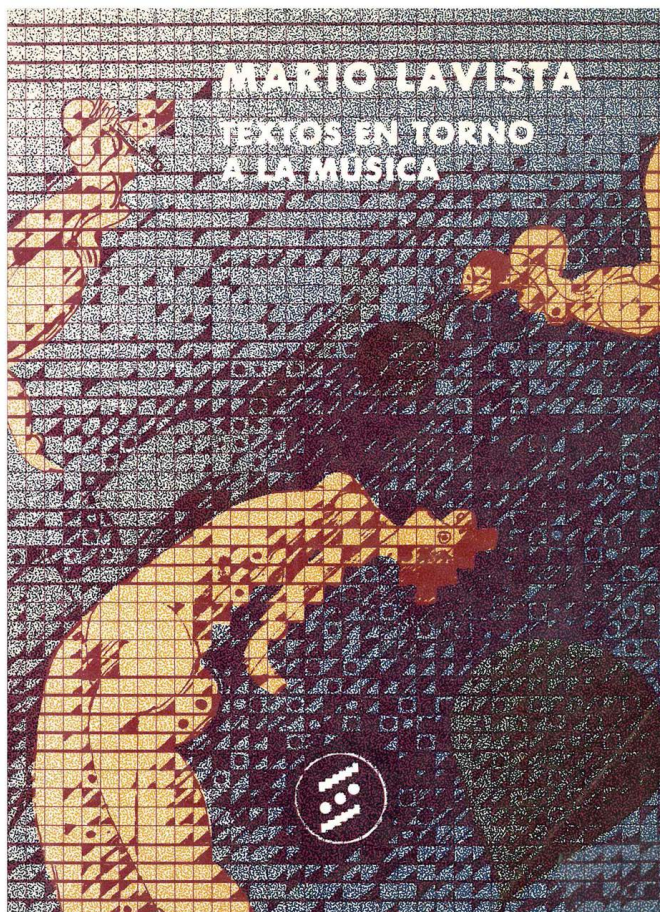


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:
Mario Lavista: textos en torno a la música. Edición Luis Jaime Cortez,
México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1990, 171 p.

MARIO LAVISTA

**TEXTOS EN TORNO
A LA MÚSICA**



MARIO LAVISTA

TEXTOS EN TORNO A LA MÚSICA

CENIDIM
DIFUSION

Colección Ensayos 6

CEJUNIA
DIFUSION

CENIDIM
DIFUSION

MARIO LAVISTA

TEXTOS EN TORNO A LA MÚSICA

EDICIÓN PREPARADA POR

LUIS JAIME CORTEZ

CENIDIM
DIFUSION

CENIDIM

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"

Diseño: Luis Almeida
Ilustración de la portada: Arnaldo Coen
Fotografía: Paulina Lavista

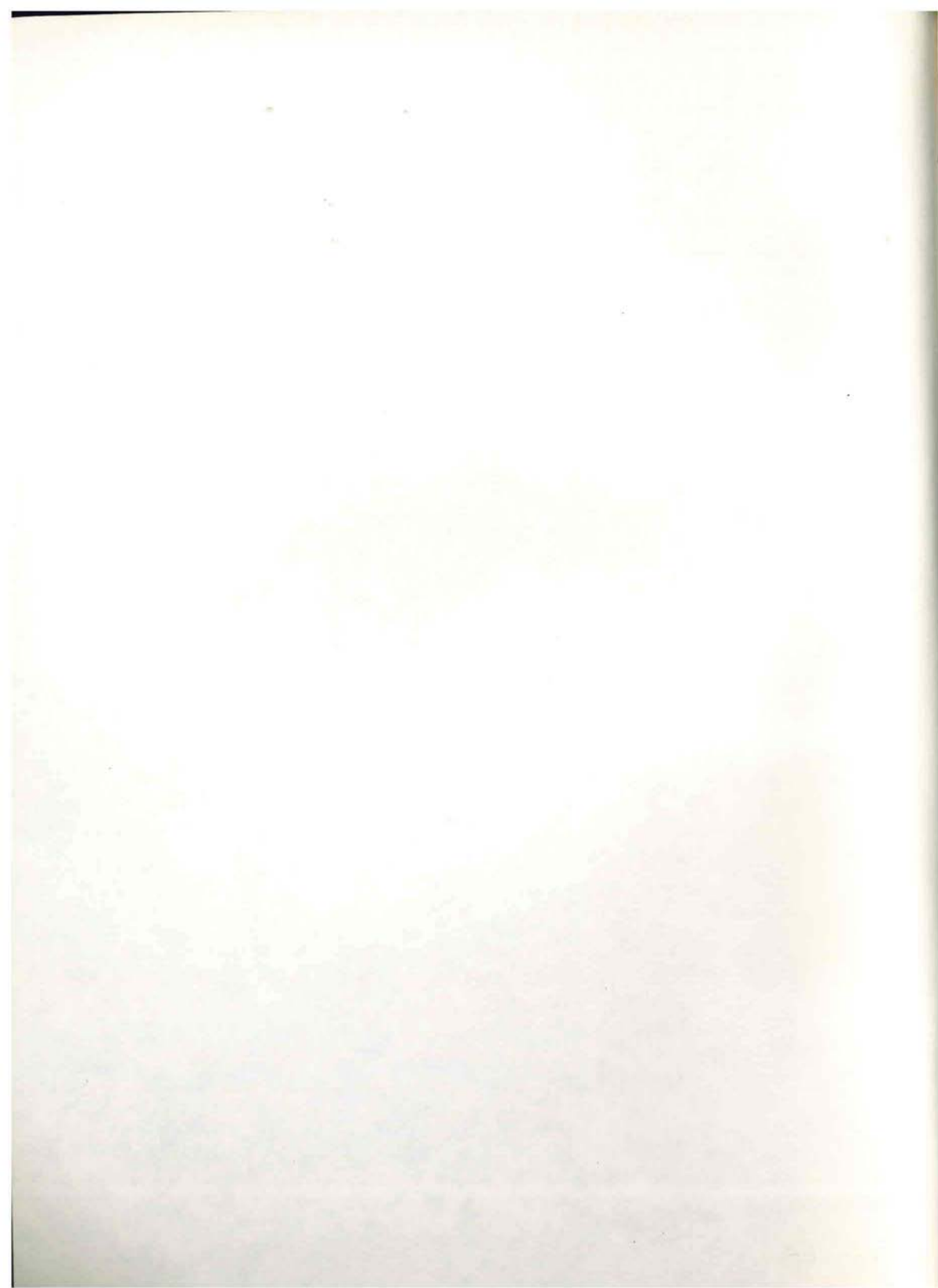
Primera edición, 1988/Segunda edición, 1990
DR © 1988 INBA/Dirección de Investigación y Documentación de las Artes/Centro
Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"
(CENIDIM)
Liverpool 16
México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN-968-29-1744-1

De la musique avant toute chose

Paul Verlaine



I N D I C E

Luis Jaime Cortez

Acercamientos

Mario Lavista: un nuevo compositor (1966), 19

Dos caminos en el arte

mexicano contemporáneo:

Arnaldo Coen y Mario Lavista (1981), **22**

Louis Panabière

Otra noche de los dones (1985), **26**

José Antonio Alcaraz

Mario Lavista (1986), **31**

Luis Jaime Cortez

A SU MÚSICA

Después de escuchar la música
de Mario Lavista (1985), **38**

Álvaro Mutis

A SUS OBRAS

Dos canciones de Mario Lavista (1966), **41**

José Antonio Alcaraz

Las canciones de Mario Lavista:
fidelidad a la música y a la palabra (1967), **43**

Juan Vicente Melo

Una golondrina que hace verano (1977), **46**

José Antonio Alcaraz

La aventura de Mario Lavista (1978), **49**

Juan Vicente Melo

Ficciones (1980), **52**

Federico Ibarra

Una nítida música nocturna (1980), **54**

José Antonio Alcaraz

La flauta mágica de Mario Lavista (1985), **57**

Daniel Catán

Dusk (1985), **61**

Bertram Turetzky

(Introducción de Daniel Catán)

SEGUNDA PARTE

Escritos de Mario Lavista

SOBRE OTROS ARTISTAS

Richard Wagner, **67**

Giacomo Puccini, **70**

- Sor Juana *Musicus*, 73
 Alban Berg, 79
 Carlos Chávez: *Toccata para percusiones*, 82
 Mozart: juego de dados musical, 84
 Gerhart Muench, 86

SOBRE SUS PROPIAS OBRAS

- Seis piezas para orquesta de cuerdas, 88
 Divertimento, 88
 Diacronía, 90
 Pieza para un(a) pianista y un piano, 90
 Game, 91
 Continuo, 92
 Alme, 93
 Contrapunto, 93
 Cluster, 94
 Antifonía, 95
 Pieza para dos pianistas y un piano, 95
 Quotations, 96
 Trío, 96
 Lyhannh, 97
 Tríptico, 97
 Simurg, 99
 Ficciones, 99
 Marsias, 100
 Reflejos de la noche, 101

ENSAYOS

- La educación musical en la cultura griega, 102
 El canto cristiano, 104
 Nohgaku: música del teatro Noh, 107
 El tiempo musical, 110
 Nueva música: nueva audición, 114
 Creación e interpretación en la música electrónica, 117
 El proceso creador en la improvisación musical, 122
 El renacimiento instrumental, 128

TERCERA PARTE

Entrevistas

La música, un solo universo:
de la Edad Media a la electrónica, **133**

José Antonio Alcaraz

Textos, instrumentos, epígrafes, **140**

Juan Arturo Brennan

Las ficciones de la música, **146**

Fabienne Bradu

CUARTA PARTE

Catálogo

Catálogo de obras, **153**

Anexo 1: Mario Lavista y la danza, **163**

Óscar Flores Martínez

Anexo 2: Respuesta de Manuel Enríquez al discurso
de ingreso de Mario Lavista a la Academia de Artes
de México, **166**

Bibliografía, **169**

Notas, **170**

P R Ó L O G O

I

Las palabras entre comillas pertenecen a Juan Vicente Melo, quien asistió al concierto, y quien escribiría algunos meses más tarde un artículo sobre y elogioso titulado "Mario Lavista: un nuevo compositor", que podemos considerar a la vez como una fe de bautismo y como una profecía.

Juan Vicente Melo es un hombre que sabe oír. *Monólogo* (podemos verlo claramente en retrospectiva) es tal vez la primera obra en la que Mario Lavista enfrenta, solo y con todos sus riesgos, el problema creativo. Digo tal vez porque pienso que un compositor nunca sabe en qué momento pasa de los ejercicios a la creación, de los experimentos a una obra que lo retrata como un artista verdadero. Un compositor nunca sabe en qué momento cruza la línea de sombra.

Monólogo es la primera obra en que Mario Lavista se aparta de los lineamientos del taller de Carlos Chávez (aunque hay dos obras antece-

dentes), y en ella pueden verse algunos gérmenes de la música que escribiría más tarde, como su relación con la literatura, su afecto por las citas (utiliza la serie de las *Variaciones* op. 31 de Schoenberg) y su interés por la voz, o mejor dicho, por el canto.

Después del *Monólogo* (obra a la que sin embargo Juan Vicente Melo oponía muchas objeciones), Mario Lavista ha escrito innumerables obras extraordinarias y (en el sentido más dudoso del término) perfectas. Pienso por ejemplo en *Ofrenda*, en *Madrigal*, en el *Tríptico* para flautas, en *Marsias*, en *Ficciones*, en *Reflejos de la noche*, en *Cuicani*. . .

Veinte años después del artículo de Juan Vicente Melo podemos decir, sin prudencia y sin solemnidad, que Mario Lavista es uno de los artistas más notables de nuestro tiempo. Es una de esas pocas personas que nos otorgan a sus contemporáneos *el privilegio de estar vivos*.

II

Mario Lavista nació el 3 de abril de 1943 en la ciudad de México. Desde los once años estudió música, con la maestra Adelina Benítez.

En 1963 fue aceptado en el Taller de Composición de Carlos Chávez. Estudió durante dos años con Rodolfo Halffter. En 1967 obtuvo una beca del gobierno francés para estudiar en París. Asistió a los cursos de Jean Étienne-Marie en la Schola Cantorum, y a los seminarios de Henri Pousseur y Nadia Boulanger. En 1968 fue alumno del curso que impartía anualmente Karlheinz Stockhausen en la Rheinische Musikschule de Colonia. Ese mismo año participó en los Cursos Internacionales de Música Nueva de Darmstadt.

Regresó de Europa en 1970 y fundó el grupo de improvisación musical Quanta. Para entonces había escrito varias obras importantes, como *Divertimento*, *Kronos* y *Diacronía*. Es el año de composición de una de sus obras más conocidas: *Pieza para un(a) pianista y un piano*.

En 1971 empezó a trabajar en el campo de la música electroacústica. Realizó varias obras. Dos años más tarde abandonó tanto la improvisación como los recursos electroacústicos, por considerar que no eran para él una necesidad expresiva, sino una mera curiosidad intelectual. En algún escrito se refiere de la siguiente manera a esta primera etapa de su vida de compositor:

Durante esos años pretendí colocarme al lado de la vanguardia, elaborando una música hermética y altamente intelectualizada que resultaba más interesante como pensamiento, como concepto, que como realización. Mi error consistía en someter la conciencia a un principio de indeterminación del acto de componer, y en creer que lo importante era el imperativo de

A finales de 1986 comienza su primera ópera, *Aura*. Es, hasta hoy, su última obra.

Y aunque Mario Lavista aprendió mucho de la *vanguardia*, jamás es un *vanguardista*, nunca se desbarranca en ese lugar común de nuestro tiempo. Aprende de Mozart y de Machaut, de Wagner y de Monteverdi. Son sus abuelos y quiere recordarlos.

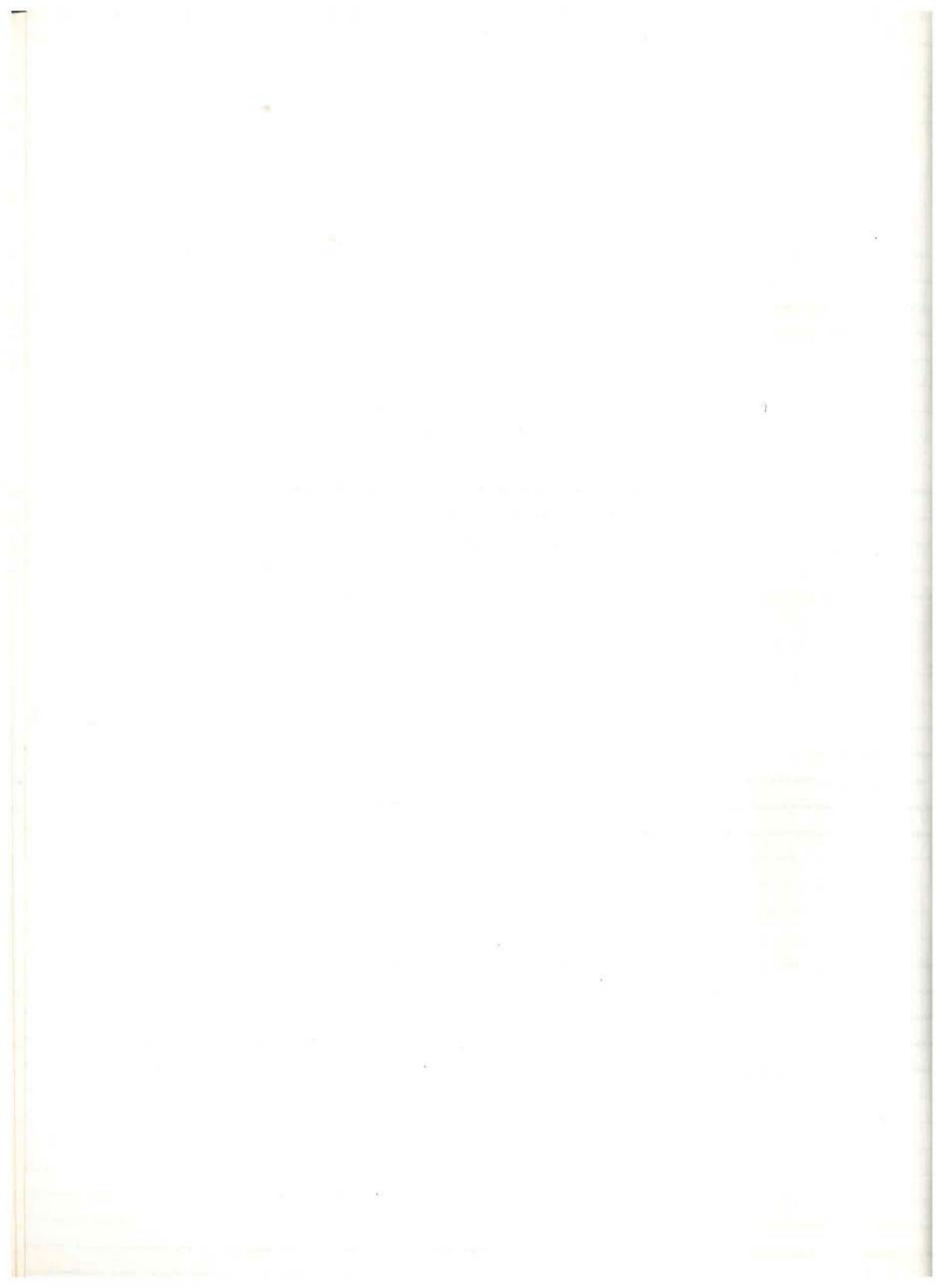
1	6																		
---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

En primer lugar, los autores aceptaron amablemente la publicación de sus textos. Luego, los miembros del Consejo Editorial del CENIDIM (Xóchitl Ruiz, Yael Bitrán, Aurelio Tello y Guillermo Contreras) me estimularon con sus críticas y sugerencias. Leonora Saavedra mantuvo ágil mi inteligencia con sus consejos.

