él, era que las había hecho en diferentes épocas. Y que le parecía que así formaban un conjunto... Y yo creo que está bien, y lo he respetado. Y siempre que tengo que tocar esa obra toco así como él me indicó.¹⁵

14. Obra composta em 1937 pelo compositor ítalo-americano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), editada por Angelo Gilardino pela Edizioni Musicali Bérben, Ancona – Milano sob o título de *Variations plaisantes sur un petit air populaire Op. 95 (J’ai du bon tabac)*.

15. Há um registro de Abel Carlevaro desta obra de Ponce. Recomendamos a leitura de Alfredo Escande, *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*. Apéndice 2, (4) Discografía, p. 558. Ver bibliografía.

E.G. – Maestro, voltando um pouco a Villa-Lobos, momentos antes desta entrevista, o Senhor estava me contando como foi seu primeiro contato com os *Estudos*, através do pianista Tomás Terán¹⁶.

A.C. – ¡Ah! Bueno, sí. Tomás Terán. Fue un gran pianista español radicado en Brasil, que vivió y murió en Brasil. Quedó brasileiro al final, porque vino muy joven. ¡Gran pianista! “Você va a escuchar” dice Villa-Lobos, “los Estudios”. “Tenés que venir por casa, a *oito* horas, vamos a comer, voy a invitar a Terán, gran pianista, así toca el piano”. Porque los había arreglado para piano, Tomás Terán. Entonces comimos un poco, cositas que había, y después empezó él. Desde el número 1, y a explicarme todos los detalles. Entonces, Terán hacía con eco (*imita con la voz el arpeggio del Estudio n° 1*) y después el otro mucho más suave y leve, como un eco. Bueno, y así cada uno... Estaba tan entusiasmado Villa-Lobos para hablar, que era importantísimo para mí. Así que yo escuché los Estudios en piano, la primera vez. Y así fue una cosa maravillosa. ¡Terminó a las dos de la mañana eso!

Ev.G. – Uma pergunta, Maestro. O Senhor fala que Villa-Lobos, ao compor, pensou os *12 Estudos* como uma obra, como um ciclo. Como por exemplo, Chopin os 24 Prelúdios, os Estudos... O Senhor encontra, do primeiro ao duodécimo, uma lógica ?, É obra só?

A.C. – Yo creo que fue a impulsos de él. Porque comenzó con uno primero en arpeggios, que es muy conocido. Después el otro con arpeggios... ¿eh?

Ev.G. – Talvez até por influência de Chopin.

A.C. – Podría ser por una influencia de Chopin, con otro criterio, pero de todos modos podría ser, no puedo decir que no. Pero, verdaderamente no puedo decir, porque tendría que preguntarle al propio Villa-Lobos. Con él no hablamos de eso. De otras cosas que yo sé de él, son muchas, pero de eso nunca hablamos. Lo que me enseñaba cómo eran y eso me resultó muy cómodo para después exponer las ideas. Quizás si tengo tiempo¹⁷, algún preludio o algo pueda salir de allí para explicar. Pero, fue una persona excepcional. Yo digo que comienza la guitarra moderna con Villa-Lobos porque hay un escrito, del gerente de Max Eschig, que lo tengo en casa, que en este momento no recuerdo el nombre, pero no importa... Max Eschig fue la gran casa francesa que editó las obras de Villa-Lobos ¿no? Y dice que veía entrar, en París, por la puerta

16. Tomás Terán (1896-1964).

17. Se refiere al curso que estaba dando en esos días.

de Max Eschig, a Segovia y Villa-Lobos, discutiendo. Decía Segovia: “Pero Hector, eso no se puede tocar”. “No, Andrés, esto se puede tocar”. Es decir que Villa-Lobos, sabía... Bueno así seguían discutiendo, sin molestarse cada uno, pero cada uno defendiendo su parte. Dice este gerente de Max Eschig... ¡está escrito por él!... dice: “terminaba la función cuando Villa-Lobos se sentaba con una guitarra y tocaba la obra”. Es interesantísimo, porque no había nada que explicar. Ya estaba todo explicado. Quiere decir que si el más grande guitarrista, de aquella época, encontraba incómodo tocar, ¿cuál era el motivo? El motivo era un motivo mecánico.

Ev.G. – Situações novas.

A.C. – ¡Situaciones nuevas! Perfectamente lo que has dicho. Situaciones nuevas que necesitaban otras respuestas también nuevas. No se podía estar con la técnica chiquita así, con el brazo pegado al cuerpo, la escuela clásica española, que verdaderamente hubo que salir un poco de ese campo muy restringido.

Ev.G. – Foi importante para um determinado repertório. A partir de Villa-Lobos necessitou-se de outras respostas.

A.C. – ¡Claro, claro, sí!

E.G. – E a própria linguagem de Villa-Lobos já inserida dentro do Século XX, como uma música moderna por excelência.

A.C. – Sí. Yo pienso que el mismo Segovia le dio la imagen de que es él el primero. Porque pasó lo mismo en una historia muy interesante, no recuerdo exactamente todos los nombres, pero de todos modos, quiero decir, cuando estaba Wagner, en Alemania... Adolfo Salazar, un músico español que después se radicó en México, tiene un libro sobre la música moderna. Y dice: ¿Dónde comienza la música moderna? Pues es muy fácil, dice, solamente que hay un manifiesto firmado por Ysaye, que fue un gran violinista y compositor, Brahms, dos o tres más, contra... Wagner. Wagner presenta sus obras y estos grandes músicos (porque Brahms es verdaderamente un gran músico, lo mismo Wagner: pero eran dos elementos diferentes, dos entidades diferentes que no se encontraban). Y, si hay un manifiesto en contra de la obra de Wagner, eso significa que hay algo nuevo. Por eso están en contra. Entonces dice, bueno, la música moderna nace en ese momento, cuando los grandes compositores van en contra... porque no lo pueden comprender todavía.

Ev.G. – Já que estamos falando desta obra importante que são os *Estudos* de Villa-Lobos, poderia falar um pouco sobre cada um deles? Assim, em linhas gerais...

A.C. – Yo creo... La primera obra es una obra en arpeggios continuos, con notas al aire. Muchas veces, en la segunda parte se nota el mi, que es una nota común en un arpeggio de séptima disminuida que va descendiendo cromáticamente. Y lo interesante es que él, cada compás lo repite. No en todas las partes, pero la entrada hay que exponerlo con fuerza, y el pulgar en una forma determinada, con una pequeña fijación del dedo para que trabaje con la muñeca...

Ev. G. – Maestro, uma pequena pergunta: e a velocidade?

A.C. – La velocidad... solamente voy a decir esto. Cuando yo lo estudié (esto es concreto de Villa-Lobos, así que es mejor que decir “la velocidad es esta”), yo lo llevé al hotel, y pasé todo el día estudiando ¡dale que dale que dale! ¿No? Y después iba a trabajar¹⁸ y él decía “Você trabalhe ahí” ¡en el mismo escritorio de él! Y él se paseaba escribiendo acá, otra cosa. Y en un momento dado se levanta, dice: “¡Isso mesmo! ¡Assí me gusta!” Dice: “Dame a caneta” (ahí aprendí la palabra “caneta”, yo no sabía lo que era, y miraba... “¡Acá está a caneta!”) (*Risas*) Y puso: “Allegro non troppo”. “¡Assí me gusta!, dice. Allegro non troppo, puso. Quiere decir que, no hay que llevarlo muy rápido. Tiene que tener una cascada de notas, hermosa, ¿no?, clarita. Y yo lo grabé a ese tiempo que dijo él. Hay una grabación que la tenía Savio¹⁹, y la debe tener...

Ev.G. – Ronoel Simões.²⁰

A.C. – Ronoel la debe tener. Muy antigua, la primera grabación que yo hice. Enseguida de ahí, yo estuve pocos años después en Londres, y la grabé allí. Lo grabé. Donde... hay un eco, entre la primera parte y la segunda²¹.

Ev.G. – Seguindo...

18. Carlevaro usaba muchas veces “trabajar” por “estudiar” y también por “tomar clases”. En este caso, él consideraba que estaba estudiando con Villa-Lobos las obras de éste.

19. Isaias Savio (1902-1977). Violonista, pedagogo e compositor uruguaio radicado no Brasil. Fundou em 1947 o primeiro curso oficial de violão do Brasil no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

20. Ronoel Simões (1919). Violonista, professor e colecionador. Em 1953, fundou a Academia Brasileira do Violão, até hoje importante centro de divulgação do instrumento. Colaborou em diversas publicações e foi pioneiro na produção radiofônica de programas específicos sobre violão no Brasil.

21. Disco del sello “Parlophone”, grabado en Londres en octubre de 1949. Contiene *Las Abejas*, de Barrios, el *Estudio N° 1*, y *Tarantella* de Castelnuovo-Tedesco.

A.C. – Bueno, siguiendo, tenemos que seguir dos o tres días (*Risas*). De todos modos, ya se conoce. El segundo estudio es un estudio de arpeggios, también, pero con relación también a los traslados. Traslados que ya... toman todo el diapason, y es muy interesante como trabaja las dos cosas, el arpeggio por un lado, más el traslado. Ya, para tocar bien una obra así, tiene que estar muy bien digitada. ¡Muy bien digitada! Y hay muchos detalles para poder hacerlos. Si no hay una buena digitación, no puede haber una buena conformación. Al mismo tiempo tiene que haber una conformación mecánica, ligada a la obra del Maestro, ¿no? El tercero también tiene cosas interesantes, y así todos. El cuarto... Yo tengo hasta el cinco, todos juntos, así. Y después me dio otro separado. Están pegados con una cinta y un hilito pasado, quizás la mujer de él le pasaba la aguja, y así.

Ev.G. – Parece que até o sexto são aspectos técnicos específicos. A partir do número sete que ele começa a desenvolver outras técnicas.

A.C. – Puede ser, sí. Puede ser. Pero Villa-Lobos fue así. No podía con la academia. Él quería hacer sus cosas. La obra de él es de él, nada más. Él no copió a nadie.

E.G. - O Senhor chegou a presenciar Villa-Lobos improvisando?

A.C. – No, improvisando, no. Tocando, sí.

E.G. – Maestro, o Senhor, também teve contato com Camargo Guarnieri.

A.C. – ¡Sí! ¡Cómo no! Tengo un gran recuerdo de él.

E.G. – A primeira obra para violão de Camargo Guarnieri foi dedicada ao senhor.

A.C. – Sí. Yo lo conocí aquí en San Pablo. Yo tuve... por la ayuda de Curt Lange, del Dr. Curt Lange, yo pude venir para estudiar con Villa-Lobos. Di varios conciertos que él me consiguió, y entonces fui a dar un concierto en San Pablo²² y conocí allí a Camargo Guarnieri, que estuvo en mi concierto. Fue muy simpático, estaba muy contento, después me quedé como un mes allá, con él, me llevaba a todos lados, me hizo escuchar mucha obra de él, y me dijo que me quería hacer una obra para mí. Y entonces dice: “Yo no sé cómo hacer... ¿tú puedes tener alguna obra que me traigas, para que yo vea cómo se escribe para guitarra?” Y a mí se me ocurrió llevarle las Variaciones de Ponce. Y la llevé, porque la estaba tocando. Una obra que a mí me gustó mucho siempre. Y bueno, al otro día lo vi y me dice: “Yo en esta obra no veo nada”. Dice: “¿Tú

22. El 4 de febrero de 1944.

puedes tocarla?”. Bueno, yo la tenía justamente, para tocar en público, y la toqué. Y fue un impacto muy grande para mí, porque él quedó muy emocionado, y al otro día me trajo un libro de Mario de Andrade, con una dedicatoria de Camargo, hablando que lo había emocionado la obra, como la había tocado, que recién vino a conocer la obra de Ponce. Entonces él hizo el *Ponteio*²³, y salvo alguna anotación que me pidió, a ver cómo puede ser en la guitarra, yo recuerdo cosas, fue muy dócil además, a dejarme provocar la obra. Es decir escribirla como si fuera dentro de la guitarra. Él me dejó, así. Es decir que, fue obra de él y yo solamente tuve que decir “Acá no conviene, acá esto sí”, y esas cosas... Y salió la obra. Y después la grabé. Y está grabada ahora en un compact de China...²⁴

E.G. – Maestro, ¿que outro fato importante, sobre Camargo Guarneri e seu *Ponteio*, ou de sua estada em São Paulo nesta época?

A.C. – Primero tengo que decir que él se mostró tan amistoso conmigo, me ayudó tanto, que lo tengo que recordar eternamente, porque él fue muy simpático en todo. Me llevó a conocer mucha gente, los días que estuve aquí (como un mes, sería), en la Rua Aurora, en el hotel Aurora. Recuerdo perfectamente ese hotel de ahí. Él me venía a buscar, o yo iba a la casa de él, salíamos, me mostraba sus músicas, tocaba el piano, así que habíamos hecho un contacto muy especial. Y... voy a contar esto, porque me quedé también impactado, porque fue la única vez que yo conocí a un hombre que después vine a saber quién era. Íbamos caminando con Guarneri por una calle de Sao Paulo, y me dice: “¡Oh, oh! Você pare, pare, un momentito, aquella persona que va allá, es el más grande hombre de las letras de todo Brasil”. Se acercó a él, lo saludó (porque lo conocía), y dice: “Mario de Andrade, el gran artista de Brasil. El trabajo que ha hecho él...” y no sé cuánta cosa. Yo lo miré a Mario de Andrade²⁵ y me pareció un personaje especialísimo, porque me lo dijo con tanto énfasis, Camargo, que me quedé muy contento. Después al tiempo, que yo fui y toqué una obra para él, de Ponce, que no sé si lo habré dicho ya, pero de todos modos... este... él quedó muy emocionado por eso, y al otro día vino al Hotel Aurora y me trajo un libro de Mario de Andrade, “Música, doce música” y con una dedicatoria que dice del

23. Publicado pela Ricordi brasileira, São Paulo.

24. *Carlevaro's Art* – TY 92801 – Formosa Melodiya, Taiwan, 1992. Ver: Alfredo Escande, *op. cit.* Apéndice 2, (4) Discografía, p. 558. Ver bibliografía.

25. Mário de Andrade (1893-1945).

impacto que había hecho yo tocando la guitarra para Camargo. Así que fue muy emocionante para mí.

E.G. – Assim encerramos a primeira parte desta entrevista concedida pelo Maestro Abel Carlevaro à Rádio USP, que nos contou uma parte importante da história da música para violão no século XX²⁶.

E.G. – No programa de hoje, vamos iniciar falando de sua técnica. O Maestro Carlevaro é o criador de uma escola de violão. Inclusive, há um livro importante, denominado *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*; um livro que está editado na Argentina e também na Europa, uma publicação que surgiu em 1978, onde o Maestro Carlevaro expõe seus princípios sobre a técnica do violão²⁷. Maestro: ¿quando começou este interesse em investigar a técnica do violão? Nos anos quarenta a técnica era um tanto empírica, um tanto instintiva. O que havia naqueles momentos eram as primeiras publicações de Emilio Pujol²⁸.

A.C. – Yo pienso que todo tiene que evolucionar, por supuesto, y quiero primero sentar un... hablar en honor de todos los grandes maestros antiguos, de Tárrega... seguramente Sor tendría que ser un muy buen maestro: a través de sus obras se reconoce que debía tener un gran talento para tocar²⁹; y todos los que siguieron después de Tárrega, inclu-

26. Toda a entrevista foi realizada no dia 22 de abril de 1999. Com a parte musical inserida, foi transmitida na época em cinco programas.

27. Ed. Barry, Buenos Aires, 1979. Ver: Alfredo Escande, *op. cit.* Apéndice 2, (3) Obras pedagógicas, p. 557. Ver bibliografía.

28. Emilio Pujol (1886-1980). Violonista, pedagogo, compositor e musicólogo espanhol. Um dos últimos alunos de Francisco Tárrega (1852-1909) sobre quem deixou trabalhos biográficos e de fundamentos técnicos e, um dos pioneiros da musicologia ligada a instrumentos de cordas dedilhadas no século XX. Sobre este autor, recomendamos as seguintes leituras:

FERNANDES PEREIRA, Marcelo. *A Escola Violonística de Abel Carlevaro*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, São Paulo, 2003.

Nesta obra são discutidas as diferenças de abordagem instrumental de Pujol, representante da tradição espanhola, das de Carlevaro.

PUJOL, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Ricordi, 1960.

—. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa, Ramos & Alfonso, 1960. PUJOL, Emilio.

—. *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro 1º, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

—. *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

—. *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro 3º, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

—. *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1971.