El trabajo de mecanografía fue realizado cuidadosamente por Isabel Cortés.

P R I M E R A P A R T E

A c e r c a m i e n t o s



Mario Lavista: un nuevo compositor

JUAN VICENTE MELO

Hace unos cuantos meses, en ocasión del Tercer Festival de Música Contemporánea, el público —y cierta sección de la crítica— tuvo oportunidad de conocer a un nuevo, joven, muy joven compositor mexicano: Mario Lavista (México, 1943). (Entre paréntesis: no resulta obvio repetir que Héctor Quintanar ha tenido la feliz idea de reparar una falta que se antojaba irremediable: la de llamar a los jóvenes músicos, ofrecerles la prueba de fuego necesaria para que su obra llegue al auditor, hacer que esos autores ingresen al sagrado recinto de Bellas Artes.) La obra que presentaba Mario Lavista era un *Monólogo* para barítono y un pequeño conjunto instrumental basado en un fragmento del *Diario de un loco* de Gogol. En anteriores ocasiones, Lavista había ofrecido algunas muestras —que desconocemos— de su trabajo como alumno del Taller de Creación Musical que fundara Carlos Chávez y que ahora se halla en las manos de Héctor Quintanar. El propio Lavista nos informa que se trataba de estrictas “tareas”, de indispensables “ejercicios” concebidos en el Taller y en calidad de alumno. (Lo mismo sucedió con otras obras concebidas por los componentes de ese “grupo sin grupo”.) Su *Monólogo* fue, por tanto, su presentación, digamos, “oficial”.

Nos encontramos, entonces, ante un autor de talento, de quien —en un tiempo más o menos breve o largo— podría esperarse mucho. El *Monólogo*, por lo pronto, fue una de las “jóvenes” obras mexicanas más interesantes que pudieron escucharse en ese Festival. Con eso que se ha dado en llamar “talento natural” o “innato” —como si existiera el talento “artificial”— se advertía a un músico de gran sensibilidad, inquieto, deseoso de decir lo que todo artista desea decir, sin caer en fáciles efectismos ni en no menos gratuitos procedimientos de vanguardia que ya van convirtiéndose en inevitables y reconocibles clisés. Sin embargo, privaban los naturales balbuceos y, sobre todo, un tratamiento de la voz humana —a la vez palabra hablada y cantada e instrumento

orquestal— un tanto ingenuo. Acaso esa deficiencia se debiera a la elección del texto de Gogol que ofrecía una complejidad extrema para un compositor todavía no muy experimentado en esos terrenos; acaso, también —o por esta sola razón— a que su intérprete (cantante-narrador), Roberto Bañuelas, dijo su parte —motivo y razón de la obra— como si se tratara de un aria de *Madame Butterfly* o del texto de un joven que, una hermosa noche de verano, describe el proceso que determina el paroxismo de su terrorífica, maravillosa locura. A unos cuantos meses de distancia, Mario Lavista insiste en que la voz humana sea el personaje principal de una nueva obra suya y el resultado es sorprendente.

En su tercera —actual— serie de conciertos sabatinos, la Casa del Lago encargó, especialmente, sendas obras a seis jóvenes compositores mexicanos: Lavista, Enríquez, Mata, Kuri, Cosío, Gutiérrez Heras. Las *Dos canciones* para mezzosoprano y cémbalo de Mario Lavista han sido el primer estreno. Los textos están basados en poemas de Octavio Paz incluidos en *Salamandra* ("Palpar" y "Reversible"). Por principio de cuentas, la elección del poeta es ya un acierto.

Así como García Lorca constituye el lugar común para que, después de Revueltas y Salvador Moreno, se caiga en el "lugar poético" (olvidándose de otros poetas españoles, excepto Gutiérrez Heras que "descubrió" la existencia de Emilio Prados) estimo —acaso me equivoco por ignorarlo— que, hasta ahora, ningún compositor mexicano se había acordado de la existencia de Octavio Paz, uno de los poetas que más y mayores "recursos" ofrecen a la creación musical. Las *Dos canciones* de Mario Lavista recrean y, a la vez, reinventan, el mundo de Paz, ese eterno combate contra la palabra que determina la realidad. Por una parte, Mario Lavista participa de eso que Juan García Ponce, con acierto, mira en la poesía de Paz: "reconocer el principio sagrado de la vida. . . obra esencialmente personal y biográfica. . ." y de nuevo, lucha contra la palabra y, al fin, "capacidad de consagrar la realidad al través de la palabra". La imagen en espejo que es "Reversible" permite a Mario Lavista traducir en estado perpetuo de palabra el instante fugaz en que esa palabra se traduce. En su poema, Octavio Paz nos propone una imagen musical —de orden estrictamente musical, de un procedimiento muy en boga (ahora). En su música, Lavista, además de transmitirnos esa imagen "en espejo" —yo soy ahora, ahora soy yo— nos ofrece un tratamiento de la voz —de la palabra— que constituye un positivo acierto. Acaso en "Palpar", la primera de las *Dos canciones*, ese modo de obligar a que la voz (la palabra) sea un órgano para hablar, para cantar, para explotar, para glissar, para conducir al silencio, al murmullo, al grito, a su origen mismo de música, no se logre plenamente. Sí, en cambio, en "Reversible" que, insistimos, por la naturaleza misma del poema,

Dos caminos en el arte
mexicano contemporáneo:
Arnaldo Coen y
Mario Lavista

LOUIS PANABIÈRE

Operación alquímica es la travesía que culmina en el poema (palabra que dice más, a mi juicio, que "texto" y que abarca a todos los textos, cualquiera que sea el vehículo del viaje) conciliando lo que en la experiencia se ofrece como fragmentario y opuesto.

Julieta Campos, texto para el catálogo de *Travesía de la escritura* (exposición de textos, dibujos, partituras, etc., México, 1980).

Puede parecer sorprendente reunir aquí la presentación de dos "vehículos del viaje" del arte mexicano contemporáneo, expresado por dos de los artistas más talentosos y más representativos de la excelencia de la cultura mexicana de hoy. Esa síntesis no es arbitraria ni artificial. Arnaldo Coen y Mario Lavista son dos artistas que representan, en registros diferentes (pintura y música), la realidad del arte mexicano en sus preocupaciones actuales y en su pureza, lejos de los lugares comunes que todavía nos hace arrastrar el "exotismo" de una época caduca: no son "tipos" mexicanos, son artistas que unen su expresión al arte universal contemporáneo, en el que México ya no es el objeto de una mirada sino el sujeto de una obra.

Los dos son el fruto de esa generación que, a los veinte años, en los sesenta liberó, en la Casa del Lago, a la cultura mexicana del nacionalismo cultural para extenderla a una confluencia más humana en su conjunto. Son esa generación que podría decir con Villa-Lobos: "el folklore soy yo", pues extraen su lenguaje, su arte, de la experiencia y no de un depósito simbólico de tradiciones impuestas. Son esa palabra propia, original y verdadera, recobrada al salir del *Laberinto de la soledad*.

lidades de los instrumentos más allá de sus registros tradicionales, dar a los sonidos su valor más puro, subrayando sus cualidades intrínsecas; no se trata de una simplificación melódica sino de una cualidad del timbre y su colaboración, realización concreta del tiempo por la música. Una vez más, venganza de la música contra la duración perdida y olvidada, no percibida; la música toma forma y dimensión, el lenguaje es existencia.

En la partitura que nos ha confiado, Mario Lavista da él mismo una explicación que nos limitaremos a reproducir, reservándonos para otra ocasión el placer de hacer una exégesis más amplia de su obra:

En la composición de *Canto del alba* (1979) para flauta en do he tenido presente que el concepto tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades y, por tanto, es posible explorar toda una serie de nuevas posibilidades técnicas y expresivas que aún nos ofrecen los instrumentos tradicionales. La idea de que la flauta es incapaz de producir dos o más sonidos simultáneamente ha sido abandonada. En esta obra la flauta es tratada como un instrumento polifónico capaz de crear diferentes texturas musicales. Esto me ha permitido emplear diversos tipos de escritura: desde la monofónica hasta la contrapuntística. También he querido abarcar una amplia gama de posibilidades tímbricas al otorgar, por medio del empleo de las posiciones de la escala microtonal, un color característico a cada sonido o grupo de sonidos. Estos aspectos no tradicionales de la flauta —microtonos, sonoridades múltiples, glissandos, etc.— son, a mi juicio, elementos musicales que muestran la existencia de nuevos y vitales mundos sonoros.

El título de la obra alude a la forma musical *alba* empleada en la Edad Media por los trovadores para anunciar a los amantes el comienzo del nuevo día. La partitura lleva como epígrafe un poema de Wang Wei, poeta y pintor chino de la dinastía Tang:

Sentado solo, entre los bambúes,
toco el laúd, y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque,
pero la blanca luna me ilumina.

No podría expresarse mejor la comparación que hemos hecho de los dos artistas. De la misma manera en que Coen, con la utilización del cubo, libera el dibujo dándole nuevas dimensiones, Mario Lavista, con el empleo polifónico de la flauta, la utilización de los microtonos, libera en su música los sonidos y el instrumento ampliando su dimensión.

Para concluir esta demasiado breve y esquemática presentación, debemos decir que Arnaldo Coen y Mario Lavista, en quienes la amistad, la complicidad (confluencia) no son un azar sino una mutua revelación, son el ejemplo perfecto que deseamos dar de esa “travesía” de la escri-

Otra noche de los dones

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

En 1958 escuché a un pianista, entonces adolescente, interpretar a Debussy (*Estampas*) con rara perfección. Al principio, distraído, divagué en cien tonterías que me llevaban a otra parte. En forma gradual mi atención fue atraída por las cualidades evidentes del ejecutante: refinamiento y musicalidad extrema.

Esas mismas características —que convirtieron aquélla en una experiencia absorbente, trascendental— ahora en el plano de la creación distinguen (además de muchas otras cualidades) la música que, en un catálogo cada vez más seductor e importante, ha compuesto Mario Lavista.

Hacia finales de 1961, tras un recital en el Ateneo de Madrid, Miguel García Mora nos presentó. Este encuentro en la capital española pudo tener apariencia de ser circunstancial. Resultó sin embargo, al correr del tiempo, decisivo. Cuando el joven pianista decidió encaminarse a la composición y para ello acudir al Taller de Carlos Chávez, se creó un vínculo particularmente fecundo que me complace tanto como enorgullece por sus simpatías y diferencias.

Así, no sólo ha obrado como nexo la admiración por nuestros músicos fundamentales —Chávez y García Mora, entre otros— sino asimismo el haber adoptado posiciones divergentes dentro del mayor respeto mutuo: hemos manifestado nuestros antagonismos eventualmente en forma regocijada, por medio de un sentido del humor que invariablemente propicia el reencuentro.

Hemos compartido trabajo, confrontaciones, viajes, alimentos y debates muchísimas veces. Nos hemos comunicado fobias, esperanzas, afectos, lo que juzgamos victorias respectivas e incluso chismorreos.

Nos vincula en forma fundamental, más allá de la contingencia anecdótica o la irrisoria intriga de terceros (mendacidad o arrogancia ajenas que quisieran inferir), la veneración —a la vez entrañable y racional,

En el ciclo “El compositor y su obra”, realizado por el conjunto Da Capo en la Galería Metropolitana, se escuchará el jueves 21 de este noviembre un programa dedicado por entero a obras de Mario Lavista. Gracias a la generosidad de este compositor, me tocará presentar dicha sesión.

Con tal motivo intento desde ahora un examen parcial de su producción, haciendo uso de algunos textos aparecidos con anterioridad que —como es costumbre en este tipo de panorámica— se entrelazan a otros redactados especialmente para ese concierto.

Al lado de Manuel Enríquez (1926), el compositor más notable de México entre aquellos inscritos en cierto tipo de vertientes explorativas es sin duda Mario Lavista (1943): el músico representativo de su generación. Sus obras tienen como dominante una gran economía de medios, de manera que cada sonido adquiere una importancia fundamental. Al eliminar todo rasgo superfluo u ornamental, los elementos que intervienen en la trama sonora están dotados de una carga específica. El impulso anímico suele oscilar entre contemplativo y estático (*Diacronía* para cuarteto de cuerdas, 1969; *Game* para cualquier número de flautas, 1970). Lavista anima con frecuencia esta atmósfera meditativa (tanto como meditada) mediante la introducción de figuras muy rápidas, de trazo ágil o carácter nervioso a base de valores irregulares, que lo mismo pueden considerarse energías descargas cercanas a la naturaleza de un componente melismático o como un bordado melódico cuyos integrantes estuviesen distendidos a través de varios registros (*Diálogos* para violín y piano, 1974; *Antifonía* para flauta, dos fagotes y dos grupos de percusión, 1974; *Pieza para dos pianistas y un piano*, 1975).

En 1976 el refinado laconismo de Lavista se manifestó en otro plano, marcado por el uso de citas —muy pequeñas— que, atomizadas, super-

puestas, alternadas, en fusión, integran el material de otros compositores a uno personal. En este enriquecimiento de la propia identidad al ampliar su perspectiva, nacen: *Quotations* para cello y piano y *Lyb-annb* para orquesta, así como el *Trío* para violín, cello y piano, todas escritas el mismo año.

Otro tipo de exploraciones ha llevado a Mario Lavista al uso del grafismo, especialmente a través de una obra elaborada en colaboración con el pintor Arnaldo Coen: *Jaula* —en homenaje a John Cage— para cualquier número de pianos e intérpretes (1976). Algunas de las búsquedas recientes de Lavista se efectúan en el terreno de los multífonos (sonidos simultáneos emitidos por instrumentos que antes se consideraban monofónicos, especialmente las maderas) como en el *Canto del alba* para flauta sola (1979).

Con el estreno mundial de *Ficciones* (1980) —nítida música nocturna—, ha quedado muy claro que el compositor mexicano deja atrás ya su propia imagen, en aras de la renovación.

Esta partitura orquestal viene a hermanarse, en cierta forma, al espléndido *Canto del alba*, a causa del abandono, perceptible en ambas, de los nexos con las diversas líneas vectoriales que habían nutrido, tanto como caracterizado, su vocabulario y escritura hasta entonces.

A aquella obra sinfónica se homologa también *Simurg* (1980) para piano. Ambas provienen de un núcleo común: Borges. El propio compositor escribe al respecto: "Debo a la lectura de las obras de Jorge Luis Borges no sólo el título de mis *Ficciones* para orquesta, sino el descubrimiento del *Simurg*, pájaro inmortal que anida en las ramas del Árbol de la Ciencia, ente imaginario engendrado por la fantasía de los hombres. En el *Mantiq-al-tayr* (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Attar (siglo XIII), el *Simurg* es el símbolo o la imagen de la divinidad. El argumento de esta alegoría es el siguiente: el remoto rey de los pájaros, el *Simurg*, deja caer en el centro de China una pluma espléndida: los pájaros resuelven buscarla. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros y que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Superan siete valles, el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por sus trabajos, pisan la montaña del *Simurg*. La contemplan al fin: perciben que ellos son el *Simurg* y que el *Simurg* es cada uno de ellos y todos ellos".

A raíz de la primera audición de *Cante* (1980) —para dos guitarras— en Madrid, durante el VII Festival Hispanoamericano de Música Contemporánea, escribí: "Mario Lavista esencializa al extremo rasgos y contexto para producir un ámbito evocativo de rigurosa decantación, que se divide claramente en tres partes: el inicio es magnífico, pero al ir transcurriendo el segundo episodio y sentirse su peso en demasía, se comien-

Lavista mismo señala acerca de *Marsias*: "Las copas de cristal cumplen una función estrictamente armónica al establecer en el transcurso de la obra diferentes campos armónicos que se suceden de manera continua. El oboe recorre estos diversos terrenos, ya sea afirmándolos o contradiciéndolos a través del empleo de sonidos comunes o extraños a la armonía. . . Está dedicada a la oboísta Leonora Saavedra cuya colaboración durante la composición de la pieza fue determinante. El título alude a una leyenda en la que el sátiro Marsias retó a Apolo, dios de la música, a una competencia. Marsias derrotado fue desollado vivo en castigo por haber retado al dios. . . de sus lágrimas y sangre derramada nació el río Marsias. El sátiro tocaba el aulos, instrumento inventado por Palas Atenea, considerado antecesor del oboe."

La partitura lleva un epígrafe de Luis Cernuda (1902-1963): "Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas, obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos, que eran como la voz secreta de su corazón".

Sólo queda, a manera de final, reiterar el aforismo de Mies van der Rohe que otras veces se ha invocado a propósito de la música escrita por Mario Lavista: "menos es más".

(1985)

escolásticos a nuestro mundo moderno, sino que nos lleva también, en sentido inverso, hacia la Edad Media, y nos permite penetrar más profundamente en ella que una tradición puramente católica. Así la casa de Mario Lavista: sirve de puente entre su música y nosotros. Es un espacio encantado, como el pensamiento de Charles Dodgson: reina ahí sin duda un espíritu, un sentimiento convertido hace mucho en segunda naturaleza. Al estar en ella se entiende por qué la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En la puerta, blanca hace muchos años, queda la mancha del número desaparecido: el timbre es un esqueleto de timbre. El tiempo parece detenido (igual que en un castillo que no fuera sino la manifestación de un misterio). Al entrar, el fenomenólogo aguza el oído: una casa es ante todo un estado de alma, similar a un paisaje o a una melodía. Protege al soñador, da a los pensamientos un poco de calor y al espíritu un consuelo sin esperanza. Sintetiza en un trazo lo externo y lo que se representa, carece de lejanía, no tiene dimensión. Las cosas brillan en ella como el escaparate de un bazar mágico, y en las habitaciones se desliza un tiempo que escapa a los péndulos. Si sabe que alguien es capaz de escucharla, crece, se extiende, nos obliga a respirar. Se despliega súbitamente como un acorde en una canción que apenas comienza, un acorde hecho de instantes que nos pide que entremos en su tiempo ascendente como si nuestro corazón fuera lo suficientemente amplio para amar la vida en detalle: la casa es una partitura en ejecución. Parece decirnos: en la orquesta del mundo, es cierto que hay instrumentos que a menudo dejan de escucharse, pero es falso que siempre hay un instrumento que suena. A veces, el cosmos calla, o habla en voz baja. Entonces, como puertas, los párpados se cierran: el cráneo se convierte en una casa, el oído sabe que los ojos están cerrados y que la responsabilidad del ser se centra únicamente en él (aprende a cuidar los sonidos, a habitarlos, descubre que la perspectiva interna puede ser más compleja que cualquier sinfonía). Si nosotros tuviéramos el suficiente valor para asumir la densidad de esta pequeña aventura, escucharíamos todos los instantes de la realidad a un *tempo* tan lento que el metrónomo no alcanzaría a registrarlo; sin embargo, al mismo tiempo comprenderíamos que no es la corchea la que está hecha de pedazos de una blanca, sino que es la blanca la que repite imperceptiblemente corcheas gigantescas. Intentaré dar algún sentido a mi sugerencia. Me he atendido a la definición de Michelet: una personalidad es la sonoridad propia de una persona.

Toda casa habitada es siempre solitaria. En ella descubrimos la intimidad de toda soledad verdadera. Crea ensueños de un tipo muy especial que, si logran colorear el alma de un artista, producen obras que despiden tenues ondas de calma. Pienso, digamos, en Chaucer. Basta

Para el enigmático Adrian Leverkühn, la música es un lenguaje indudablemente más sombrío y profundo que las palabras: lo domina el influjo de lo demoníaco, de lo irracional, y no es posible acercársele sin peligro: implica de algún modo la incorporación de lo monstruoso en el culto de lo divino. Entre el espíritu y el lenguaje de los sonidos existe una relación cuyo origen debe buscarse en la muerte. ¿Qué zona de lo humano (escribió, creo, Serenus Zeitblom en algún lugar), así fuere la más elevada, la más dignamente generosa, puede ser totalmente insensible a las fuerzas infernales, más aún, puede renunciar a su fecundante contacto? La sola elección de un acorde puede revelar la existencia de un elemento de angustia en la vida de un hombre (para Alban Berg fue suficiente un intervalo armónico de quinta, frío y hueco). De un solo sonido oído con atención puede surgir poco a poco el más profundo horror. Para Joseph Knecht las cosas son un poco distintas. Para él, la música descansa en la armonía entre el cielo y la tierra, en la concordancia entre las tinieblas y la luz. El mismo Fausto le parece el arquetipo del diletantismo genial y de su tragedia: sólo quien estudia desmesuradamente puede perder el equilibrio espiritual o extraviarse en el laberinto de una palabra. La sabiduría saludable, que no busca respuestas, sólo tiene un sentido: configurar un divertido "Juego de abalorios" (en él se encuentra, por ejemplo, en alguna sesión interesante, que un tema de Mozart y un verso de Dante pueden reducirse a la misma fórmula matemática, o que la evolución del madrigal traza una línea que explica el universo, o que un jeroglífico es en ciertas condiciones igual a una puerta). El buen jugador sabe que la música surge de un equilibrio fundamental, que la postura humana expresada en la actitud clásica hacia el arte es siempre la misma, es decir, siempre surge de la misma relación del hombre con la vida, y siempre aspira, por la tensión del espíritu, a alguna superioridad sobre el acaso. En palabras de Joseph Knecht, anotadas pacientemente por uno de sus discípulos, "el gesto de la música clásica significa sabiduría ante lo trágico de la humanidad, afirmación del destino humano, valor, alegría. . . siempre contiene íntimamente una porfía, un valor que no teme a la muerte, una caballerosidad y el eco de una risa sobrehumana de inmortal alegría".

Expresándolo de otra manera podemos decir que el "juego de abalorios" es una especie de casa: "el juego, como yo lo entiendo —escribió una vez Joseph Knecht al ex Magister Musicae—, envuelve al jugador al concluir la meditación como una esfera rodea su centro, y le deja con la sensación de haber liberado y recibido dentro de sí un mundo totalmente simétrico y armónico, fuera del mundo casual y caótico". Si tomamos la palabra "clásico" en el sentido que se sugiere, podemos afirmar: Mario Lavista es un autor clásico. Ha encontrado en la música una de las vías para alcanzar la suprema meta del hombre. La belleza,

Hay otra faceta de lo "clásico" que me gustaría analizar (no analizar, debo decir mejor "ver de cerca". La palabra análisis desbarata el ensueño). Tiene relación con el que fue sin duda uno de los hechos más significativos en la vida de Mario Lavista: la aparición de Borges en el horizonte de su imaginación.

Cada instante debe crecer, agigantarse como una sílaba de Rimbaud. Cada sonido debe guardar en sí mismo suficiente espacio para que las sonoridades tengan tiempo de desplegar su amplitud, para que, desde el fondo del inconsciente, la voluntad de escuchar tenga todas sus resonancias. Cuanto más grande es la intuición que ponemos en una sensación en apariencia uniforme, tanto más ella se diversifica y expande. Crea, internamente, no sólo ritmos sonoros: inventa también (imperceptibles para los oídos vacíos) ritmos de encantamiento: quien logra escucharlos aprende la lentitud. El tiempo es entonces un personaje, como en Lewis Carroll. Cada momento tiene su origen, su ritmo, su dura-

ción. El compositor debe crear un instante complejo, anudar sobre él simultaneidades múltiples. Sólo por accidente, como por una sombra que enturbia vagamente un mediodía, pueden los ritmos apresurarse, durante un instante, agitar el aliento. Porque en el fondo de la instrumentación se escucha siempre una voz de tranquilidad que dice: el alma romántica que hay en mí no debe tener miedo, la música es finalmente un fantasma que perdona. Sin embargo, agrega silenciosamente, hay instantes de los cuales no es posible salir. El compositor es un metafísico que busca comprender todos los puntos de unión. Sabe que la música es la más potente de todas las artes y procede con cautela, temeroso de desencadenar fuerzas ingobernables. Sabe que la mejor manera de oír un sonido es convertirse inmediatamente en él: la música es el alma del aire.

Como Debussy, en fin, Mario Lavista escribe una música que no puede surgir sino de un completo lector de poesía. Su vida no consiste sino en dejarse empapar, transformar, iluminar cada vez más por la música, de modo que cada instante que pasa debe ser un trascender, un avanzar paso a paso: hay que atravesar un espacio tras otro, superarlo, lo mismo que la música pasa tiempo tras tiempo, tema tras tema, y abandona el punto apenas alcanzado, lo toca y lo deja tras de sí (nunca dormida, nunca fatigada, siempre perfectamente presente). El hombre que se liga a sus instantes, como un sonido a un acorde, es un hombre consciente de su duración (y la conciencia de nuestra duración es la conciencia de un progreso de nuestro ser íntimo, no importando que este progreso sea efectivo o remedado o aun solamente soñado), es un hombre humilde que sabe que se perfecciona, que tiende desesperadamente a convertirse en música. Al menos como música se percibe lo que despiden las reflexiones y palabras de Mario Lavista, lo que ondea entre él y el mundo en rítmica respiración: quien logra cruzar el círculo mágico, ingresa en un mundo extraño y superior como una voz que se asimila a un canto polifónico, ingresa en un mundo de alegría, de alegría seria, porque Mario Lavista pertenece a la estirpe de hombres cuya alegría no es ni superficialidad ni evasión, sino seriedad y hondura: es la alegría que Schopenhauer consideraba el estado espiritual perfecto. No es una alegría impetuosa, whitmaniana: es una alegría de cámara. Decía Joseph Knecht en una carta: "alcanzar esta alegría límpida y esplendorosa es para mí, y para muchos como yo la meta más alta y noble. . . y no es ni juego ni orgullo, sino sumo conocimiento y amor, la afirmación de toda realidad, el estar despierto al borde de todas las simas y abismos, una virtud de los santos y los caballeros; y no puede ser destruida y crece cada vez más con la edad y la proximidad de la muerte. Es el secreto de la belleza y la verdadera sustancia de todo arte. . . Aun cuando pueblos enteros y muchas lenguas tratan de investigar la profun-

[illegible]

didad del universo en mitos, cosmogonías y religiones, lo último y más alto que pueden alcanzar es la alegría”.

Quando los deseos y las pasiones marchan correctamente, la música se perfecciona: en ese momento, el corazón ya no late: vibra (y un poco antes, tiembla).

(1986)

Después de escuchar la música
de Mario Lavista

ÁLVARO MUTIS

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada.

Fray Luis de León

Ni aquel que con la sola virtud de su mirada
detiene el deslizamiento de los glaciares
suspensos, por un instante, en su desmesurada
blancura, antes del alud desbocado
en el vértigo de sus destrucciones.
Ni aquel que alza un fruto partido por la mitad
y lo ofrece a la vasta soledad del cielo
en donde el sol establece
su abrasadora labor a la hora de la siesta.
Ni aquel que mide con minuciosa exactitud
los espacios del aire, las zonas donde la muerte
acecha con su ciega jauría y que es el mismo
que maneja la espada y reconoce
en las manchas irisadas de la hoja
un veredicto inapelable y certero.
Ni aquel que implora una limosna
bajo los altos soportales de piedra
en donde el eco repite sus súplicas,
libres de la vanidosa aflicción del pudor.
Ni aquel que sube a los trenes
sabiendo que no ha de volver
porque el regreso es un espejismo deleznable.
Ni aquel que acecha al amanecer el paso
de raudas migraciones que, por un instante,
pueblan el cielo con la sombra de su tránsito.

anunciador de monzones y de pardas desventuras.

Ni aquel que dice saber y calla
y con su silencio apenas logra alejarnos
de estériles maquinaciones sin salida.
Ni ningún otro que intente exhibir
ante nosotros la más especiosa y letal
de esas destrezas que le son dadas
al hombre para orientar el sino
de sus disoluciones y mudanzas.
Nadie, en fin, conseguirá evocar
la despojada maravilla de esta música
limpia de las más imperceptibles huellas
de nuestra perecedera voluntad de canto.
De espaldas al mundo, al polvo,
al tibio remolino de nostalgias y sueños
y de efímeras representaciones,
esta leve fábrica se levanta
por el solo milagro de haber vencido
al tiempo y a sus más recónditas argucias.
Apenas escuchada, se transforma,
cambia de lugar y nos sorprende
desde un rincón donde jamás
sospechamos que se diera.

No tiene signo este don de una eternidad
que, sin pertenecernos, nos rescata
del uso y las costumbres,
de los días y del llanto,
del gozo y su ceniza voladora.

Imposible saber en qué parcela del azar
agazapada esta música destila
su instantáneo licor de transparencia
y nos lleva al borde de un océano
que sin cesar recrea en sus orillas
la dorada permanencia de las formas.
Del diálogo del cristal y del oboe,
de lo que el clarinete propone como huida
y la flauta regresa a sus dominios,
de lo que las cuerdas ofrecen como enigma
y ellas mismas devuelven a la nada,
sólo el silencio guarda la memoria.

No sabemos y en nuestra conquistada resignación
tal vez está el secreto de ese instante
otorgado por los dioses

4	0																		
---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

como una prueba de nuestra obediencia
a un orden donde el tiempo ha perdido
la engañosa condición de sus poderes.

(1985)

A S U S O B R A S

Dos canciones de Mario Lavista

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

La Casa del Lago presentó en su último Concierto el estreno de una obra, escrita por el joven compositor Mario Lavista.

Estas *Dos canciones* con texto de Octavio Paz son un encargo de la Casa del Lago, que así, al promover la creación de nuevas obras, enriquece el repertorio de la música mexicana al mismo tiempo que desarrolla una labor muy positiva, digna de todo elogio.

Muy acertada la elección de Mario Lavista para escribir una nueva obra; Lavista es actualmente alumno de la única sección del fatuo e inútil Conservatorio de la avenida Mazaryk que produce algún resultado: el Taller de Composición, que dirige Héctor Quintanar.