29. Fernando Sor (1778-1839). Violonista e compositor espanhol. Está entre as principais referências da história do instrumento. Foi um dos compositores abordados por

sive Segovia, por supuesto. No quiero hablar mal de ninguno. Quiero hablar nada más de que siempre hay que buscar la verdad, y siempre existe algo para seguir para adelante. Es decir que, buscar... nunca termina. La búsqueda tiene que ser incesante y continuada. Y así se me ocurrió muchas veces pensar “¿por qué tal cosa?”. Hasta no tener la lógica exacta del por qué verdadero, yo no lo puedo admitir. Así, por ejemplo, cuando la escuela tradicional dice que el pulgar debe estar en contraposición de los cuatro dedos de la mano izquierda, para hacer presión, y la colocación del pulgar sería entonces en el medio – vamos a decir – de los otros cuatro dedos, así, para hacer presión, eso puede ser una verdad, o no es verdad. Bueno, yo tendría pocos años, pero cuando me dijeron eso a mí, me pareció que no obedecía a una verdad lógica. Hay un hecho empírico, que es aquello que uno sabe que es bueno porque el trabajo de todos los días, la experiencia, da un empirismo, y uno dice: “bueno, esto es bueno”. Pero eso no resulta totalmente verdad. Verdad es cuando el hecho empírico y la lógica pura, los dos juntos coinciden. ¡Ahí sí! Porque yo puedo demostrar y transmitir por medios lógicos que eso es bueno por esto, por esto y por esto. En ese momento yo pienso que sí, pero solamente por el empirismo... es decir, aquella experiencia que me da el trabajo de todos los días no me da totalmente la verdad. Entonces, siempre me gustó hacer el por qué. El pulgar ahí me pareció que no tenía sentido. Yo fui amigo de muchos grandes pianistas, ¡grandes pianistas!. Y yo veía que tocaban fuerte, tocaban piano... ¡Tocaban Scarlatti con los dedos!. Tocaban Beethoven... mejor ¡tocan Beethoven! con la mano y el brazo. Po-popomm..., po-popomm (*canta el comienzo de la Appassionata*), alguna sonata, por ejemplo, ¿no? y Scarlatti lo tocan con todos los

Carlevaro tanto como músico quanto como ensaísta. Sobre este autor, recomendamos as seguintes leituras:

CARLEVARO, Abel, *Técnica aplicada: 10 Estudios de Fernando Sor*, vol. I, Dacisa, Montevideo, 1985.

CAMARGO, Guilherme de. *A Guitarra do Século XIX em seus Aspectos Técnicos e Estilísticos-históricos a partir da Tradução Comentada e Análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. São Paulo, Dissertação de mestrado. Departamento de Música da ECA/USP, 2005.

ESCANDE, Alfredo. *Sor, Aguado, Carlevaro, continuidades y rupturas*. Buenos Aires, Barry, 2006.

JEFFREY, Brian. *Composer and guitarist*, London, Tecla, 1977.

SOR, Fernando. *Complete Works for guitar* (ed. Brian Jeffrey), London, Tecla.

dedos. ¿Qué pasa? ¿Por qué no puede hacer el guitarrista el mismo trabajo? Y no poner el pulgar acá para oponer la fuerza, cuando eso quita movilidad y agilidad... y además cansa eso. Lo primero que yo puedo decir de todo esto, que hay que buscar el mínimo esfuerzo con el máximo rendimiento. En este caso el esfuerzo es mucho que gastar, para que el rendimiento no sea bueno. Yo estuve trabajando con Segovia y puedo decirlo, que yo le escuchaba muchos ruidos. Yo estaba al lado de él, miraba, me daba vuelta, porque estaba en la casa de él, tomando un té y lo oía tocar, me daba vuelta y decía ¿pero cómo? El pulgar estaba pegado al diapasón, en las condiciones que yo digo, y al mover, había mucho ruido porque estaba todo muy apretado, muy presionado. Yo pensé que sería mejor liberarlo. Digo, si el pianista puede hacer fuerza con un dedo, presionando una tecla con toda la fuerza que quiere, ¿qué es lo que hace? Firmeza en el dedo, y permite que la muñeca o brazo haga el esfuerzo. No es el dedo solo. Quiere decir que en este caso es mucho más fácil para el pianista tocar con el dedo como complemento, pero el que va a tocar es... la fuerza de otros músculos más aptos. Bueno, entonces se me ocurrió tocar la guitarra sin apretar con el dedo pulgar. Y encontré que poco a poco me acostumbré, y yo solamente tengo un punto de contacto en el diapasón, y con ese motivo yo puedo mover el brazo, sin ruidos, y sin nada de eso, si el brazo salta como el pianista hace sobre el teclado ¿verdad? Bueno, ahí comenzó todo un trabajo, después de eso vino otro más, y después otro más, y al fin se formó toda una secuela de cosas, que llegué a empezar a escribir. Lo primero que escribí fue cómo sentarse. Me acuerdo que me pasé ¡tres años! Me dolía la espalda. Voy a contar esto porque es muy importante. Un gran maestro (ya saben quién es) que estaba en Montevideo, lo fui a ver, porque lo veía casi todos los días, y le pregunté: “Maestro, a mí me duele la espalda”. Y me repite: “¡Abel! ¿Tú no haces ejercicios?” Yo no contesté nada. Absorbí eso, pero pensé que la contestación no estaba correcta. Porque yo pregunté una cosa importante. Ejercicio, hacía todos los días. Yo tenía muy pocos años, y estaba en... bueno, en el trabajo del ejercicio, estaba en un club haciendo ejercicios, naturalmente lo hacía... actualmente hago ejercicios. Me fui a mi casa y estuve pensando. Digo: “yo tengo que buscar cómo es que me duele la espalda. ¡Por qué! Quiero saber por qué me duele la espalda”. Y me costó ¡tres años! Me encerraba en un cuartito, que era donde estudiaba mi hermano arquitectura, que puso “Construcciones”, así como una broma... y yo me encerraba ahí...

E.G. – Agustín?

A.C. – Agustín.

E.G. – E también violonista...

A.C. – Sí. Gran hermano, gran amigo, y excelente guitarrista. Y mi padre, que era médico: “¡Abel!” Me decía, “¿yo te puedo ayudar?” “¡No, no, no! Yo quiero hacerlo solo. ¡Quiero hacerlo solo!” Y así me pasé... No quiero decir ahora exactamente todo lo que hice, porque sería muy abrumador, en un micrófono. Pero la experiencia fue larga, lenta, pero ¡segura!. Cuando yo me di cuenta por qué, me dio una alegría enorme. Y me acuerdo que tomé un papel y apunté: “la guitarra debe amoldarse al cuerpo y no el cuerpo a la guitarra”. “¡Santas palabras!” dije, “con esto voy a arreglar todo”. Y así busqué la manera... después yo voy a explicar en aula de clases, porque por radio es imposible decir todos los detalles. Pero así comenzó un trabajo que fue uniéndose, fue uniéndose, sin darme cuenta yo... Formé toda una escuela. Porque verdaderamente quien me dijo que era una cosa nueva, fue el mismo Segovia. Porque pasados muchos años, Segovia vino a Montevideo, y me dice: “Abel quiero que me escuches los estudios que voy a grabar en discos Decca en Norteamérica”. Él tenía mucha confianza conmigo, me respetaba mucho... y fui. Pero como habían pasado años, yo no me acordaba del trabajo que había hecho con él. Además, el aprendizaje que yo hice fue muy muy particular, muy íntimo, de adentro hacia afuera, ¿no? Dice “Voy a tocar unos estudios”, mientras charlábamos con él. Tocó. Cuando termina, me dice: “Qué te parece, Abel?” Y a mí se me salió de adentro. “No me gusta”, le dije. “¿Por qué?” Entonces yo, sin darme cuenta de que era Segovia... ¡no me daba cuenta!... empecé a explicar por qué esto tiene que ser con este dedo con esto de acá, esto de acá, y dejé... ¡hablé! Cuando terminé (no había nadie, estábamos nosotros dos): “¡Abel!” dice, “te felicito, porque a mi edad, todavía tengo que aprender”. Ésas fueron las palabras de él ¡Yo me quedé emocionado! Porque dije, “¡Entonces esto es mío!” Yo no sabía que era mío. Yo pensaba que todos los guitarristas buscaban por sus propios medios las cosas. Más o menos como el fútbol de antes, ¿no?, que se hacía así por... no había un orden. Y digo, “¿pero cómo puede ser?” Dice: “Abel, ¿tú te vas a quedar a tomar un café?” “¡No, no, Maestro, yo me quiero ir ahora! Tengo que hacer unas cosas”. ¡Y mentí! Lo que quería era llegar a mi casa y agarrar y seguir escribiendo. Estaba con una euforia, una fiebre me vino, así. Porque, ¡claro!, me dijo una cosa que él no sabía esto... ¡quiere decir que era nuevo! Pero, el último impacto que me dio una persona, muy importante también,

fue un gran maestro argentino Alberto Ginastera³⁰. En el año 71 y 72 yo fui invitado a dar unos cursos grandes, de quince días, en una ciudad cerca de Mar del Plata, que es una ciudad balnearia al sur de Buenos Aires, que se llama Villa Gesell. Allí fui. Estaba el maestro Ginastera, Alberto Ginastera, gran maestro, compositor, haciendo sus clases también, durante los quince días, sobre música moderna y esas cosas. Y yo iba a tener mis clases. Se había llenado aquello, de toda Argentina, de todos lados vinieron. Muy bien orientado, muy bien amparado por la propaganda, muy bien hecho. Y se iba a utilizar una escuela, porque era en febrero y las escuelas no trabajan en febrero porque es verano. Y yo cenaba y almorzaba con Ginastera. Y acá viene el caso porque, un día, almorzando, el primer o segundo día, no recuerdo, dice Ginastera: “Yo quiero ir a escucharlo” dice, “me gustaría mucho escuchar sus clases”. Le digo: “No, maestro, ¡por favor! Si usted va, me va a inhibir y no voy a poder presentar las cosas como yo quisiera. Porque es la primera vez que voy a exponer mis ideas”.