Y este hecho, el pertenecer a uno de los raros grupos de compositores que trabajan con cierta seriedad, ha dado en el caso de Mario Lavista frutos que permiten ser muy optimistas con respecto a sus futuras actividades.

Ya el Festival de Música Contemporánea presentó en julio último el estreno de una obra atrayente por todos conceptos: *Monólogo* (texto de Gogol, *El diario de un loco*). Fue ésta una manifestación importante de una voz nueva, la irrupción en la escena de un músico con innegables dones y que mostraba poseer un naciente instinto dramático.

Lavista mismo ha confesado sentirse incómodo en el universo de las grandes masas sinfónicas, y pretender encontrar su línea de creación personal más bien en una expresión de carácter íntimo, detallista.

Esta estética de miniaturista queda clara y manifiesta en las canciones en que Mario Lavista ha tratado el poema de Paz sílaba a sílaba sin bordados ni ornamentaciones; no hay tampoco en toda la obra un solo sonido cuya duración sea prolongada a través de una vocalización, y Lavista reafirma así su afán de despojarse de todo lo que no sea estrictamente necesario, exagerando incluso esta voluntad de austeridad o detallismo.

A pesar de sus hermosas secuencias melódicas irregulares, la obra posee una simetría que nos parece peligrosa, puesto que ello proporciona a toda la obra una especie de patrón uniforme de conducta.

Tanto en estas *Dos canciones* para mezzo-soprano y clavecín, como en el *Monólogo* (flauta, vibráfono, contrabajo y voz), sabe equilibrar admirablemente los acontecimientos vocales con los instrumentales; la distribución del color y la dinámica están, asimismo, realizadas a través de pequeños toques colocados siempre con muy buen gusto.

Sin poseer el lirismo patético o la refinada línea ambiental del *Monólogo*, las *Canciones* constituyen, sin embargo, una página digna de atención en la música mexicana.

Su aparición debe ser saludada con entusiasmo: la joven —auténticamente joven— generación se aleja del pintoresquismo costumbrista para entregarse de lleno a la tarea verdadera y propiamente musical. La secuela anacrónica de un nacionalismo (a pesar de que hace 30 años propiciara creaciones tan valiosas como las de Revueltas, Chávez o Moncayo), se liquida afortunadamente cada vez con mayor celeridad. Su fantasma gris y demagógico es inoperante: pertenece al expediente de lo caduco y su única posible coartada será la promoción turística.

Felizmente, Mario Lavista rechaza con una obra musical atractiva e interesante en extremo su ingreso a la hermandad viscosa y mediocre de la propaganda “telúrica”.

El joven compositor tiene la palabra: a él corresponde no defraudarnos después del espléndido anticipo de *Monólogo* y la realización equilibrada de sus *Dos canciones*.

Por lo que a la interpretación toca diremos que desgraciadamente la clavecinista, María Elena Barrientos, no supo comprender el sensual lirismo de la obra, y aun cuando la realización técnica propiamente dicha de la misma fue impecable, no hubo en su versión ninguna poesía ni musicalidad. Afortunadamente Margarita González supo situarse en el polo opuesto: a una bella dicción y un fraseo impecable, la destacada *mezzo* unió una perfecta comprensión del espíritu de la obra y supo dar a cada pequeña inflexión un sentido y una coloración que califican con superlativo su calidad interpretativa.

(1966)

que ya era necesaria la presencia de Mario Lavista al lado de algunos fósiles y otros (pocos) compositores de mérito de todas las edades. Pero, ante todo, porque las *Dos canciones* de Lavista figuran en renglón sobresaliente en un género que se considera importante para los compositores mexicanos dados nuestros talentos, sensibilidad y todas las etcéteras adicionales.

Estas canciones fueron escritas por encargo de la Casa del Lago en 1966 y, exitosamente estrenadas, apenas han tenido una ocasional audición posterior. Las canciones están basadas en dos poemas de Octavio Paz que forman parte de *Salamandra*: "Palpar" y "Reversible". La elección es, ya, un acierto. Acostumbrados a repoetizar a García Lorca *d'après* Silvestre Revueltas o Salvador Moreno, o en el caso contrario de rebautizar a autóctonos y anónimos poetas, nuestros compositores no se habían fijado que existen otros escritores capaces de suscitar ideas musicales gracias al ejercicio de la poesía. Joaquín Gutiérrez Heras señaló una clara excepción al elegir algunos poemas de *Jardín cerrado* de Emilio Prados para su *Cantata*, también estrenada en la Casa del Lago. Por diferentes caminos, Manuel Enríquez descubrió la existencia de Tomás Segovia y concibió un ciclo que esperamos escuchar algún día. Luego, por otros también diversos senderos, Mario Lavista conoció musicalmente a Octavio Paz, poeta que repetidamente se ha ocupado de la música (lo que Paz ha dicho sobre Revueltas o Varèse, por no citar sino ejemplos que nos hablan del aquí y del allá, merece mayor atención). Interesado, entusiasmado por la poesía de Paz, Lavista encontró en estos dos poemas de *Salamandra* exactamente un "principio" y no una "traducción", la lucha y el extenuante desafío que puede ofrecerse a la palabra, el instante imperceptible en que ese combate se efectúa para después estar capacitados y honrar la realidad por medio de la palabra.

La primera virtud de las *Dos canciones* de Mario Lavista es la de ser fiel a los poemas de Octavio Paz. Fidelidad a la palabra, claro, y, desde luego, fidelidad a la guerra definitivamente establecida contra la palabra. Y en primera y última instancia: esa "suerte de teofonía o aparición" que el mismo Paz anhela. Y ante todo y sobre todo: fidelidad a la música.

En las *Dos canciones*, y especialmente en "Reversible", Lavista consigue que la voz humana sea el "recurso" y el "producto" de ese eterno combatir de, por, a favor y en contra de la palabra. La voz es aquí el instrumento mismo que, a la vez, propicia su consagración como único medio capaz de aceptación y contradicción: silencio y grito, alto y siga, principio y fin. Arma de combate, la voz es también ocasión de defensa, revelación y reconocimiento, señal perpetua de vida y signo definitivo de muerte. Ese tratamiento —crimen y castigo— de la voz

Al estreno y a la edición de estas *Dos canciones* de Mario Lavista hallamos, como títulos primeros, las obras —meras tareas escolásticas— escritas para el “Taller de Composición” que fundara Carlos Chávez y que hasta ahora continúa, benéficamente, Héctor Quintanar, y un breve *Monólogo* para barítono y conjunto instrumental escrito bajo la delirante impresión que acaso causara al compositor la “actuación” de Carlos Ancira de un recorte del *Diario de un loco* de Gogol, hermosa página que todavía corre fortuna por uno de los teatros de nuestra hermosa capital. Imperfecto, este *Monólogo* revelaba ya el talento, la sensibilidad y la capacidad de Mario Lavista y anunciaba estas *Canciones* y lo que será uno de los más ambiciosos proyectos de este compositor para futuros años: una *Cantata* basada en ciertos pasajes de *Cómo es* de Samuel Beckett. Con la edición de sus *Canciones*, Lavista deja en México un *Cuarteto*, escrito por encargo de la Sociedad de Autores y Compositores, estructurado por seis piezas de duración mínima y en la que la economía de medios es aún mayor que en las *Canciones*. Y con este *Cuarteto*, también otra obra solicitada por la Sección de Música de Difusión Cultural de la Universidad y *Cinco piezas* para orquesta de cuerda (título que clausura sus trabajos en el Taller de Composición, necesariamente dedicado a Raúl Lavista) y la promesa de otro, solicitado por Quintanar para el próximo Festival de Música Contemporánea del INBA.

En París, Mario Lavista verá y, sobre todo, oirá muchas cosas. Entre sus planes figuran estudios con Messiaen (análisis rítmicos, por supuesto), con Pierre Schaeffer y Jean Étienne-Marie (música electrónica, concreta), recibir consejos de Nadia Boulanger (siempre sabios) y, más que nada, escribir. Siempre nos contaremos entre sus atentos auditores.

(1967)

Una golondrina que hace verano

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

... Mario Lavista (1943) ha sido el compositor seleccionado —con certera visión— para iniciar este programa. Cabe desde ahora asegurar que si las actividades de la Filarmónica continúan desarrollándose orgánicamente en el mismo alto nivel y con la impecable trayectoria que hasta ahora les han tipificado, esta nueva actividad suya tendrá análogamente un éxito e importancia radicales.

La producción de Mario Lavista ha venido enriqueciéndose con particular solidez en los últimos años. Su lenguaje aparece cada vez más firme y asentado; simultáneamente ha podido apreciarse un gradual trenzado de las disciplinas técnicas de escritura con la estética individual que nutre o fundamenta la creación de este compositor.

Uno de los rasgos medulares de Lavista, incrementado y fortalecido por voluntad propia, es el no rechazar influencias. Descartando cualquier posición maniquea, este compositor se ha permeabilizado de aquellas corrientes ideológicas o modos de acción que despiertan sus intereses por afinidad. En este sentido han sido decisivos el universo —tanto conceptual, como de silencio o acústico— de John Cage (1912) así como la atenta observación analítica de las músicas de la Edad Media, especialmente las relacionadas con el *Ars Nova*.

Este proceso que ha llevado a simpatías y diferencias, a actuar como parte consciente de la información, está gobernado por un lúcido poder de digestión. El compositor Lavista absorbe así cuanto le es importante como fundamento o módulo (según el caso) para integrarlo a un núcleo sinóptico; esto le permite ejercer conductas análogas de manera proporcional. La axiología no es monolítica e inmutable, no pretende ser un hallazgo definitivo, sino que a su vez forma parte de un sistema en continuo movimiento caracterizado por una perpetua evolución, en que son varios los vectores concurrentes principales a la integración del sistema de fuerzas que se interaccionan e intermodulan en la nueva partitura de Mario Lavista: *Lybannh* (1976).

"La utilización consciente de materiales ajenos por parte de los compositores coincide, aproximadamente, en la música occidental, con la aparición de la Polifonía", observa Mario Lavista.

Tangente: la de Lewis Carroll corporizada en la cita que como epígrafe lleva la partitura; la muy proustiana observación: “—Si conocieras el tiempo tan bien como lo conozco yo, exclamó el Sombrerero, no hablarías de malgastarlo, y mucho menos de matarlo”. La conversación que sigue entre Alicia y el Sombrerero es poco menos que intraducible; habría que recurrir a la eficacia imaginativa de Ulalume González de León para lograr obtener una equivalencia plena en castellano, que transmitiera la rica multipolaridad de equívocos que manipula Carroll.

La obra se caracteriza globalmente por un exquisito refinamiento conceptual que simbiotiza el absurdo (o más precisamente el *nonsense*), la erudición fértil y la actividad lúdica.

Para integrar el tapiz sonoro Mario Lavista recurre a obras tan diversas como *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski (1882-1971); *Erwartung* (1909) de Schoenberg (1874-1951); las *Sinfonías* I (1888) e IX (1909) de Mahler (1860-1911); así como el *Wozzeck* (1914-1921) de Alban Berg (1885-1935).

Golpes instrumentales actúan como puntos de señalamiento, que marcan el recorrido del trayecto. La atmósfera es de deliciosa transparencia, acentuada por la brevedad de los dibujos melódicos y el trazo aéreo de los mismos.

En este espacio sonoro poblado de signos y texturas, trufado de citas, bajo una homogeneización aparente, reside una gran diversidad de atmósferas.

No siempre es la percusión —como sería “lógico” esperar— la encargada del punteo para señalar la distancia recorrida: el *pizzicato* tiene funciones análogas, basadas en la semejanza de articulación.

Las afinidades electivas se hacen evidentes al efectuar un examen histórico: de esta manera Mahler y Berg quedan asociados a Wagner a distancia tras recorrer el tramo cronológico que les separa.

Lybannh es una obra simétrica por excelencia; pero el suyo es un nuevo concepto de simetría (entre proporcional, microscópico y divergente) alejado de los cánones establecidos, que se encarna y tipifica de manera perfecta en la extrema complejidad del trabajo artesanal. Marquetaría impecable ésta, que hace suyo el material ajeno e indistinguible del propio —con una notoria excepción: el *Alexander Nevski* (1939) de Prokofiev, claramente discernible a la mera audición— integrándolo a un todo espléndido.

(1977)

ciente, como Jefe de la Sección de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, a través de escritos y traducciones varios, como director fundador de la revista *Talea*, Lavista ha conseguido, entre otras cosas, formar un público numeroso, inquieto, joven en el mejor sentido. La aparición de la revista *Talea* constituyó una fecha de suma importancia no sólo en nuestro país, ausente de este tipo de publicaciones, sino en otras latitudes gracias a la inteligencia y el rigor privativos. No dejará de preocuparnos, por lamentable, que haya sido responsable de un solo número al renunciar a su continuación periódica dadas circunstancias extramusicales. Aprovechando la presencia en Xalapa de Mario Lavista me fue posible conversar con él en el intermedio de este concierto de la osx, conversación que fue transmitida por Radio Universidad Veracruzana y de cuya grabación extraemos aquellos momentos en que se refiere a su obra y a *Lybannb* en especial:

Fue escrita en 1976. Anteriormente había elaborado tres obras de cámara que de alguna manera prefiguraban lo que habría de ser *Lybannb*. En ese conjunto me propuse el empleo de citas musicales de autores muy distantes en el tiempo, por consiguiente muy diferentes estilísticamente, e integrarlas en un contexto en el que de alguna manera perdiesen su carácter estrictamente referencial. En ese sentido, asumo una actitud contraria a la de Charles Ives, ese músico espléndido, quien hace de las citas musicales una forma de pensamiento, una forma de acción de sus propias obras. En el caso de Ives, las referencias son amplias y notoriamente identificables por el auditor. Yo quise utilizar pequeños fragmentos, integrarlos en diferentes tiempos y que desaparecieran dentro de la totalidad de mi obra.

Pienso que las citas musicales se hallan lo suficientemente escondidas porque resulta difícil reconocerlas en el momento de la interpretación, excepto momentos de *La consagración de la primavera* y de *Alexander Nevski*.

La partitura de *Lybannb* lleva como epígrafe palabras de *Alicia en el país de las maravillas*; en el lenguaje de los equinos de los *Viajes de Gulliver* de Swift, *Lybannb* quiere decir "mariposa". Me sorprende e interesa la elección de textos literarios por parte de Lavista y que particularmente en esta obra encontremos citas de escritores al lado de referencias musicales. Fragmentos del *Diario de un loco* de Gogol fueron elegidos para un *Monólogo*, primera obra de Lavista dada a conocer al público. Más tarde, dos poemas de *Salamandra* de Octavio Paz constituyen el lenguaje oral de sendas canciones para mezzosoprano y clavicén o piano, evitando la rutina de "emplear" poemas de García Lorca, costumbre en que incurrían no pocos compositores notables (dicho sea sin disminuir a García Lorca, por supuesto). Lavista especifica:

Ficciones

FEDERICO IBARRA

La composición musical en México después del período llamado nacionalista, poco a poco se fue dividiendo en dos grandes tendencias que prevalecen aún en la actualidad: la representada por aquellos compositores que se aferraban a la tradición impuesta por Chávez y Revueltas de reflejar en la música un sentimiento nacional, regional o folklórico, y aquella que abogaba por poner al día la música mexicana con los nuevos lenguajes y tendencias que habían aparecido en el mundo; a esta última tendencia pertenecen (por citar sólo dos nombres) en las últimas generaciones Julio Estrada y Mario Lavista.

En la producción de Mario Lavista se distinguen tres etapas: la que correspondió a la búsqueda de un lenguaje y en la que la obra más lograda es el *Monólogo*; la segunda, que una vez encontrado un lenguaje personal, desarrolla su inventiva con una preocupación constante de los principios estructurales que rigen su obra: *Cuarteto*, *Antifonía*, *Pieza para un pianista y un piano*, *Continuo*, *Game*, son obras que ilustran esta segunda etapa que, aunque obras logradas, reflejan un distanciamiento del compositor hacia la música que produce un deseo de no involucrarse con el proceso mismo de su música. Tres obras: *Pieza para dos pianistas y un piano*, *Trío* y *Quotations* para violoncello y piano sirven de transición a la tercera etapa, que se presenta con obras muy prometedoras: *Lybannh* para orquesta, *Canto del alba* para flauta, *Dusk* para contrabajo y *Simurg* para piano. Curiosamente en esta tercera etapa todas las obras están relacionadas directa o indirectamente con la literatura: Lewis Carroll, Swift y Borges; es como si Lavista hubiese encontrado al fin su afinidad con diferentes tipos de pensamientos y este descubrimiento desencadenara un nuevo proceso creativo donde las obras resultantes estuviesen dotadas de una vida y personalidad propias.

Ficciones es la última obra orquestal de Mario Lavista. En ella nuevamente se deja arrastrar por el pensamiento elíptico de Jorge Luis Borges,

Una nítida música nocturna

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Con el estreno mundial de *Ficciones* (1980), de Mario Lavista, ha quedado muy claro que el compositor mexicano deja atrás ya su propia imagen en aras de la renovación.

Esta nueva partitura orquestal de Lavista viene a hermanarse en cierta forma al maravilloso *Canto del alba* para flauta sola (1979) a causa del abandono perceptible, en ambas, de los nexos con las diversas líneas vectoriales que habían nutrido tanto como caracterizado su vocabulario y escritura hasta hace poco.

Así, no es el lenguaje sino la actitud lo que contribuye a emparentarles: pues en lo conceptual y sonoro *Ficciones* apunta a terrenos de acción no tan inauditos (en el riguroso sentido etimológico: no oído antes) como aquellos explorados en el *Canto del alba*.

En *Ficciones*, además de la muy lograda búsqueda de una poética individual, el rasgo más evidente lo constituye la presencia —muy clara— de centros tonales.

No que Lavista efectúe un gesto regresivo voluntariamente, sino que, en medio de un contexto tan libre como sofisticado surgen de pronto colocadas con gran habilidad por el compositor construcciones acordales claramente identificables, o relacionadas con el universo armónico habitual, especialmente el de los impresionistas, por una parte, y Mahler por la otra; esto, dentro de una vasta dilatación de las dimensiones horizontales de la materia sonora y el consiguiente espectro auditivo.

Juzgado desde un encuadre ortodoxo el flujo armónico así creado sería, sin embargo, de un cromatismo que guardaría cierta relación pronunciada con Scriabin, lo que es sólo aparente.

En consecuencia no es difícil detectar la clara voluntad de Lavista para crear un espacio pantonal, cercano en cierta forma más bien a varias partituras del primer Berg, en las que disuelve el armazón de la tona-

5	6																		
---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Mi obra no pretende describir la historia del Simurg a la manera de un poema sinfónico en el que la forma depende de un relato o programa que sirve de guía al compositor; me interesa que el principio de identidad que declara este poema se manifieste en una forma o discurso musical ajeno a referencias anecdóticas.

(1980)

La flauta mágica de Mario Lavista

DANIEL CATÁN

Una larga tradición identifica el sonido de la flauta con la pureza infinita del alma humana. Desde los tiempos más antiguos la flauta ha sido conocida por el hombre y utilizada para acompañar sus ritos más sagrados. Una de las flautas más antiguas que han sobrevivido a los estragos del tiempo fue encontrada en una tumba egipcia. La flauta data del año 200 a.C., está hecha de bronce y produce las notas del modo dórico. La costumbre de enterrar una flauta junto al muerto respondía a una vieja creencia; la flauta era vista como un sinónimo del alma, como el más puro aliento de un cuerpo. Por sus cualidades espirituales, la flauta era el enlace entre lo humano y lo divino. Era importante, por lo tanto, que al emprender el viaje al siguiente mundo, el muerto llevara consigo una hermosa flauta.

Para los poetas de la India, sobre todo para los Vaishnavas, la flauta posee increíbles poderes de encantamiento: su sonido es comprendido como la llamada del infinito. Igualmente, el papel que la flauta desempeña en la vida y obra de los poetas chinos es de suma importancia.

No es mejor la que se le ha dado en Occidente. El pensamiento de la antigua Grecia da a la música en general, y a la flauta en particular, un lugar destacado. El conocimiento de la música debía de preceder al de la gimnasia, pues era el alma la que había de formar el cuerpo, no a la inversa. Y todavía en el siglo XIX, en los poetas románticos, escuchamos ecos de estas viejas creencias, al parecer, entrañables. Para Jean-Paul los secretos del inconsciente empiezan a fluir en cuanto una flauta recrea el paisaje propicio: llanuras lejanas, vientos del pasado, crepúsculos, una luna plateada. No es sorprendente, por lo tanto, que el *Lamento a la muerte de Raúl Lavista*, de Mario Lavista, sea una composición para flauta sola y que lleve un epígrafe del poeta chino Li-Po que dice así:

No me atrevo a elevar la voz en este silencio
porque temo turbar a los moradores del cielo.

Compuesta en 1981, la obra de Lavista es sumamente interesante pues no sólo continúa una de las tradiciones musicales más profundas de nuestra historia, sino que le da una nueva vitalidad al incorporar en ella algunas de las nuevas técnicas instrumentales que permiten a la flauta producir acordes de dos y tres notas.

El *Lamento* está compuesto para flauta baja. Afinada una octava abajo de la flauta normal en do, la flauta baja tiene enormes poderes de evocación: emana de ella un sonido muy dulce y aterciopelado, muy tenue y melancólico; el tubo es tan grueso que las notas que en él se forman quedan parcialmente encerradas y se convierten en sus propios ecos; la longitud del tubo es ideal para la producción de una gran variedad de armónicos, lo cual permite, a su vez, la producción de acordes.

La obra de Lavista empieza en su nota más grave; lentamente surge una melodía ascendente, muy tenue, pero de gran intensidad. Sus dos primeros pasos son intervalos de cuarta do-fa-si bemol; pero al llegar al si bemol, la melodía se regresa un tono, como si de repente titubeara ante su atrevimiento de haber elevado la voz; después, la melodía continúa y asciende un poco más. Este último ascenso sin embargo, ya no es de un intervalo de cuarta, sino de tercera menor.

Un silencio detiene momentáneamente la música. El silencio es breve, como una respiración interna dentro de una oración; pero aunque breve, está cargado de expectativa pues la oración no ha sido terminada: la música ha quedado interrumpida en una nota a la que se llegó de manera extraña, inexplicada. El si natural con el que termina esta primera frase es como una interrogante que se levanta ante la secuencia do-fa-si bemol del comienzo. ¿De qué manera encaja esa última nota en la proposición inicial? ¿Qué tropiezos obstaculizan el ascenso tan claro del principio?

La siguiente frase responde en parte a estas preguntas: la nota inicial, un sol bemol, se encadena con el si natural de la frase anterior formando así un intervalo de cuarta. Esto significa que el si natural que no encajaba en la primera frase era, en realidad, el primer elemento de una secuencia análoga, cuya conclusión sólo aparece después. La frase continúa; presenta ahora dos notas más, la bemol y mi bemol, relacionadas a su vez por el mismo intervalo de cuarta. Un silencio, el más largo de la obra, enmarca las dos frases y hace de ellas una compleja oración.

Son muy diversas las maneras en que se complementan las dos frases: la primera asciende hasta alcanzar una nota extraña, mientras que

rarse; pequeñas melodías se desprenden de ellos y recuerdan aquellos momentos en que la música parecía titubear. Pero si el titubeo anterior fue ante el atrevimiento de elevar la voz, ahora es ante la contemplación del descenso, ante el vértigo. Solitarias, sin sostén, las notas de la flauta parecen flotar en el vacío que los acordes han dejado al desaparecer. La música se contrae entonces rápidamente hasta regresar al registro inicial. Ya no hay complementaciones, inversiones y espejos. El regreso avanza con paso firme hasta toparse con el do grave del comienzo. La flauta, durante su regreso, parece borrar el curioso camino que la condujo al cielo. Pero aquella asombrosa experiencia de intemporalidad no queda olvidada: al tiempo en que se apaga, el do final se disuelve en un abanico de armónicos luminosos que penetran el silencio y le dan sentido.

(1985)

presentarse en salones pequeños; el virtuosismo del contrabajo no es de escalas rápidas y fuegos de artificio, sino de tonos de voz, de colores, de timbres. Pero nos ha tomado mucho tiempo despojarnos de la mentalidad que Paganini y el siglo XIX creó en nosotros.

El contrabajista estadounidense Bertram Turetzky es uno de los más destacados intérpretes de la actualidad, y es, tal vez, el que más nos ha ayudado a adoptar una nueva y más amplia mentalidad respecto del contrabajo y del virtuosismo en general. Autor del libro *The Contemporary Contrabass* (University of California Press) y maestro de contrabajo en la Universidad de California en San Diego, su repertorio incluye más de 200 obras, muchas de ellas escritas especialmente para él. Turetzky ha ofrecido memorables conciertos en México y uno de ellos fue en 1980 cuando estrenó una obra de Mario Lavista.

Dusk (Penumbra) de Lavista, ha sido interpretada en los Estados Unidos en varias ocasiones y empieza ya a ganarse un selecto público de entusiastas. La revista *Notes de la American Music Library* ha publicado recientemente un comentario de Turetzky acerca de la obra del compositor mexicano. El comentario es interesante y elogioso, por lo que lo publicamos aquí con orgullo.

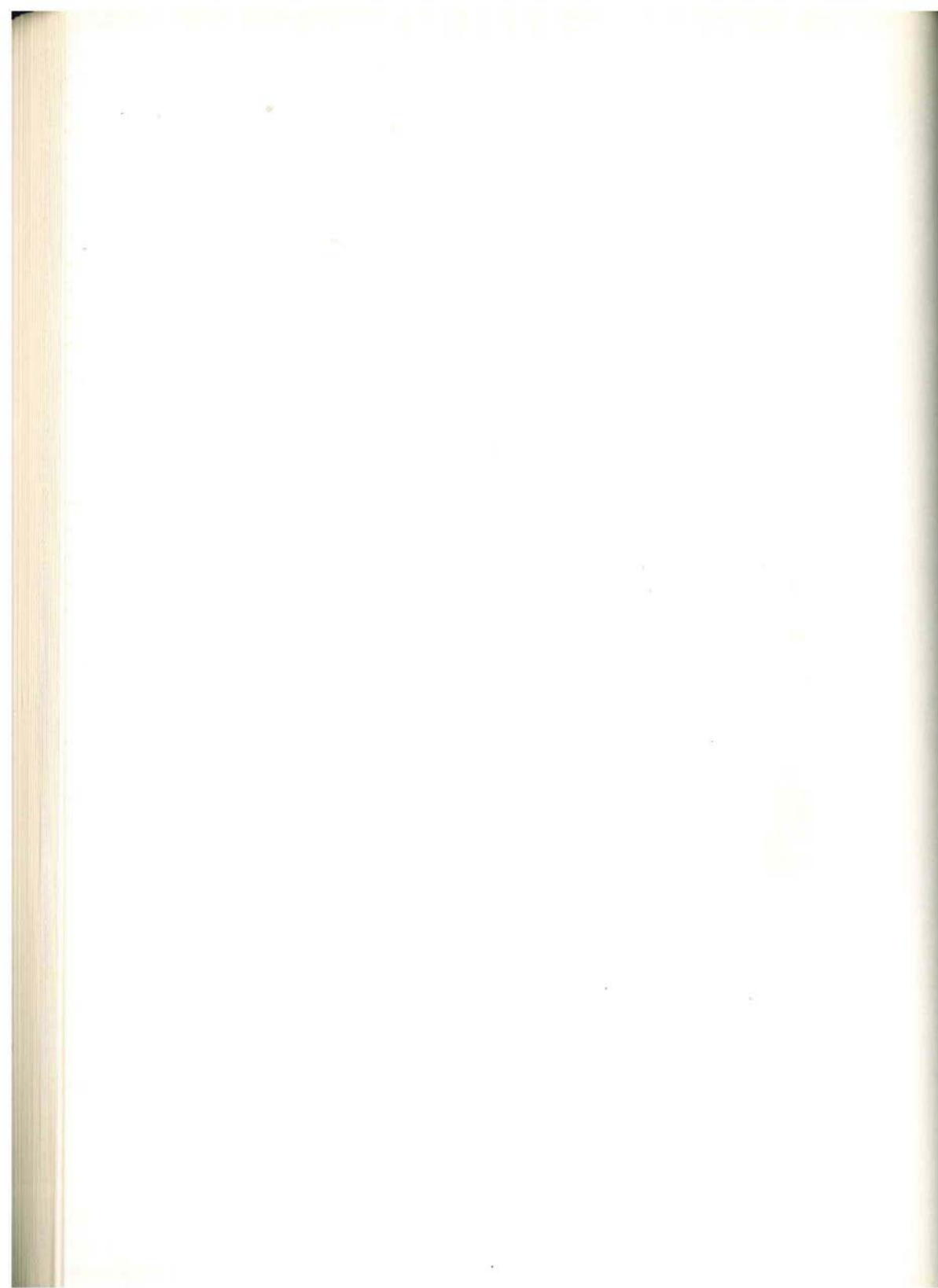


Dusk, para contrabajo solo, de Mario Lavista (1943), fue escrita en 1980. La partitura de esta obra fue publicada en una elegante edición por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Lavista, uno de los compositores mexicanos más importantes de nuestro tiempo, se inspiró en un evocativo poema de la dinastía Tang, cuyo autor es Po-Chu Yi:

Dejo el laúd sobre el banquillo curvo
y yo me quedo quieto absorto en mi emoción.
No hace falta que yo roce las cuerdas;
las acaricia el viento y suenan solas

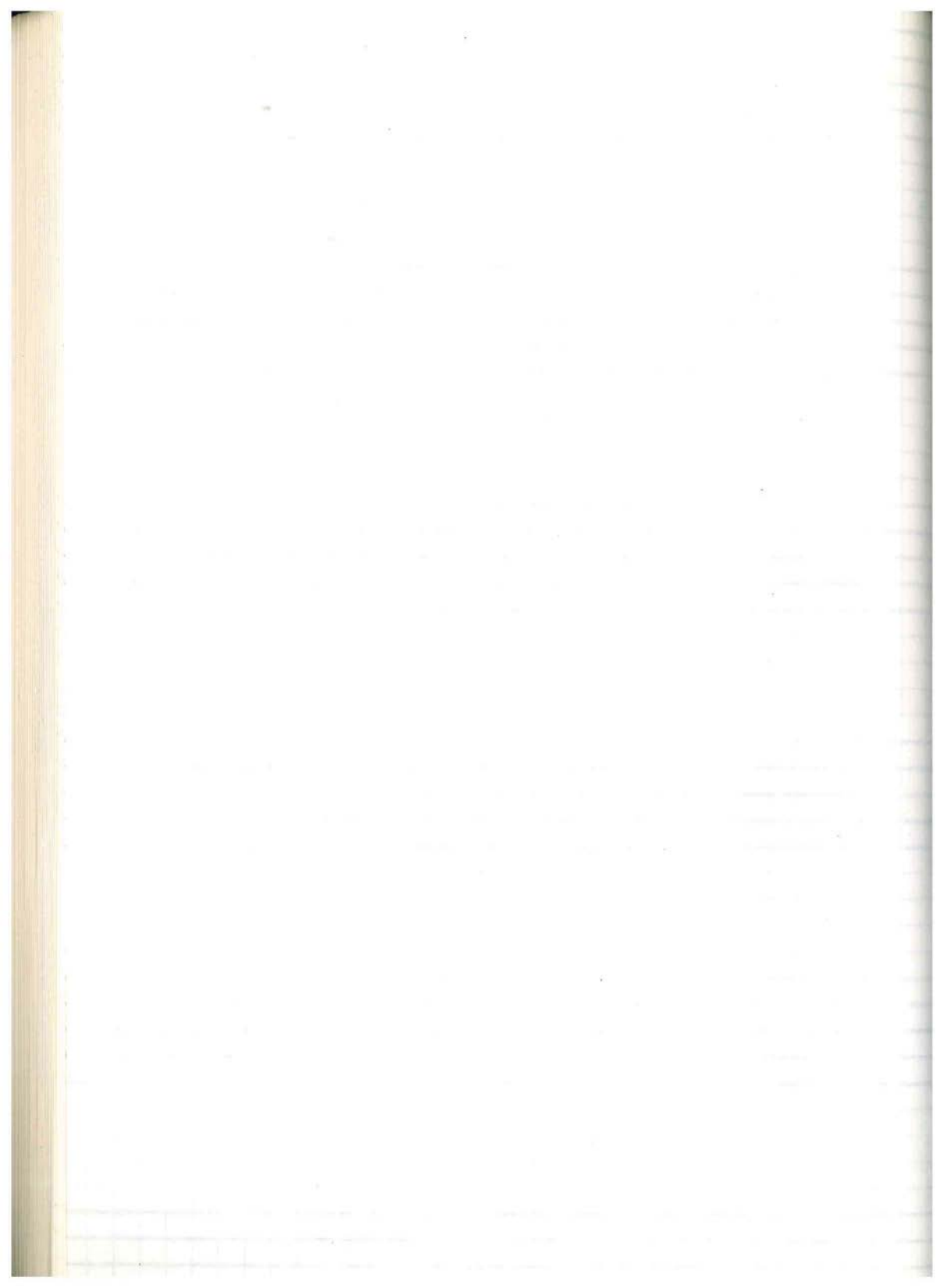
La obra que Lavista escribió es de gran belleza, con voz propia, sensibilidad poética y un ritmo interno lento y maravillosamente dramático.