Ev.G. – O senhor se recorda que ano foi isto?

A.C. – 71 y 72. Porque fueron dos años consecutivos, que tiene relación con otra cosa. Dice: “Bueno, yo le prometo que no voy”. “Bueno, me alegro mucho porque así me tranquiliza y yo puedo trabajar con los muchachos”. A los dos o tres días me dice Ginastera: “¡Carlevaro! ¡Pero lo que usted dijo ahí, hay cosas muy interesantes! ¿Eso es suyo?” “Sí” Dice: “Me gustó mucho, usted tiene que hacer un libro, tiene que publicarlo”. “¿Le parece?” Fue verdaderamente un empujón que me dio, un estímulo que me sirvió para que, después, poquitos años después, yo editara mi primer libro, en español. Después fue editado en inglés. Después que se editó en inglés hubo un problema en Europa, porque cuando yo iba, sobre todo en España, había una oposición tremenda ¿no? Pero, poco a poco se fue editando, y ahora está en ocho idiomas editado. Está en chino, japonés, coreano, está en alemán, está en francés. Y entonces ahora ya no hay oposición. Ya me dejan tranquilo, por suerte³¹.

30. Alberto Ginastera (1916-1983) escreveu apenas uma obra original para violão, a *Sonata Op. 47* composta em 1976 dedicada ao violonista brasileiro Antonio Carlos Barbosa-Lima (1944), editada pela Boosey & Hawkes.

31. Ver: ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*, Apéndice 2, p. 551. Ver bibliografía. Nesta publicação está contida a mais atualizada relação da obra completa de Abel Carlevaro. Todas as obras do mestre uruguaio mencionadas nesta entrevista estão citadas e comentadas na obra de Escande.

Ev.G. – Maestro, este encontro com Segovia que o senhor mencionou. Pode precisar mais ou menos quando foi?

A.C. – Bueno, yo empecé a ir a la casa de él en el año 37 y terminé en el 45, 45 o 46, no me acuerdo bien.

M.F. – Maestro, gostaria que o senhor falasse um pouco sobre as “lunerías” que vocês tem em Montevidéu.

A.C. – “Luneras”. Mi hermano Agustín, que era arquitecto, se reunía con otros amigos y hacían reuniones musicales. Pero lo interesante es que decían “¿cuál es el día más peor de la semana? ¡El lunes!, cuando terminan las fiestas de sábado y domingo. ¡Ah! Vamos a hacer entonces una reunión los lunes”. Los lunes de noche hacían una reunión, sobre todo por la música. Se charlaba de toda clase de música, y eran las “luneras”. Y yo, poco tiempo después, mi hermano me dijo si quería ir, yo dije que sí, así que ya me hice lunero también. Y eran unas reuniones muy agradables, muy agradables. Se discutía de todo un poco, se ponía música. En esas luneras también estuvo Piazzolla³², muchas veces, Horacio Ferrer, gran poeta que escribió algunas obras con Piazzolla, también iba. Así que resultó muy interesante.

Ev.G. – Maestro, o início dos anos setenta, marcou sua ida para os Seminários de Violão de Porto Alegre.

A.C. – En el año 69 comencé primero con Isaías Savio.

Ev.G. – Poderia falar um pouco disto, porque para o violão brasileiro foi uma coisa importantíssima.?

A.C. – ¡Sí, como no! Yo tengo mucho gusto en hablar, porque además tengo un gran recuerdo de todo eso. ¡Un gran recuerdo! En 1969 fui invitado a ir a Porto Alegre, y se hizo un Seminario al que vino también Isaías Savio, que vivió siempre acá en San Pablo.

E.G. – O Senhor conheceu Isaías Sávio?

A.C. – ¡Sí claro! Lo conocí aquí, en la época que conocí a Guarneri. Yo toqué con un frac de Isaías Savio, una casaca de Isaías Savio (*risas*), que me quedaba un poquito larga la manga, entonces hubo que

32. Astor Piazzolla (1921-1992). Compositor e bandeonista argentino. Sua obra tem sido objeto de adaptações de diversas ordens entre violonistas. Um dos primeiros a editar versões para violão de obras de Piazzolla foi Agustín Carleraro (1913-1995). Das obras originais de Piazzolla temos: *Cinco Piezas* (1981) para violão, (Bérben), *Tango Suite* (1984) para dois violões (Bérben), *Histoire du Tango* (1986-1990) para flauta e violão (Henri Lemoine) e o *Double Concerto para bandoneon – Hommage à Liège* (1985) para violão e orquestra.

cortarla. Así toqué, porque yo no sabía que se tenía que tocar con casaca y yo no había traído, así que con la casaca de Isafas Savio (*risas*) se arregló el asunto. Bueno, hablábamos ahora de... ¿la pregunta exacta?

Ev.G. – Sobre seminários de Porto Alegre³³.

A.C. – Bueno, estuve entonces en el 69, y después ya se hicieron seminarios muy centrados, bien llevados por Crivellaro, Antonio Crivellaro, el director, que sigue siéndolo, muy organizado. Me pidió que fuera, entonces yo hice la parte de dirección artística, por supuesto, di clases, y ahí conocí una enorme cantidad de gente de Brasil, que ahora son grandes guitarristas. Creo que ustedes también estuvieron por allá.

Ev.G. – Eu gostaria de dizer que as classes do Maestro Carlevaro eram, assim, especiais, inesquecíveis. Muito concorridas, a sala repleta de pessoas... Era um entusiasmo total, e as pessoas que tocavam... vimos grandes violonistas. Vimos uma geração espetacular de violonistas: os alunos do Maestro Carlevaro: Eduardo Fernandez, Alvaro Pierre, Roberto Aussel...

A.C. – ¡Miguel Girollet!

Ev.G. – Girollet... Eram realmente grandes... Era um show, era uma coisa maravilhosa, quem presenciou não esquece a maestria com que o Maestro conduzia era espetacular.

A.C. – Yo quedé muy contento, porque para mí fue excepcional, para mí fue una etapa muy bonita, muy interesante la etapa esa. Y yo llegué a hacer seminarios allá hasta el año 74. Después por compromisos y cosas, que tuve que viajar a Europa y todo eso, tuve que dejar la etapa esa. Y después fui invitado otra vez por Crivellaro, que nos hicimos muy amigos (ahora iba a contar la anécdota de cuál fue la causa de la primera cosa de amistad que tuve con él) en el año 80. Y luego fui el año pasado, para cumplir, porque Crivellaro me habló que fuera. No, les voy a decir por qué nació esa amistad con Crivellaro. La primera vez que yo fui a Porto Alegre fue en el 69. El primer día que estuve allá, ya cobré. Me dijeron, “Você puede pasar al banco a cobrar”. Cobré mi cantidad, muy bueno, estaba contento con todo el dinero. Y voy a visitarlo a Crivellaro, en su escritorio. Dice: “Você sabe, estoy con una tristeza enorme. ¡No hay verba!” Dice “el gobierno no puede pagar, y no sé cuanto, y si no pagan no sé qué voy a hacer”. Y me conmovió un poco eso, ¿no? Y el

33. Os Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre foram realizados de forma quase ininterrupta entre os anos de 1969 e 1986. Foram organizados pelo Liceu e posteriormente Faculdade Palestrina sob a direção de Antônio Crivellaro.

dinero que yo tenía del banco, lo dejé ahí arriba del escritorio. Digo: “Crivellarlo” (todavía no lo tuteaba) “usted, haga de cuenta de que es suyo, y después me lo paga”. “¡No, no, Carlevaro!” Se lo dejé. Él, al otro año, vino (porque eso fue en julio) en enero, más o menos, estuvo en Montevideo y me trajo el dinero. Todo el dinero. “¡Vocé es un amigo, me dijo!” Y verdaderamente fue así, un buen amigo. Y los trabajos de allá, creo que fueron muy importantes.