Dusk es auditiva y conceptualmente distinta de cualquier otra obra para contrabajo solo conocida por el que aquí escribe. Una de las fuerzas de *Dusk* es la forma impredecible y dramática de su desarrollo, combinada con un maravilloso balance entre "luz y oscuridad" (las dobles cuerdas en el registro grave y la escritura de armónicos naturales en dobles cuerdas). La escritura para el contrabajo está tan bien pensada que el compositor debe haber consultado a un intérprete conocedor de los últimos desarrollos técnicos de este instrumento.



SEGUNDA PARTE

Escritos de Mario Lavista



bles y ambiguas que proponen y exigen una nueva manera de escuchar. Nuestra atención y memoria se enfrentan a una serie de motivos, de frases, que no están ya encadenados según un determinismo que obedece a la ley de la causalidad, sino que se presentan como una red de relaciones inagotables e imprevisibles. El lenguaje clásico tiende en definitiva a una inmovilidad final, y el dinamismo del que está impregnado se produce únicamente dentro de los límites que el sistema necesita para su propia definición. En la música de Wagner nos encontramos ante una situación diferente que se manifiesta cada vez con mayor frecuencia a medida que evoluciona su pensamiento: un estímulo, una frase musical, se presentan a la atención del oyente como inconclusos, vagos, difusos, produciendo la necesidad de encontrar un equilibrio que resuelva tal ambigüedad. Mientras más dilación se imponga a esta situación, es decir, mientras más tiempo quede detenida o suspendida la tendencia al equilibrio, más movimiento afectivo se suscitará. Wagner, al presentar eventos musicales sucesivos sin que ninguna razón de hábito los una, resuelve la situación crítica, ambivalente, con una nueva ambigüedad que mantiene al oyente inmerso en un mundo sonoro poseedor de una tremenda carga y concentración emotivas, en el que se ha perdido el orden jerárquico aceptado hasta entonces.

Debido a este cambio tan radical en la organización de las estructuras musicales, nuestra situación como oyentes es fundamentalmente distinta a la de cualquier melómano anterior a Wagner. Su música trasluce nuestras categorías mentales y por ello, ante su obra, no podemos permanecer indiferentes.

A lo largo de su vida, Wagner llevó a cabo todo tipo de innovaciones "prácticas", que hoy con frecuencia olvidamos pero que, sin embargo, siguen aún tan vigentes como en el momento en que fueron concebidas. Sus ideas acerca de lo que debería ser una verdadera e impecable representación de ópera se realizaron en el Festspielhaus, el teatro que Wagner mandó construir en Bayreuth para presentar sus obras.

El interior del teatro debería servir a un solo propósito: la representación. Cualquier elemento que no contribuyera a este objetivo estaba excluido. De ahí la ausencia de decorados que pudiesen distraer la atención, y la exigencia de que los asistentes fuesen colocados en filas semicirculares de tal manera que pudiera verse, desde cualquier punto, la acción escénica; también suprimió los palcos laterales, debido a la poca visibilidad que tenía el espectador desde ese lugar. Wagner ordenó, además, que el público estuviera completamente a oscuras durante la representación, práctica que ha sido adoptada desde entonces por todos los teatros del mundo.

En el Festspielhaus mandó construir un verdadero foso que pudiese albergar a la orquesta y a su director, colocándolos totalmente fuera

Giacomo Puccini

Cada vez que se le escucha, la música de Puccini parece más bella.

Igor Stravinski

Heredero de una tradición operística que se remonta hasta Claudio Monteverdi, Giacomo Puccini fue un hombre de teatro por excelencia, un músico familiarizado con los secretos del arte escénico y, sin duda alguna, el compositor italiano más importante de principios de este siglo y de finales del siglo XIX.

Su producción comprende 12 óperas, escritas a lo largo de 40 años de trabajo ininterrumpido: *Le Villi* (1884), *Edgar* (1889), *Manon Lescaut* (1893), *La Bobème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *La Fanciulla del West* (1910), *La Rondine* (1917); *Il Trittico* (1918), formado por *Il Tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*, y *Turandot* (1924) obra inconclusa, terminada por Franco Alfano.

Es notable, desde la primera hasta la última obra, el avance progresivo de Puccini hacia una cada vez más impecable realización técnica de sus intenciones dramáticas, así como una plena asimilación de varias de las técnicas desarrolladas por sus contemporáneos. Al igual que Verdi, Puccini mantuvo siempre un interés por las nuevas corrientes de la música de su tiempo, sin que la individualidad de su estilo se alterara. En sus obras podemos encontrar ecos del mundo armónico de Wagner (v.g. los diferentes temas cromáticos que identifican al personaje de Angelotti en *Tosca*), de Debussy (v.g. el motivo de *Scarpia* basado en la escala de tonos enteros; este motivo figura en el 4o. Acto de *La Bobème* durante el brindis de Schaunard), de Stravinski (v.g. la escena del vendedor ambulante en *Il Tabarro*), de Ravel (v.g. la bitonalidad característica de *Turandot*). El sello pucciniano es inconfundible tanto

factores que contribuyen a la concentración y eficacia dramáticas. Puccini consideraba el *Trittico* como una sola obra, como un todo indivisible, y por ello estuvo siempre en desacuerdo en que se representase alguna de las tres por separado. Cuando esta obra se escucha tal y como el compositor la concibió surge un evidente y apreciable beneficio estético: el contraste entre las tres óperas se convierte en un poderoso elemento dramático que refuerza retrospectivamente en el espectador el impacto de cada ópera.

Puccini poseía un infalible instinto escénico y, a pesar de su prodigiosa invención melódica, nunca exageró sus momentos de lirismo. Verdi y Puccini, aunque de temperamentos y estilos diferentes, buscaron un idéntico propósito: expresar una emoción simple e intensa a través de una melodía vocal (*contro tutti e contro tutto fare opera di melodia*, solía decir Puccini). Es la voz humana el instrumento predominante en su música —y en toda la ópera italiana— y su principal y esencial medio de expresión. La formación y delineación de los personajes las logra por medio de la voz cantante y es precisamente esta supremacía y este respeto por la voz humana lo que hace que la orquestación de sus óperas sea digna de estudio. La orquestación de Puccini, al igual que la de Mozart, es algo que se da por descontado; la orquesta está siempre al servicio de la acción y nunca llega a ser el personaje principal, como sucede en algunos pasajes de las óperas de Wagner. Producto de una virtuosidad y maestría técnicas que Ravel admiraba, y de una extraordinaria capacidad para la invención de nuevos colores tímbricos, el lenguaje orquestal de Puccini es tan peculiar y personal como el de Mozart o Verdi.

Su comprensión de la voz humana y el lugar que ocupa en el drama lírico, su inagotable invención melódica, la riqueza y originalidad de su lenguaje armónico, su maestría en el manejo de la orquesta y su inmensa intuición y conocimiento del arte escénico otorgan a Puccini un lugar prominente en la historia del arte lírico.

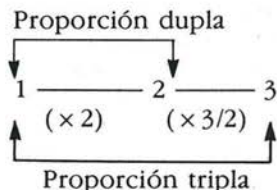
(1978)

Pietro Cerone, cuyo *El Melopeo y Maestro* (1613) estaba en la biblioteca de Sor Juana. Cerone citaba la autoridad de Boecio para atribuir a Pitágoras el descubrimiento de los intervalos musicales, es decir, de las relaciones entre los sonidos que eran equivalentes a las relaciones matemáticas, y que formaban las consonancias y las disonancias.

En los versos

sólo en la sesquiséptima
proporción tripla el círculo se hallará

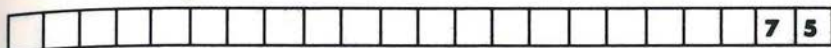
de la Loa 380 que cita Paz en su libro, hay una referencia oculta a esta teoría musical pitagórica. Paz señala que la metáfora nos conduce a la fórmula geométrica para calcular el círculo, ya que la sesquiséptima ($1\frac{1}{7}$) triplicada produce (aproximadamente) el 3.1416 (pi) de la geometría. Pero esta metáfora también nos conduce al *círculo de quintas* pitagórico. De acuerdo con la escala pitagórica (que no es otra cosa que una relación de quintas), la proporción sesquiséptima ofrece un intervalo de segunda máxima ($8/7$). Si se multiplica $8/7 \times 8/7 \times 8/7$ el resultado es $512/343$. Si se toma el la de 440 vibraciones como referencia, se podrá comprobar que al dividir 440 entre 343, y al multiplicar el resultado por 512, aparece la cifra 655.36 que se aproxima a un mi con relación al la, produciéndose así el intervalo de quinta (la consonancia perfecta) cuya proporción es de $3/2$. Por otra parte, la *proporción tripla* es, de acuerdo con la teoría medieval, la distancia que forman el diapasón (intervalo de octava o proporción dupla) más la diapente (intervalo de quinta):



Cabe agregar que, según la teoría de la música universal, la proporción tripla forma un círculo que abarca a la tierra y a las estrellas.

Resulta claro que estos versos de Sor Juana aluden al intervalo de quintas y al círculo de quintas pitagórico. Este círculo de consonancias perfectas es la base de la cosmología musical pitagórica: la "armonía de las esferas celestes" que resonaba aunque no pudiera percibirse.

En la Loa 384, comentada también por Paz en el libro, la referencia a la teoría musical es evidente. Su personaje central es la Música y los secundarios son cada una de las seis notas (ut, re, mi, fa, sol, la). Sor



Juana emplea nada más las seis notas no por desconocer la séptima (el si), sino porque su información teórico-musical está basada en el sistema de los hexacordes, escalas de seis notas que responden a un concepto de simetría: siempre un semitono entre el 3o. y 4o. grado (entre mi y fa). Por ello, el fa se presenta de este modo:

Y así, salgo; pues tonos
tres han salido;
que evitar el tritono
siempre es mi oficio.

Es decir, que “evitar el tritono” equivale a evitar el intervalo de 4a. aumentada, o tritono, que llegó a crear en la Edad Media una especie de superstición musical y fue llamado *Diabolus in Musica*.

Por otra parte, en el sistema de los hexacordes la nota más aguda siempre se denominaba 1a. Por ello en dicha loa el la se presenta diciendo

Y así, después de todas
salgo al Teatro,
pues ninguna de todas
pica más alto.

Los nombres que emplea Sor Juana —y que, a excepción del ut, todavía rigen— para designar a las notas de los hexacordes fueron propuestos, como sabemos, en el siglo xi por el benedictino Guido D’Arezzo en su célebre *Epistola de Ignoto Cantu*, con el objeto de memorizar cualquier melodía, entonando las notas y pronunciando al mismo tiempo el nombre correspondiente. La nomenclatura basada en monosílabos procedentes del *Himno a San Juan* se adoptó rápidamente:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira Gestorum
Famuli Tuorum
Solve Polluti
Labii Reatum

Sancte Ioannes

La primera sílaba de cada verso corresponde a las notas ut, re, mi, fa, sol, la. (La sílaba ut se cambió por do en el siglo xvii y la séptima nota se quedó sin nombre hasta el siglo xvi cuando se la denominó si, nombre formado por las iniciales S.I. de Sancte Ioannes.)

Bien sabía todo esto Sor Juana cuando identificaba en la Loa 384 el nombre de cada nota con una palabra:

Virtud es Ut; Regocijo, Re; Miramiento,
Mi; Fama, Fa; Solitud, Sol y Latitud, La.

La falta de nombre para la séptima nota hacía imposible la *solmización* (solfeo medieval) y por ello se ideó el sistema de las mutaciones (*mutatio*) o cambio de hexacordes al que alude Sor Juana en los siguientes versos de la misma loa:

Es verdad; que aunque suban
con mil mutanzas,
el La siempre se pone
por la más alta.

El objeto de estas *mutaciones* era dar nombre a la nota innominada. Según esta teoría tres eran los hexacordes: el duro, el natural y el blando (*mollis*) a distancia de quintas (es decir: consonancia perfecta):



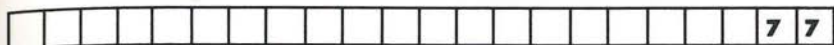
El cambio de un hexacorde a otro permitía dar nombre al “si”. Por ejemplo:



Así se pasaba del hexacorde natural al duro. El “si” recibía el nombre de “mi”. Otro ejemplo:



Aquí se pasaba del hexacorde natural al blando. El si en este hexacorde se llamaba fa. En este hexacorde se bajaba el si con el bemol para evitar



el tritono (*diabolus*) y convertirlo en 4a. justa. Para designar aisladamente al Si se le denominaba B, de acuerdo con la letra que lo representaba anteriormente. Por lo tanto, el B en el hexacorde blando era B *mollis*, de donde proviene nuestro bemol. En el hexacorde duro fue representado por el cuadrado () símbolo de rigidez y dureza. Así, el B fue *quadratum* de donde se deriva nuestro becuadro. Según el hexacorde empleado, se cantaba *per natura*, *per be mollis* o *per be quadratum*.

Todo este sistema teórico está presente de igual modo en los *Villancicos de la Asunción* (220) de Sor Juana. Comienza María a cantar *per natura*, o sea en el hexacorde natural:

Desde el *ut* del *Ecce Ancilla*,
por ser el más bajo empieza,
y subiendo más que sol
al *la* de *Exaltata* llega.

A partir de este hexacorde se establece el sistema de mutaciones:

Propiedad es de *natura*
que entre Dios y el hombre media,
y del cielo el *be cuadrado*
junta al *be mol* de la tierra.

Y al igual que en los hexacordes, la tierra (hexacorde blando o *mollis*), la naturaleza (hexacorde natural) y el cielo (hexacorde duro) se encuentran a distancia de quintas (consonancia perfecta), graciosa y clara alusión a la escala pitagórica y a su "armonía de las esferas celestes".

En la cuarta estrofa de este villancico se lee:

Be-fa-be-mi, que juntando
diversas naturalezas,
unió el *mi* de la Divina
al bajo *fa* de la nuestra.

La nota si (Be) como bemol (fa en el hexacorde blando) y como *quadratum* (mi en el duro) regida por un mismo orden. Se trata de un "solfeo cósmico" que incluye al hombre, a la naturaleza y a la divinidad.

En estos pocos ejemplos resulta claro que Sor Juana recoge la idea medieval de que el universo está creado de acuerdo con las leyes de los armónicos celestes: la armonía y el ritmo rigen su enorme y complicado mecanismo.

Para Sor Juana la función de la música no depende de sus posibilidades sonoras tanto como de sus posibilidades metafísicas. De ahí que

esta disciplina pueda actuar como *speculum* del universo. Sor Juana perteneció a esa clase de músicos que en la Edad Media se llamaban *musicus* o músicos-filósofos para distinguirlos del cantor o músico-intérprete. Para el *musicus* la música era el conocimiento de los números en relación con los sonidos. Se trata, pues, de la *musica speculativa* (a diferencia de la *musica practica*) cuyos fundamentos teológicos y filosóficos permiten apropiadas implicaciones metafísicas. Por ello el *musicus* refleja —por medio de la organización de los sonidos— un orden superior. Para Sor Juana, como para los músicos medievales, la música es aún una de las disciplinas matemáticas que conforman el *quadrivium*, o estudio de los números, dividido por Pitágoras en cuatro partes: aritmética, geometría, música y astronomía. Sólo así la música puede ser la representación del universo a la vez que reflejo de la voluntad divina.

(1983)

articuladas con base en una interválica ajena a las leyes tonales. De esta manera comenzó a minarse de modo irreversible el orden jerárquico intuido por la gramática clásica. La suspensión de las funciones tonales generó en las obras de la "trilogía" vienesa una tensión aguda y constante que encarna la negación de lo estable, del reposo, de la consonancia. Se produce así un clima emocional exaltado, histérico, que llega a límites extremos en una especie de "alucinación" sonora. Aparece por vez primera un nuevo concepto musical: la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) que propone el empleo de los instrumentos en función de su propio color, de su timbre peculiar. Hay, además, una tendencia a reducir el sonido a su esencia más pura.

La música atonal desembocó en 1923 en la codificación dodecafónica del lenguaje musical. La técnica de los "doce sonidos" representó la tentativa más importante para llegar a un nuevo ordenamiento del material sonoro y se convirtió en un verdadero instrumento de trabajo para los tres vieneses, sin que ello implicara una renuncia a expresarse con su propia voz. Basta escuchar la *Suite para piano* op. 25 de Schoenberg, la *Sinfonía* op. 21 de Webern y la *Suite lírica* de Berg, para darnos cuenta de la individualidad que revela cada una de estas obras. La Escuela de Viena nos muestra a tres notables artistas, creadores de tres estilos claramente diferenciados, de tres obras con rostros profundamente originales.

Pauta ha querido celebrar, con este número monográfico, el centenario del nacimiento de Alban Berg, a la vez que conmemorar los 50 años de su muerte. Hay en las obras de este notable músico austriaco un aliento, una inspiración que abreva del post-romanticismo vienés, y se orienta hacia el "gesto" dramático. Berg es, ante todo, un hombre de teatro: el autor de *Wozzeck* y *Lulu*, obras maestras de la lírica contemporánea, es un dramaturgo musical aun al escribir partituras instrumentales. Las *Tres piezas para orquesta* op. 6, el *Concierto de cámara* o el *Concierto para violín y orquesta*, contienen elementos poderosamente dramáticos. Existe a veces un "programa" o argumento oculto, como sucede en la *Suite lírica* (ver los artículos de García Torres y Porter).

Es sorprendente en Berg la amalgama de expresión inmediata y poderosa y de una excepcional fuerza de orden formal. Los sentimientos que comunica a sus oyentes han sido minuciosamente organizados en complejas estructuras que revelan un notable refinamiento intelectual. Sólo un análisis detallado de su música nos permitiría descubrir las múltiples ramificaciones de sus intenciones que se encuentran diseminadas en cada una de sus partituras. La "contradicción" aparente que existe entre el simbolismo formal y la expresión de sus sentimientos, entre la elaboración de un esquema formal y la expresividad del material

Carlos Chávez: *Toccata para percusiones*

La *Toccata para percusiones* de Carlos Chávez fue compuesta en 1942 para un grupo de percussionistas que dirigía el músico y micólogo norteamericano John Cage.

En esa época el repertorio de música para instrumentos de percusión era reducido pero no carente de obras poseedoras de una imaginación y una técnica de escritura notables, como *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse (1883-1965), *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* (1936) y *Sonata para dos pianos y percusión* (1936) de Béla Bartók (1881-1945) y la propia *Toccata* de Chávez.

La dicotomía sonido-ruido era entonces motivo de controversia, y la realización de obras en las que el ruido asumía el papel principal protagonista implicaba su aceptación como elemento musical.

La problemática que en la música tradicional se definía en términos de consonancia-disonancia, comenzó a ser planteada en términos de sonido-ruido. La pregunta que surge es: ¿cómo puede el ruido ser musical? Esta interrogante reclama otra más: ¿cómo puede el sonido ser musical? El ruido, al igual que el sonido, son sonoros antes de ser musicales. Sonoro es todo aquello que se percibe auditivamente; musical es ya un juicio de valor. Lo que permitirá calificar estos elementos como musicales es el contexto cultural del oyente y su intención al escuchar.

La *Toccata* muestra una imaginación tímbrica y rítmica notables. Las sonoridades de los diversos instrumentos de percusión se integran en un todo coherente, creando una melodía de timbres. Algunos pasajes están estructurados por medio de la utilización simultánea de diferentes ritmos, lo que da lugar a texturas polirrítmicas sorprendentes.

La obra consta de tres movimientos que se ejecutan sin interrupción. Cada movimiento emplea una dotación diferente para los seis percussionistas que intervienen en la pieza. El primer movimiento, *Allegro*, comprende los siguientes instrumentos: dos tambores indios,

Si bien esto constituye una nueva manera de concebir las formas musicales, es posible, sin embargo, encontrar un antecedente en el siglo XVIII. Se trata de una obra de Mozart publicada por primera vez en

Gerhart Muench

Esta noche nos hemos reunido para escuchar música de Gerhart Muench, ese pianista extraordinario, gran compositor y, sobre todo, persona y artista de primer orden que vive entre nosotros desde hace más de treinta años en algún lugar de Michoacán.

Personaje mítico narrado por Ezra Pound y Henry Miller, entre otros, Muench pertenece a esa brillante estirpe, a ese honroso linaje al que alude Valéry cuando escribe que el verdadero poeta es el que inspira. Su música es uno de los grandes libros del corazón humano; se trata de la obra de un gran poeta que nos ha permitido, a nosotros sus oyentes, explorar y habitar los misterios del alma humana.

Muench recrea lo que ha oído, y a la vez crea lo que está ávido de oír; por ello su música es como la voz del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo. A través de su obra penetramos a los enigmas de la música, no para resolverlos, sino para habitarlos, vale decir, para escucharlos.

No es mi intención presentar a este notable artista, ello sería arrogancia de mi parte ya que somos nosotros los que debemos presentarnos ante él. Quisiera, sin embargo, leer unas cuantas líneas que le escribí a Gerhart Muench hace algunos meses con motivo del homenaje que le rindió esta Casa de Estudios (UAM). Sirvan en esta ocasión para agradecerle —a este creador de espacios oníricos— su presencia esta noche.

Querido Gerardo:

Hoy tenemos una vez más el privilegio de escuchar tu música. Eres de los pocos artistas que, en este siglo, han otorgado un lugar prominente a la inspiración en el sentido en que Messiaen la entiende, es decir, no



Seis piezas para orquesta de cuerdas

Escribí mis *Seis piezas para orquesta de cuerdas* en 1965, cuando aún cursaba la carrera de composición en el Taller de Carlos Chávez. Esta obra representa para mí un primer intento por manejar un lenguaje musical ajeno al mundo de la tonalidad. En ese momento me encontraba deslumbrado por la música de Schoenberg, Berg y Webern; me atraía, no tanto la técnica dodecafónica, sino la atonalidad libre, tal y como la entendía la llamada Escuela de Viena. Estas piezas de juventud acusan una marcada influencia de Webern, tanto en el orden estructural como en el formal, de ahí la concentración emotiva y la brevedad de cada una de ellas.

Divertimento

Divertimento fue compuesta por encargo del Departamento de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en octubre de 1968, cuando estudiaba en París. La obra fue estrenada en Francia, en 1972, durante la semana de Música Contemporánea de Orleáns. Los intérpretes fueron el Conjunto de Música Contemporánea de París, dirigido por Karl Simonovic, quien hizo una de las dos versiones de la obra, en la cual existe una participación directa del público, que interviene haciendo sonar canicas, hojas de papel y hojas de madera, bajo las indi-

Los eventos de onda corta se seleccionarán de acuerdo con un criterio de *semejanza y/o diferencia* en relación con los eventos producidos por el quinteto de alientos y los cinco *wood blocks*.

Diacronía

Fue escrita a principios de 1969. La primera audición de la obra se llevó a cabo ese mismo año en la Cité Universitaire de París.

Las alturas, intensidades y modos de ataque están minuciosamente anotados en la partitura.

El ritmo y el *tempo* se encuentran indicados ambiguamente: el primero está anotado proporcionalmente, lo que exige una "interpretación" rítmico-visual por parte de los ejecutantes; el segundo, a pesar de estar indicado cuantitativamente, está sujeto a la subjetividad de los ejecutantes de quienes depende, en gran medida, la *duración total* de la obra.

Por lo que respecta al título de la obra, el concepto de diacronía, contrario a la idea de sincronía, que implica una cierta inmovilidad del tiempo, representa el discurso musical como una pura sucesión de formas.

Pieza para un(a) pianista y un piano

Esta obra consta de siete eventos o sucesos musicales cuyas características, en lo que se refiere al tratamiento instrumental y a la organización de las estructuras rítmicas, melódico-armónica, dinámica y temporal, los hacen autosuficientes. En este sentido, cada evento musical pretende ser lo más diferente posible respecto a los demás. Tanto el ritmo, como las alturas y la dinámica, se encuentran anotados minuciosamente en la partitura.

Los *tempi*, por lo contrario, están indicados cualitativamente (grave, muy lento, lento, andante, allegro, vivo), lo que permite una cierta flexibilidad en su interpretación puesto que no existe la rigidez del *tempo* del metrónomo. La unidad de compás es la negra. (La cantidad de negras que intervienen en cada compás responde a siete valores de la serie de Fibonacci 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.)

El silencio es el elemento que unifica los siete eventos musicales y su presencia debe ser considerada tan importante, desde un punto de vista jerárquico, como la de los sonidos. Éstos hacen evidente la aparición de los silencios y viceversa. Su articulación durante el transcurso de la pieza da lugar a una forma musical basada, principalmente, en la

Diversos elementos tímbricos han sido explotados en la obra, dada la gran ductibilidad que posee la flauta. Además de tocar ortodoxamente, en algunas ocasiones el flautista debe golpear las llaves del instrumento sin producir ningún sonido, soplar por la boca del instrumento, modificar con los labios la velocidad del vibrato, pronunciar lo más inteligiblemente posible algunas consonantes (TDK) al mismo tiempo que ataca la nota, tocar ciertas notas que están escritas y cantar al mismo tiempo notas diferentes, obtener ciertos armónicos por presión labial para lograr un efecto de eco, modificar (en relación con un cuarto de tono ascendente o descendente) ciertas alturas indicadas en la partitura, etcétera.

Continuo

Continuo para metales, percusiones, dos pianos preparados y cuerdas fue escrita a mediados de 1971 y la estrenó a fines de ese mismo año la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente.

La orquesta se encuentra dividida en dos grupos instrumentales, los cuales deben estar colocados lo más separado posible uno del otro, para poder percibir la relación que se establece entre ellos. La obra está concebida como dos fuentes sonoras que crean una sensación de espacio; la audición es, por así decirlo, estereofónica.

Durante toda la obra, un solo acorde de 12 sonidos sufre diversas modificaciones y transformaciones expandiéndose y contrayéndose alrededor del fa sostenido, que actúa como centro armónico.

El ritmo está en algunas ocasiones, anotado con exactitud; en otras está sujeto a varias "interpretaciones" de acuerdo con una impresión meramente visual por parte de cada instrumentista. La dinámica y las alturas están anotadas en la partitura sin ninguna ambigüedad.

Casi al final de la obra se escucha una cita del motivo rítmico con el que comienza el primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Mahler.

A l m e

Los elementos que participan en esta obra son todos de origen electrónico con una tendencia, desde el punto de vista tímbrico, a la monocromía. Las secciones en que se divide la obra son diferentes entre sí en cuanto a dinámica, densidad, registro y, en menor grado, el timbre. El paso de una a otra se lleva a cabo de manera continua, sin ningún cambio brusco. Al final de la pieza las secciones se suceden unas a otras a intervalos de tiempo cada vez menores.

La obra fue grabada en la cinta magnética directamente del sintetizador del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de México, trabajando en tiempo real y sin ningún tipo de edición posterior en la cinta.

Alme fue compuesta en 1971 y se estrenó ese mismo año en un concierto de Música Electrónica en Vivo con el autor manipulando el sintetizador.

Contrapunto

Los elementos que constituyen el material musical de esta obra son de origen muy diverso y quizás, a veces, contradictorio. Integrar estos elementos en un todo coherente implica graves problemas en el orden formal, sobre todo por la heterogeneidad de los materiales. La *Novena sinfonía* de Mahler, los Rolling Stones, la música de la corte imperial japonesa llamada Gagaku, fragmentos de música del teatro Noh, los sonidos electrónicos, órgano, los Beatles, un vals de Johann Strauss, música del budismo Zen, una estación de radio americana, los himnos nacionales de México, Japón y Estados Unidos son varios de los elementos que aparecen en el transcurso de la obra, en ocasiones textualmente. Todos ellos han sido manipulados y transformados hasta hacerlos algunas veces irreconocibles, debido al empleo de procedimientos electroacústicos, tales como filtraje, modulación de frecuencia y de amplitud, variación de velocidad, reverberación, montaje, etc. Esto hace posible que en algunos pasajes de la obra se confundan los sonidos electrónicos con un fragmento de la *Novena sinfonía* de Mahler y cantos budistas con Jimi Hendrix, para no citar sino dos casos específicos. La superposición de estos elementos y su articulación en el tiempo origina una textura polifónica, un juego contrapuntístico.

La obra fue realizada en el Laboratorio de Música Electrónica de la Radio y Televisión Japonesa (NHK) durante los primeros meses de 1972. Se estrenó ese mismo año en Tokio.

Cluster

Por *cluster* entendemos el “conjunto de notas que se atacan simultáneamente, analizables como proyecciones verticales de *glissandi*”, según la definición de Daniel Charles.

Ahora bien, *Cluster* (1973) para cualquier número de pianistas y pianos es, más que una obra, una proposición para los intérpretes. La “obra” fue concebida en el transcurso de una plática con el pintor Arnaldo Coen. Nuestro propósito en esa época era realizar obras con un mínimo de elementos constitutivos (*minimal art*). En el caso de *Cluster*, es solamente *uno* el elemento que participa y se confunde con la “obra”; un único *cluster* cuya duración depende de la fuerza de ataque del pianista (o de los pianistas) y de las condiciones acústicas del piano.

Se toca con los dos antebrazos, tratando de abarcar el mayor número posible de notas. También pueden emplearse dos tablas delgadas de madera, una para las teclas blancas y otra para las negras, de una longitud igual al registro del piano. El pedal de resonancia permanece puesto hasta que se extinga totalmente el sonido. Se estrenó en octubre de 1973, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con Kitzia Weiss al piano.

El compositor norteamericano Steve Montague realizó una versión de mi obra en la que un *cluster* ha sido previamente grabado; el pianista toca un *cluster* y cuando el sonido está a punto de desaparecer se encadena el *cluster* grabado, pero en movimiento retrógrado, de tal manera que la forma global resultante sea un espejo.