Ev.G. – Eu me lembro de que cada vez que terminavam as aulas, todo mundo tomava seu violão, se trancava em algum lugar, todo mundo se fechava em algum, banheiro, cozinha, todo mundo queria estudar...

A.C. – Yo estaba haciendo la semilla de las cosas que yo ya tenía trabajadas, antes de la publicación del libro. Que mucha gente sacaba...

E.G. – Nesta época havia somente publicada a *Serie Didáctica*.

A.C. – La Serie Didáctica.

E.G. – Eu me recordo que em fins de 72 eram somente os três primeiros volumes, os cadernos. E depois em 1974 ou 75 surgiu o último caderno.

A.C. – Y cada cuaderno lo hice como si fuera una sentada sola. Sentarse, y... ¡todo el día durante una semana! Sin parar, ¡pah! Ahora yo podría cambiar algunas cosas, porque lo hice así, con la rapidez de hacerlo, uno por semana.

E.G. – Eram cursos de um mês inteiro, com concertos, aulas diárias, assim, era o dia inteiro até a noite. O contato com músicos argentinos...

A.C. – ¡Marcos Alan!, me acuerdo de Marcos, aquél que tuvo el primer premio en un concurso. Yo le dediqué el *Estudio n° 2, Homenaje a Villa-Lobos*, porque yo recién lo había terminado de escribir, el manuscrito así nomás, y lo tomó Marcos, y lo tocó.

E.G. – Para o ouvinte, Marcos Alan foi um grande violonista³⁴. Morreu muito jovem, de leucemia muito precocemente. Foi aluno de Jodacil Damasceno. Eu tive a oportunidade de presenciar um maravilhoso recital que eu deu em 1973 em Porto Alegre, num destes grandes seminários de violão, quando Marcos Alan participou destas primeiras edições. No ano anterior, ou em 1970, si não me falha a memória, foi quando ele teve contato com a classe do Maestro Carlevaro.

A.C. – Y ese estudio fue dedicado por ese motivo.

E.G. – Ele tinha uma leitura a primeira vista fantástica.

34. Marcos Alan (1956-1973). O arquivo deste importante violonista é preservado por sua irmã, a violonista e professora Graça Alan (UFRJ).

A.C. – Era una maravilla. Tenía un talento enorme. Lamentablemente falleció tan joven. Creo que tenía dieciséis años ¿no?

Ev.G. – E tinha uma obra considerável escrita para violão.

A.C. – Sí, él también hacía algunas cosas.

E.G. – Maestro, existe uma obra emblemática, vamos dizer assim, de Abel Carlevaro, que são os seus *Preludios Americanos*, especialmente o terceiro, o fantástico *Campo*, que o senhor baseou-se em Bach, não é isto?

A.C. – Ahora voy a explicar un poquitito eso. (*risas*)

E.G. – Suas composições para violão. Quando começaram a surgir? A partir dos anos cinqüenta, não é isto?

A.C. – 58. En el 58 hice los *Preludios*. El primero que hice fue uno que voy a contar después cómo fue hecho. Pero el primero que hice fue el número 3. Y le puse “Este va a ser el número 3” (*risas*). Que se llama “Campo”, ¿no? Estaba escuchando una obra de Bach... ¡hermosa! (*tararea*)

E.G. – *Passacaglia*.³⁵

A.C. – Sí. (*tararea otra vez*). Bueno, la escuché, y me impactó mucho ¿no?, así que cuando fui a dormir (yo estaba en casa de mis padres, todavía no era casado) me siguió la melodía esa, que es el tema de la *Passacaglia*. Y yo no podía dormir *taraa-taraa* dale que dale (*risas*). Después en el sueño empezó *tatataa- ta- ta...* (y *tararea Campo*). ¡Ah! Me levanté. A la una y pico de la mañana yo ya no podía más. Me puse algo... así. Mi madre, me acuerdo, que escuchó el ruido, “¿Qué vas a hacer?” “No te preocupes, yo voy a donde está la mesa, a escribir”, y me fui. ¡Y lo escribí de una sentada! Me senté, y hasta que no lo terminé, no me paré. Así que yo terminé más o menos a las once de la mañana, todo. La segunda parte es una inversión. En vez de ser una quinta es una cuarta. Y lo que son cuatro negras, son seis octavos. Bueno, así que lo escribí así. Luego dije: “Bueno, si éste es el tercero, tengo que hacer el primero”. Y así salió *Evocación*. Después *Scherzino*... Y así salieron todos.

Ev.G. – De cada um deles, poderia dizer algo, Maestro?

A.C. – Bueno, puedo decir que... fue un juego de trabajo que estuve haciendo, sin pensar que lo iba a grabar, ni a editar. Yo empecé nada más que a hacerlos como para mí. El primero está basado en un juego de armonías que tienen una nota en común. Y nada más que eso, con eso ya

35. J. S. Bach, *Passacaglia em do menor* para órgão, BWV 582.

me arreglé. Es el acorde simple de tres sonidos, de sol sostenido menor ¿no? y mi menor.

E.G. – Há alguma alusão, alguma referência a música andina?

A.C. – No. Es un espíritu que no tiene etiqueta. No puedo decir que sea milonga, que sea tango. Es el espíritu de la obra. El que es más concreto en todo eso podría ser el último, que es *Tamboriles*, porque es el tambor de Carnaval de Montevideo. Un tambor muy conocido. Hay cuarteto de tambores muy bonito, que yo lo tengo desde niño acá, porque lo escucho... me siento muy feliz de escuchar esos tambores ¿no?

E.G. – É ritmo de candomble, não?

A.C. – Sí, ritmo de candombe. Entonces con ese ritmo yo empecé a hacer cosas, y... hice *Tamboriles*.

E.G. – *Ronda* vem a ser um tema infantil?

A.C. – Sí, es un tema infantil (*lo tararea*). Pero, en realidad es un juego que hice, y después hice los cinco y fueron editados. Pero no fue con la idea de editarlos, sino que los hice para mí.

E.G. – Depois dos *Preludios*... ¿*Cronomías*?

A.C. – Después de los Preludios, pasó un tiempo que hice mucha cosa que me gustaba y no me gustaba. Había un cambio en mí. *Cronomías*, sí. La culpa, en realidad, de que yo haya hecho *Cronomías* la tiene Alberto Ginastera (*risas*), porque en el segundo año, es decir el 72, recibí anticipadamente una carta muy simpática de él, que iba a haber además un Festival de música sudamericana en Villa Gesell, y que por favor si yo podría escribir una música para el Festival y que la tocara allá, en primera audición. Y yo le contesté que sí. Y ¿saben lo que me costó mucho? Porque digo, pero ¿qué nombre tiene la obra? Y, un derivado de Cronos, del tiempo. La música vive en el tiempo ¿verdad? Nace y muere como el hombre. La música es así, vive en el tiempo. *Cronomías* no es una palabra castellana, porque no está en el diccionario. Es de Cronos, el tiempo. Y le envié a Alberto Ginastera, que sí, que con mucho gusto, muy honrado, y que el nombre era *Cronomías*. Mis amigos me decían “Tú estás loco, cómo haces eso”. “No importa, si es música mía yo puedo tocar una notita sola, hago yinn, ya está”. (*risas*). Pero al final quise hacer una obra y la hice. Con un mismo tema las tres partes. Con los doce sonidos, sin llegar al dodecafonismo. Son doce sonidos que cumplen su función en cada parte. Si uno empieza a buscarlos, lo encuentra. Lo que pasa es que cada parte tiene su espíritu, que es muy diferente uno de otro.

E.G. – Desta época deve ser também a *Suite de Danzas Españolas*.

A.C. – Bueno, Danzas Españolas, se me ocurrió por este motivo: Gaspar Sanz...³⁶ (yo le tengo un gran respeto a la obra de Gaspar Sanz, como a otros también, que han hecho música en España), pero estando leyendo un libro muy importante sobre la música española antigua, es decir, el folklore casi podríamos hablar, la música antigua española, todo aquello que fue del pueblo ¿no?, me encontré con una parte muy interesante donde estaba el tema de una de las obras de Gaspar Sanz (*tararea Española*) que era muy anterior a Gaspar Sanz. Y dice... (¿cómo se llama? Después me voy a acordar, es un catalán del siglo pasado) y dice: “estos inocentes folcloristas” hablando de toda esa gente que había hecho esas obras, porque sin darse cuenta estaban dejando el folklore escrito. Para ser transmitido a posteriori, pero de todos modos era el ambiente folklórico. “Inocentes folcloristas”. Entonces se me ocurrió: “Pero si esto no es de Gaspar Sanz...” Y entonces me atreví a hacer, porque Felipe Pedrell, el autor de la obra, Felipe Pedrell³⁷, catalán del siglo pasado, ¿eh?, fue el que me dijo “Esto no es de él, esto es del folklore”. Entonces yo digo, respetando todas las normas voy a hacer una pequeña suite y por ese motivo la hice.

E.G. – E a continuação, os *Estudios*, *Homenaje a Villa-Lobos*.

A.C. – Bueno, los cinco estudios fueron hechos en homenaje a Villa-Lobos, por supuesto. A veces algunos ritmos que hay están sacados de él, a veces cuerdas al aire pensando en Villa-Lobos. Porque en los manuscritos que él me dejó, dice “Utilizando siempre as cordas soltas”. Después por otro lado también, ¿no? Él utilizaba mucho las cuerdas sueltas. Este... y yo agregué eso, y algún detalle. Sin ser lo mismo que Villa-Lobos, pero en homenaje a él, por supuesto. Esos son cinco estudios.

E.G. – E é este o período em que começam também as obras para violão e orquestra e outras combinações...

A.C. – Bueno, en ese período que hice *Cronomías*, que fue en 1972, para estrenar en Villa Gesell, aunque el concierto oficial, verdaderamente oficial, fue en París en 1974, que yo toqué allí, invitado, que después yo podría hablar de todo eso, porque fue cuando me invitaron a exponer

36. A música de Gaspar Sanz (século XVII) da qual Carlevaro baseou sua *Suite de Antigas Danzas Españolas (sobre textos y temas de Gaspar Sanz)*, foi publicada pela primeira vez em 1674 com o título de *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.

37. Felipe Pedrell (1841-1922) compositor e musicólogo espanhol.

mis ideas. Y se hizo allá en un pabellón de la Ciudad Universitaria. Bueno, entonces, ahí está *Cronomías*, que la hice, y en esa época hice también el *Concierto del Plata*. El *Concierto del Plata* fue hecho también en esa época. Que la fuga que tiene el último tiempo, es un tema de doce notas. Sí, esa fuga es un tema de doce notas.

E.G. – O dodecafonismo, um movimento que foi seguido por muitos compositores latino-americanos, em especial no Uruguai.

A.C. – Sí.

E.G. – Daí este uso que o senhor faz do dodecafonismo, não dentro de um espírito restrito, mas explorando as possibilidades que o violão pode oferecer com isto.

A.C. – Yo nunca tuve a priori una cosa hecha, sino que yo verdaderamente busqué en el momento que tengo... Voy a decir cómo hago yo el trabajo. Estoy estudiando la guitarra porque tengo un concierto, y tengo otro concierto, y tengo muchas músicas y estoy preparándolas... En un momento dado ya no puedo tocar más, y tengo una carpeta que dice "Materiales". La abro, ahí tengo papel de música, y escribo algo que tengo en la cabeza, escribo ahí algunos compases, cierro y sigo estudiando. Al rato, no sé, la computadora en la cabeza sigue trabajando (*se ríe*)... es así. Y voy... ¡otra vez tengo que ir ahí! y escribo otro pedacito. Y así empieza a crecer. En realidad esto es como me dijo un compositor, muy bien: "Cuando usted tiene una cosa, es como una semilla. Si usted no le da agua... Déjela que crezca, póngale agua". Bueno, es una semilla. Entonces, primero es algo inesperado. Después es una semillita. Después uno le coloca el agua que viene a ser las pocas escrituras que viene haciendo, y empieza a crecer. Cuando empieza a crecer uno ya tiene ganas de darle vida, y viene un momento en que culmina. Pero lo más importante es la identidad que uno tiene con la obra. Yo no hago una obra para que sea buena ni que sea mala, sino que provoque eso: que sea mía, es una obra mía, que no viene de esto ni de lo otro.

Ev.G. – O senhor está em plena atividade como compositor, não? Continua com estas...

A.C. – Sí, sí. Después hice, de los conocidos, la *Fantasía para guitarra, cuerdas y percusión* y fue estrenada en 1985, en abril del 85, con un conjunto: "The Contemporary Music Players" y fue tocado en San Francisco. Y debido a eso la... "The Chamber Music" de San Francisco me invita a que yo hiciera un concierto, a los dos o tres años, un nuevo concierto. Y surgió el *Concierto n° 3*, que se estrenó en el año 90, el primero de mayo en San Francisco.

Ev.G. – Com o senhor tocando.

A.C. – Sí, sí, sí.

Ev.G. – Para violão e orquestra.

A.C. – Con orquesta entera.

E.G. – Depois desta fase de grandes obras para violão e orquestra, o senhor voltou-se para a pequena forma, os *Microestudios*.

A.C. – Lo de los *Microestudios* fue porque el mismo editor. Macmeeken, que es el editor de Chanterelle, que yo publico en Alemania, me pidió. Dice: “Carlevaro, usted tiene que hacer unos estudios pequeños para comenzar, ¿qué le parece?” Entonces dice (*se ríe*): “Póngale *Microcosmos* de la guitarra”. “¡No, por favor! le digo, “pero si esa palabra es de Bartok!” ¿Cómo iba a usar una cosa así? ¡No! Y seguía insistiendo. Él a veces me mandaba un fax a mi casa. Y yo dije, “bueno, le voy a poner micro estudios”. Hasta que junté las dos palabras, lo que podría ser un adjetivo y un sustantivo, *Microestudios* como una sola palabra. Me gustó. Digo: “bueno, ahora voy a empezar”. Es cuando hice *Cronomías*, primero tenía el nombre y después le hice la obra ¿no?

E.G. – Uma obra que foi executada pela primeira vez no Brasil em 1996, quando da última estada entre nós, o Maestro Carlevaro, fez a estréia dos *20 Microestudios*.

A.C. – Bueno, ahora los tengo grabados y ya están editados los veinte, todos.

E.G. – Sim, acabamos de receber o CD e passaremos certamente, ou dentro desta entrevista, ou um programa especial com estas novas gravações do Maestro Abel Carlevaro: os *20 Microestudios*, *Aires de Vidalita*, que ouvimos no primeiro programa, a *Milonga Oriental*, *Introducción y Capricho*, a transcrição de *El Poncho* de Eduardo Fabini e as *Cadencias* dos concertos.

A.C. – Del segundo concierto son las primeras y segunda cadencia, y la tercera es del tercer concierto.

E.G. – Certo. Então teremos a oportunidade nos programas que se seguirão de ouvir estas novas gravações do Maestro Carlevaro que foram feitas em 1998.

A.C. – Sí. Ahora en este año... Bueno, además tengo algunas cosas, una obra para cuarteto de cuerdas y guitarra, transformé el *Concierto del Plata* para guitarra y clavecín, haciéndole una transformación pequeña pero hice partes... que creo que quedó muy bien y lo estrené el 3 de setiembre del año pasado. Y ahora parto en mayo para Suiza, que comienzo en Ginebra y tocaré en muchos lados allá, con clavecinistas

de allí, y voy a estrenar esa obra. Que queda muy bien con clave, queda muy interesante, porque el sonido del clave se presta mucho. Y estoy terminando una obra para cuarteto de guitarras y guitarra solista. Una de las partes, que es larga, la primera parte, la estrené. Por imposición, ya me habían pedido que fuera, por un... un seminario muy grande y festival que hubo en Montreal, Canadá. El 24 de octubre yo cerré todo el Festival tocando esa obra y otras más, pero de todos modos, toqué esa obra. Y ahora tengo que terminarla totalmente.

E.G. – Outra parte importante da obra do Maestro Abel Carlevaro é sua série *Guitar Masterclasses*, que são quatro volumes, onde o Maestro escreve sobre minúcias sobre técnica e música de obras de Fernando Sor, da obra de Villa-Lobos e a *Chacona* de Johann Sebastian Bach. Poderia falar um pouco sobre este trabalho, Maestro?

A.C. – Sí. Este... el editor me pidió (el editor de Chanterelle, en Heidelberg, Alemania) me pidió si podía hacer algún análisis de obras y trabajos, fundamentado con la técnica, y me pareció que era interesante. Se me ocurrió primero hacer diez estudios de Sor, como cosa primera, con explicaciones muy especiales sobre cada cosa, cada trabajo de Sor. Después, el segundo fue Villa-Lobos. Los Cinco Preludios de Villa-Lobos y el Chôro, que también tengo una cantidad de cosas explicadas. Las obras están editadas, pero están en inglés, la parte de explicaciones. El tercer volumen fue dedicado a los Doce Estudios de Villa-Lobos, en el cual hay un prólogo también, donde yo comento bastante cosa sobre Villa-Lobos. Y el cuarto volumen es la Chacona de Bach, en el cual está la mi exposición, es decir la transcripción que yo pude haber hecho, sobre todo en aquellas partes en que Bach permite que el artista haga su cosa. Cuando Bach escribe en la Chacona “arpegiado” y pone solamente el acorde vertical, el violinista hace “taca-taca-taca-tac”, algunos así y otros... ¿no? Y a mí se me ocurrió un leve cambio, pero pensándolo muy bien, así... en espíritu... si el Maestro lo acepta o no... hablando de Juan Sebastián el famoso ¿no? (*risas*) Digo, “¿será verdad que así esté bien?”. Bueno, yo creo que sí. Al final fue publicado. Yo, una de las grandes emociones que he tenido, fue hace tres o cuatro años, que estuve en Leipzig, y tuve que tocar a veinte metros de la tumba de Bach. ¡Fue emocionante! En la casa que se llama Bosehaus. Había un señor Bose, que era amigo de Bach. Tenía un edificio al lado de la iglesia, chiquita, de Santo Tomás, donde Bach iba, era de cuatro pisos, y allí estaban los claves y estaba todo donde Bach iba a tocar. Y ahí en el segundo piso se hizo una sala de conciertos, ¡hermosa sala de conciertos! para doscientas

personas, nada más, hermosa sala. Que están los claves que Bach tocaba, están los atriles, ¡todo ahí! y ahí tuve que tocar. Entonces fue una emoción muy grande ¿no? muy grande.

Ev.G. – Maestro, um outro projeto que o senhor vem desenvolvendo, já há alguns anos, é com respeito a construção do seu violão, que o senhor começou desenvolver com o luthier Contreras. Pode falar um pouco sobre isto?

A.C. – Bueno, puedo hablar alguna cosa, puedo hablar. Es decir, yo no hago las cosas porque sí, sino que pienso por qué (hablando del por qué interrogativo). ¿Por qué está hecho eso? Una de las cosas que se me ocurrió es ¿cómo es posible que la guitarra tenga el mismo formato del violín y del violonchelo? Eso es una copia del instrumento de arco. Porque el arco necesita ir tanto para la prima como a la cuarta cuerda (el arco del violín), necesita un espacio. Y es la cintura que tiene el violín de los dos lados, para que el arco pase. Es lógico, es fundamental. Si no hay eso, el arco no puede pasar. Lo mismo pasa con el violonchelo y pasa con contrabajo y viola. Entonces hay una razón, totalmente lógica, que los instrumentos de arco deban tener esa doble cintura en forma de ocho, porque el arco debe pasar forzosamente por ahí. Pero no hay ninguna razón de que la guitarra sea copiando la forma de un violín. Ninguna razón. Las causas no las puedo decir, porque es muy largo, y... no debo decirlas porque es un problema decir todo eso. Solamente digo que la guitarra necesita de otras posibilidades armónicas, porque habría que dividir la construcción en dos partes. Porque un mueble entero es una cosa, pero dos cosas... una es la parte reflectora del sonido y la otra parte es la generadora del sonido. Y el hueco que tiene en el medio, que es la boca, siempre me pareció que era inútil, porque la boca está puesta en el lugar más sensible y más delicado de la guitarra, que es la madera armónica, es la membrana acústica. ¡Eso vibra! Tiene que ser tan leve como para un vibrato tan sutil que pueda vibrar libremente. ¿Cómo se le va a hacer una boca en el medio de la madera vibrátil? Es sacarle toda la posibilidad de vibración. Y así que me pasé muchos años pensando “si saco la boca de ahí, ¿dónde la voy a poner?” Eso me pasó. ¡Pero años!, ¿eh? Años que no...”

Ev.G. – É muito interessante observar que o Maestro Carlevaro sempre tocou em grandes instrumentos. O senhor tocou em Hauser...³⁸

38. Hermann Hauser (1882-1952), notável luthier alemão. A partir do contato com Miguel Llobet durante os anos 20 que lhe apresentou instrumentos construídos por An-

A.C. – Tenía la guitarra Hauser de Segovia. Cuando Segovia vivía en Montevideo, él tenía siempre su guitarra Hauser, y tenía otra más, a veces que era otra Hauser, y había una que a mí me gustaba mucho. Cuando me presentó en la ciudad de Montevideo, que hizo toda una portada para presentarme, me dijo: “Abel, a ver qué guitarra tienes tú para tocar. No, no, no, yo te voy a prestar esta guitarra Hauser”, me dijo. Era una hermosa guitarra ¿no? Muy bonita guitarra, sonaba muy bien, estuve con ella. En eso debo decir que Segovia ha sido muy especial para querer ayudarme en ese momento. Después él tuvo otras ideas cuando yo empecé a ir a otros públicos, él no quería mucho porque... verdaderamente era el niño mimado, era él ¿no? (*risas*) Bueno, Segovia se va de Montevideo, pero esa guitarra quedó en casa de un amigo de él, con nombre alemán, que vivía muy cerca de donde vivía yo con mis padres. Entonces una vez lo encontré, me lo presentaron. Me dijo “Yo tengo la guitarra Hauser”. “¡Ah! ¿Usted tiene la guitarra Hauser?” Dice: “Sí, él me la dejó a mí. Me la regaló porque él ya tenía otras y se fue”. Se divorció de Paquita ¿no? Se fue con otra mujer.

Ev.G. – O senhor continua com este violão?

A.C. – Ahora va a ver. Entonces, voy a ver la guitarra. Me quedé emocionado; digo: “esta es la guitarra que yo tocaba, allá en lo de Segovia” (*risas*) “¿Qué le parece?” “Más o menos”, le dije yo. Porque, digo, “éste me va a pedir un disparate de dinero, no la voy a poder pagar, entonces no puedo hablarle muy bien de la guitarra” (*risas*) Porque él me la quería ofrecer. Dice “yo no la toco”. “¿Dónde está?” “Ahí está, mírela”. Estaba debajo de una cama, así tirada en el suelo, con su estuche, por supuesto. Con las cuerdas flojas. Digo: “Bueno, ¿cuánto pide por ella?” Recién comenzaban en el Uruguay los televisores. Recién. En el año cincuenta y tantos empezó la televisión ¿no?. Me dice: “Yo quiero un televisor bueno”. (*risas*) Y yo dije: “Bueno, elija el mejor televisor que quiera y yo me llevo la guitarra”. ¿No? Compré un televisor, yo lo pagué, y me quedé con la guitarra. Bueno, en la medida que empecé a tocar, me di cuenta de que tenía un valor enorme. Lo único que tuve que cambiarle es el puentecito, la cejuela de madera, porque de mayor a menor es mejor que así. Es decir, no puede ser paralelo a la tapa de la guitarra. Tiene que ser un poco de mayor a menor, por la vibración de

tonio Torres (1817-1892) e, pela influência de Andrés Segovia que durante parte significativa de sua carreira utilizou instrumentos de Hauser, os violões deste construtor até hoje estão entre os instrumentos mais cobiçados.

los bajos ¿no? Bueno, la guitarra toqué mucho tiempo, grabé con ella e hice mucha cosa, y un día (ya tenía...) un amigo mío y gran guitarrista, que vive en San Francisco, George Sakellario, griego, que vive allá, dice: “Abel ¿tú no vendes la guitarra?” “No, yo no la vendo”. Yo estaba muy encariñado con esa guitarra. Pero la primera vez que me hicieron una guitarra con mis ideas ¿no?... fue un constructor en Montevideo, no Contreras³⁹. Una guitarra con mala madera y todo, pero justo lo que yo quería que hiciera. La hizo. Con mala madera porque digo que se rompió enseguida, era madera verde, no sé qué. Pero yo, cuando escuché ese sonido dije “Ah, pero este sonido no sale en la guitarra de Segovia”. Era un sonido binaural. Es decir, un sonido que se producía porque había muchas cosas especiales. Y me quedé muy contento. Después, cuando se mandó hacer una guitarra por Contreras, las primeras no salieron bien, el sonido era muy feo. Después descubrí que ponía maderas por dentro para evitar que sonara bien. Pobre Contreras, ya fallecido. No quiero culparlo, lo que pasa es que se defendía, porque no podía hacer una guitarra él, mejor que las de él mismo. Entonces dejé la guitarra Hauser sin tocar. Pero cuando fui varias veces, que estuve invitado para tocar en el Castillo de Heidelberg, en el año 83, 84, 85, por ahí, había un alemán que iba especialmente a sacar fotos de la Hauser. Yo tocaba en la Sala de los Reyes, del Castillo de Heidelberg, un castillo semidestruido. Daban unos conciertos muy lindos, lleno de gente, una sala enorme. Dice: “¿Me permite sacar la foto de su guitarra?” “Sí” Al otro día fue de nuevo. Le digo: “¿Cómo le interesa tanto?” Dice: “Yo soy el biógrafo de Hauser”. Ya fallecido en el año 40, porque falleció durante la guerra. Yo hablo del auténtico Hermann Hauser, que vivía en Munich. Entonces esa guitarra quedó ahí en casa. Pero él me dijo (hablando de esta persona, Gunther Mainz, se llamaba) dice: “La guitarra que usted tiene” me escribió en una carta, “es la mejor guitarra Hauser que he visto”. Además nunca tuvo ningún desperfecto. Estaba tan bien hecha que pasó por todos los horrores del clima de... yo viajando con ella, de Ecuador a la parte más fría ¿no? Y siempre estaba bien. Hermoso sonido, siempre igual, y nunca tuvo un desperfecto. Pero yo ya no toco más, porque el sonido éste me interesa más. ¿Qué me quería decir?

39. Manuel Contreras (1928-1994) luthier español com quem Carlevaro trabalhou inicialmente seu projeto de construção de instrumento.

E.G. – Uma curiosidade para o ouvinte. Hermann Hauser, foi o grande primeiro luthier da família (depois seu filho e neto) nasceu em 1882 e faleceu em 1952.

A.C. – Ah, ¿no murió en la época de la guerra?

E.G. – Não. Foi um pouco depois da guerra que faleceu o grande e lendário luthier alemão, o autor do instrumento que Segovia usou em grande parte de sua carreira. A partir de 36, 37 até quase o final de sua vida.

A.C. – Sí. La guitarra que yo tenía estaba firmada por Hauser y era de 1936. Interesante ¿no?

E.G. – E esta experiência iniciada com Contreras, agora está...

A.C. – Ahora yo mandé hacer una guitarra para mí, o dos, pero no he cedido los derechos que tengo, porque yo la patenté. No he tratado de hacerlo comercialmente, nada de eso. Solamente tengo una guitarra. Pero yo tengo necesidad de en un momento dado ceder los derechos a una gran empresa constructora que lo haga, porque eso no se puede perder. Pero estoy seguro de que es la guitarra del 2000. No porque lo haya hecho yo, sino porque si uno aplica la lógica total, así cosa por cosa, es como si dos y dos son cuatro.

Ev.G. – Maestro, o senhor é uma das principais figuras do violão, percorreu muitos anos de trabalho. Como o senhor vê o desenvolvimento do violão desde quando começou a estudar? O que o senhor pensa dos violonistas desta geração?

A.C. – Bueno, quiero a hablar de eso un poco. Quiero comenzar dando un aplauso a todos los guitarristas de diferentes épocas, que dieron todo su esfuerzo, todo su impulso, por que la llama purísima del arte esté con la guitarra también, y que siga el curso ascendente de lo que es esta guitarra tan importante para nosotros y para todo el mundo. Actualmente no está sólo en España. España es un país más, nada más. Ya está en todo el mundo. Japón, Inglaterra, en muchos lugares donde no era el instrumento original de ellos. Ahora voy a hablar del guitarrista. De los guitarristas tengo que decir que es una maravilla, porque se pueden oír grandes músicos, que con la guitarra hacen música, hacen revivir la música. Y además tengo que hablar de que hay una cosa que pasó con el piano. Si me permiten, voy a hacer un poco de historia. En la primera etapa de la música... no vamos a decir primera etapa, pero por ejemplo en la época de Bach, vamos a suponer, la música se hacía... tocar era un componente más de un orden... no había divismo, no existía el divismo. La gente tocaba. ¿Cuándo comenzó el divismo? Empezó cuando termi-

nó una etapa y empezó la otra, en la época romántica, donde el yo supremo estaba un poquito más pleno. Y salieron un Franz Liszt, un Paganini, o algún otro de la época, y empezó lo que llamamos el divismo. Por un lado, eran grandes artistas porque eran conocedores del arte. Liszt, que era un gran pianista, escribió música y escribió música, hizo un aporte muy importante para la música. Pero, a través de eso, empezó a surgir algo paralelo, que fue la técnica pura por la técnica en sí. Y hubo muchos pianistas que deformaron todo lo que puede ser la técnica, que debe ser al servicio de la música y no para hacer deporte puro. Llegó un momento que el piano se perdió. Un momento que el auge... Norteamérica sacó varios pianistas excepcionales, porque tocaban por todos lados, pero la música estaba ausente. Eso no lo digo yo, lo dicen otros tratadistas que yo estuve leyendo, y estoy de acuerdo en esa cosa. ¿En la guitarra puede pasar algo igual? Pregunto. Yo creo que hay que tener cuidado. Porque la labor técnica es una labor de segundo plano, que debe estar presente pero no se puede ver. Es decir: "Ay, ¡qué fácil que parece!" Eso es bonito. Yo creo que hay que tener cuidado. Pero no hacer como si fuera difícil, ¿no? y "¡Ah, qué interesante, qué difícil!". Es decir que la velocidad no debe existir. Es veloz, o es rápido, es metrónomo tal o metrónomo tal. Pero no la velocidad en el sentido deportivo. Hay cosas que, debo decirlo, que no conviene que un estudio como el de Villa-Lobos, el que toca más rápido el Estudio N° 1 es el que toca mejor. ¡No! Villa-Lobos puso en el estudio, en el original manuscrito que él me regaló: "Allegro non troppo". ¿No? Quiere decir que hay que tener cuidado. Para responder a Villa-Lobos, y para que eso vaya a vivir como tiene que vivir, tiene que estar dentro de lo que Villa-Lobos pensó. Y ahí ¡a sacar todo el partido que se pueda! La mano parece que no corre pero corre. Pero hace esto, pero hace lo otro. Entonces ¿qué denominamos técnica? Para mí técnica no es ni fuerte ni piano, ni rápido ni despacio. Primeramente técnica es docilidad. Total docilidad de la musculatura al servicio de una cosa superior que es la mente, y vamos a poner parte del corazón también, porque puede estar el espíritu también metido en eso ¿no? Pero es docilidad. Ésa es la verdadera técnica, y no otra cosa. El que puede tener los dedos tan dóciles que le permiten hacer lo que él quiere, está libre de todo eso, y puede hacer una imagen hermosa de lo que puede ser la música en la guitarra. Tanto de la cantidad de sonidos por minuto, que tiene que ser justo, tanto como la claridad de la mano derecha en diferentes sonoridades que puede adquirir por la conformación a priori del dedo para cambiar de sonido, porque la guitarra es una pequeña or-

questa, y todo eso en conjunto viene a ser lo que puede ser la guitarra. Así muchos guitarristas que he escuchado han valorado todo eso, y hay guitarristas muy buenos, y creo que hay que tener cuidado nada más en la parte deportiva de la guitarra, que... sería lamentable... Que el público aplauda a la música bien transmitida, como debe ser, y no al desborde acrobático. Porque entonces entramos en otra función, que ya, por mi parte a mí no me interesa. Pero, yo creo que todos los buenos guitarristas... acá hay cuatro excelentes guitarristas y saben que lo que digo, tiene que ser así. De todos modos siempre hay buenos guitarristas, hay excelentes guitarristas, y creo que cada vez va siguiendo una evolución muy importante.

E.G. – Então, chegamos ao final da entrevista com o Maestro Abel Carlevaro. Queremos agradecer sua presença, sua generosidade nestes dois programas, quando nos contou histórias fantásticas e nos deu lições de violão, de música e de vida. Quero agradecer a presença de Marcelo Fernandes, de Everton Gloeden, de Maurício Orosco e deixar a última palavra ao Maestro Carlevaro.

A.C. – Solamente una cosa muy bonita, que voy a repetir lo que dijo un poeta: “Moneda que está en la mano, quizás se pueda guardar. La monedita del alma se pierde si no se da”. Muchas gracias.

E.G. – Bravo, Maestro! Muito obrigado e boa noite.

Obras sobre Abel Carlevaro

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo, Ediciones Santillana, 2005.

_____. *Sor, Aguado, Carlevaro, continuidades y rupturas*. Buenos Aires, Barry, 2005.