Quotations

Quotations (1976) para cello y piano fue escrita para el cellista norteamericano David Tomatz. La parte del cello está estructurada casi exclusivamente con base en citas de obras de los siguientes autores: Ravel, Debussy, Tomás Marco, George Crumb, Bartók, Webern, Yoji Yuasa y Brahms. Las citas tienen una duración muy breve, lo que hace que pierdan su carácter anecdótico, referencial. A lo largo de la obra aparece constantemente un elemento que asume la función de centro armónico: el intervalo de quinta justa y su enlace, por medio de un tritono, a otra quinta justa. El epígrafe que acompaña a la partitura está tomado del cuento de Edgar Allan Poe "La caída de la Casa Usher": "Su corazón es un laúd suspendido, tan pronto se le toca, resuena." La obra se estrenó en diciembre de 1977, en el tercer programa del IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, con Ignacio Mariscal al cello y el autor al piano.

Trío

Trío (1976) para violín, cello y piano fue escrito para el Western Arts Trio, a quien la obra está dedicada.

El material musical está formado casi exclusivamente de citas o acotaciones de otros autores y de algunas de mis obras anteriores.

Ravel, Debussy, Tomás Marco, Bartók, Manuel Enríquez, Bach, Crumb, Berg, Webern, Yuasa, etc., son algunos de los autores presentes en el *Trío*; sin embargo las citas son de duración muy breve, lo que hace que se pierda o diluya su carácter anecdótico, referencial, y se evite así, creo yo, un hibridismo estilístico. Las citas no se superponen a un texto ya escrito, sino que se integran a la estructura melódico-armónica de la obra.

Es recomendable que el sonido de los tres instrumentos se amplifique por medios electroacústicos, y que la resonancia del piano actúe como una especie de envolvente (*envelope*).

Sentado solo, entre los bambúes
toco el laúd, y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque
pero la blanca luna me ilumina.

Lamento para flauta baja fue escrita en el mes de marzo de 1981 a la memoria del compositor Raúl Lavista. Según una antigua creencia japonesa el sonido de la flauta es el único capaz de ser percibido por los muertos. El título de la obra alude a la forma musical *lamento* o *déplo-ration* empleada por primera vez en la segunda mitad del siglo XIV por Franciscus Andrieu en su *Lamento a la muerte de Gillaume de Machaut*.

La partitura lleva como epígrafe un poema de Li Po:

No me atrevo a elevar la voz en este silencio
porque temo turbar a los moradores del cielo.

En *Nocturno* (1982) para flauta en sol exploro básicamente las posibilidades polifónicas y tímbricas que ofrece la región de los microintervalos obtenidos por medio de digitaciones no tradicionales.

Un poema de Sia Ching, poeta chino contemporáneo, acompaña a la partitura:

El sol ya recogió todas sus sombras,
el aire contiene su aliento.
El sueño marca las verdes pupilas del gato
con su oro nocturno.

Estas tres obras son el resultado de una estrecha colaboración con la flautista Marielena Arizpe, quien me hizo descubrir sonoridades y timbres inéditos que, a mi juicio, anuncian el comienzo de un nuevo "virtuosismo", de un renacimiento instrumental del que no es posible sustraerse.

En este *Tríptico* he considerado la técnica de la composición como una cristalización de conceptos estéticos que parten del principio de que la música "nace de la emoción", los sonidos son "la sustancia de la música", y la melodía, el ritmo y el color constituyen "la apariencia de los sonidos".

ENSAYOS

La educación musical en la cultura griega

La enseñanza de la música en la cultura griega era un elemento indispensable en la formación integral del hombre libre. La música desempeñaba una función social: su ejercicio constituía una actividad irremplazable en los actos públicos y privados, tan importante como el idioma mismo, con el cual conservaba un vínculo muy estrecho. Inseparable del culto religioso, la música alcanzó a penetrar en los fundamentos mismos de la constitución del Estado. Su enseñanza se incluía en el *quadrivium* (música, aritmética, geometría y astronomía).

El título de *mousikós* (escribe Adolfo Salazar) no correspondía solamente al maestro de una o varias partes de la *tékhnē* musical, sino al filósofo de ese arte, al sabio capaz de comprender la razón y el sentido de lo que explica y su función en la formación cultural del individuo y su papel en la colectividad.¹

El *mousikós* debía poseer el conocimiento de todas las materias artísticas y filosóficas relacionadas con su especialidad. Sin este requisito, la educación musical se plantearía únicamente en términos de una enseñanza y un aprendizaje de la práctica manual instrumental. El dominio de un "oficio" sólo era necesario para el maestro de música y no constituía un factor determinante en la educación general.

El pensamiento griego distinguía claramente entre la actividad remunerada del músico "profesional" y la actividad musical "desinteresada" del ciudadano libre. El primero transmitía a éste los conocimientos indispensables para poder cumplir con sus obligaciones religiosas y sociales. Puesto que todos los actos públicos se celebraban con la presencia de la música, la actividad, la praxis musical del ciudadano libre no era una obligación o imposición que pudiera llevarse a cabo de manera superficial, sino que se convertía en un elemento importantísimo de integra-

¹ Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*, cap. 11, El Colegio de México, p. 111.

El canto cristiano

La liturgia es un tributo de alabanza ofrecido a Dios por la Iglesia. Una de sus expresiones primordiales, en el rito romano, es el canto "gregoriano" atribuido al papa Gregorio I el Grande (540-604), quien fundó y dirigió la Schola Cantorum, autoridad suprema en el canto eclesiástico. Tres siglos antes, San Ambrosio, obispo de Milán, realizó una reglamentación del canto litúrgico que constituiría un serio obstáculo para la expansión del gregoriano.

La controversia suscitada en torno al canto gregoriano y al ambrosiano fue dilucidada cuando se colocaron en el altar los dos libros para que Dios eligiera, y ambos se abrieron por sí solos. (Ante este hecho es, quizá, inútil el confirmar a la Iglesia de Milán su privilegio litúrgico, tal y como lo hizo, a fines del siglo xv, el papa Alejandro vi.) Estas dos reformas o reglamentaciones significaron la unificación y la organización del canto cristiano bajo la disciplina eclesiástica. La ambrosiana es posterior al Edicto de Milán (303) que reconocía en forma oficial al cristianismo; la gregoriana pertenece a la Edad Media y predominó en Occidente.

El canto gregoriano es el resultado de varios siglos de transmisiones orales debido a la penetración de Oriente en Occidente. Desde Jerusalén, el Evangelio se expandió progresivamente en las ciudades romanas y en las griegas del mar Egeo.

Desde el siglo i hasta el iv se formaron comunidades cristianas en Antioquía, Siria, Alejandría, Bizancio (Constantinopla), Ravena, España, etc. Las sinagogas locales eran centro de reunión y lugares de culto de la nueva religión. Allí se exponía la nueva doctrina. El carácter secreto de estas asambleas y la persecución de que eran objeto los primeros cristianos impedían la difusión de los cánticos que se realizaban para alabar a Dios. Sabemos, sin embargo, que al menos en Oriente los cristianos cantaban. Plinio el Joven comenta que en Bitinia, antigua comarca

1	0	6																	
---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

no se remonta a ese oscuro episodio que nos relata la adoración de tres magos, un rey persa, uno hindú y uno árabe, al recién nacido por medio de una única palabra: salve.

(1973)

mió el radical del carácter Kami (Dios) y usó el resto, que significa Saru (mono) en el calendario tradicional, para llamar a este tipo de representación Sarugaku (gaku: música). Este mismo carácter también significa "Para gustar a los dioses y a los hombres".

Durante el periodo Muromachi (1333-1615 d.C.) Kanami Kiyotsugu (1333-1384 d.C.) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443 d.C.) modificaron radicalmente esta forma de representación y establecieron los rasgos estilísticos del Noh. Sin embargo, el Sarugaku, en su forma original, continuó existiendo hasta el advenimiento del teatro Kabuki en el siglo xvi.

La base estética del Noh es el concepto del Jo-Na-Kyu (introducción, exposición y resolución) que se organiza en cinco dan, o unidades principales, colocadas en dos actos, cuatro en el primero y una en el segundo. Jo, la introducción, es el primer dan; Ha, la exposición, posee tres dan; kyu, la resolución, es el dan final. Las unidades dramáticas y musicales en que se divide cada dan constituyen en sí mismas microcosmos que responden a las exigencias de su propio universo.

Aunque el Noh es esencialmente un arte teatral, su música, el Nohgaku, es uno de los más importantes géneros de la música tradicional japonesa. Consiste en un "solo" al unísono, cantado por los actores y el coro, y un conjunto (Hayashi) de cuatro instrumentos, flauta (noh-kan) y tres tambores (ko-tzusumi, o-tzusumi y taiko).

La música es producto de varias mentes. El poema, una vez escrito, es conocido por los músicos y los actores, quienes componen su propia parte. Este acto de creación colectiva sólo es posible en una música altamente sistematizada. Existen patrones rítmicos y melódicos cuyo ordenamiento depende de la obra que se va a representar. Este concepto de forma, como una sucesión de unidades o secciones que pueden permutarse, fue descubierto por la música occidental a mediados de este siglo y presentado, quizá, por Mozart. En la música Noh, la misma forma puede aceptar un ordenamiento diferente de las secciones que la componen sin ser destruida como tal.

Un aspecto importante en este tipo de música es su concepción "horizontal". En la música occidental la dimensión horizontal es inseparable de la dimensión vertical. La obra puede ser analizada (escuchada) en términos de melodía y de armonía. En la música Noh, el análisis vertical revela un caos. La flauta y los coros están involucrados en dos líneas melódicas completamente diferentes, mientras que los tambores pueden estar tocando patrones rítmicos de longitudes disímiles. Sin embargo, en su aspecto horizontal, cada voz, cada "protagonista", se desenvuelve de acuerdo con los requerimientos básicos del texto. Esta íntima concepción es uno de los mejores ejemplos de la orientación literaria inherente a gran parte de la música japonesa.

[illegible]

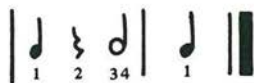
asociación.¹ La duración sería así: el intervalo de tiempo que determinan los extremos de cualquier obra musical. Dicho de otro modo, la duración es el intervalo de tiempo mensurable entre un principio y un final.

Aceptando el hecho de que una obra posee un principio y un final, cabría preguntarse si ésta comienza necesariamente con el primer sonido y termina con el último. Si la respuesta es afirmativa, tendríamos que definir la función específica del silencio que antecede y/o sucede al primero y último sonidos en innumerables partituras. Bástenos citar, dentro del primer caso, la fuga en do menor del *Clavecín bien temperado* de Bach; el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, la primera de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16 de Schoenberg y el primer acto de *Wozzeck* de Alban Berg. En todas ellas existe un silencio anotado en la partitura, anterior a la primera nota o sonido. Pero este silencio es un auxiliar que elude toda ambigüedad en la lectura de la partitura y ayuda a descifrar, sin posibilidad de error, el primer sonido de la obra (sobre todo cuando ésta tiene un modelo métrico claramente definido: el silencio de octavo en el comienzo de la *Quinta sinfonía* de Beethoven establece, junto con las tres corcheas que le suceden, el modelo métrico del primer movimiento y es un recurso que prevé cualquier error de lectura en estas tres primeras notas).

Pertenecientes al segundo caso (un silencio que sucede al último sonido de la obra), citemos casi toda la música escrita en los siglos xvii, xviii y xix. En estas obras el silencio impide modificar en forma explícita el número de unidades que intervienen en el último compás de la partitura, que es, en efecto, lo que sucede implícitamente cuando escuchamos una obra de este tipo, sin que ello destruya las relaciones que rigen la estructura propia de la obra. Los dos últimos compases del primer movimiento de la *Sinfonía en la*, K. 201 de Mozart se presentan, en su aspecto rítmico, así:



La audición de este movimiento concluye en realidad de la siguiente manera:



¹ Lincoln Barnett, *El universo y el doctor Einstein*, Breviario del Fondo de Cultura Económica, núm. 132.

pues es evidente que no podemos “escuchar” el silencio final anotado en la partitura.²

Reconocer, sin embargo, que una obra musical principia y finaliza con un sonido, no aclara de manera convincente la forma en que la música se separa del medio ambiente externo. Todos hemos experimentado o intuido alguna vez la imposibilidad de escuchar música si oímos simultáneamente el sonido que produce una fábrica, sea cual fuese el grado de intensidad de esta última. En caso de que el autor prevea la participación del sonido de la fábrica como parte integrante de la composición, el sonido que producen, por ejemplo, los automóviles, podría impedir la audición de esta obra, porque “lo que puede estar o no estar en el todo sin que nada se eche de ver, no es parte del todo”.³

Es necesario que se cumplan ciertas condiciones previas a la escucha para evitar que un sonido o ruido ambiental usurpe el lugar que ocupan el primer o subsiguientes sonidos de la obra. Sin estas condiciones previas el indiferenciado tiempo ordinario se inmiscuiría en los extremos de la composición, impidiendo separar nuestro movimiento individual del movimiento que va a controlarnos: la música.⁴ Es indispensable, pues, que exista un elemento que actúe como marco de la obra. En el caso de un cuadro, el canto o borde del lienzo actúa como lindero y señala los límites de la pintura y del mundo real que lo rodea. En la música, es el silencio el que asume las funciones de frontera, un silencio que no forma parte de la obra, puesto que se manifiesta antes y después del primero y último sonidos de la composición, es decir, del principio y del final.⁵ Una obra musical, por lo tanto, no tiene antecedentes ni consecuentes: encuentra en sí misma su finalidad y se manifiesta en una dimensión temporal que carece también de antecedentes y consecuentes, de la cual no puede separarse.

Esta categoría es la que se define como tiempo musical, un tiempo que posee el poder de generar la forma musical. La partitura no es sino la representación gráfica de relaciones armónicas; descifrarla es adjudicar a estas relaciones una forma temporal que ha sido intuida por intermedio de la materia sonora. Todo sistema armónico propone relaciones temporales, cuya actualización es necesaria para que emerja una obra

² Es necesario subrayar que los silencios que existen o que pueden existir entre el principio y el final de una obra, constituyen, al igual que los sonidos, elementos de articulación musical.

³ Aristóteles, *Poética*.

⁴ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*. Ed. Morton and Company Inc.

⁵ El silencio anotado en algunas partituras antes y/o después del primero y último sonidos, además de desempeñar las funciones asignadas, se confunde con el silencio que actúa como marco o “frame” de la obra y asume, por este hecho, una doble función.

Nueva música: nueva audición

La audición de una obra representa una forma individual y tácita de ejecución; escuchar es realizar un proceso interpretativo. La percepción es un fenómeno cultural: para tratar de definir lo que es para nosotros la organización óptima es necesaria la intervención de un dato cultural. Las leyes de la percepción se forman dentro de ciertos modelos de cultura y de ninguna manera constituyen hechos naturales. La relación entre una obra musical y el oyente se define como la relación entre un complejo de estímulos sonoros y una reacción humana que se manifiesta en función de comportamientos psicológicos y culturales. Nuestras exigencias formales dependen de todo un mundo de experiencias anteriores.

La audición debe ser considerada como una actividad en la que intervienen nuestra historia, nuestra cultura, nuestra sensibilidad. La tendencia a ciertas soluciones, con la exclusión de otras, es producto de una civilización musical históricamente determinada. Ciertos fenómenos sonoros que para una cultura musical son elementos complejos (la disonancia, por ejemplo), pueden constituir para otra productos acabados de monotonía. El acto de organización que efectuamos al escuchar es algo que se aprehende en un determinado contexto socio-cultural. Toda civilización musical condiciona una audición orientada e impuesta por la tradición cultural existente.

Nuestra actual situación como oyentes es fundamentalmente distinta a la de cualquier melómano de siglos anteriores. Y esto no sólo por el hecho de que nuestra información auditiva sea mucho mayor, sino por el cambio tan radical que se ha operado en las estructuras musicales y en la organización de los diferentes elementos sonoros en el transcurso de este siglo.

Es pertinente señalar que los actuales medios de comunicación difunden en un porcentaje bastante elevado obras musicales que corres-

que se producen dos estímulos o dos eventos musicales sucesivos sin que ninguna razón de hábito los una; la música resuelve la crisis con una nueva crisis dejando al oyente ante un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas y que prevé una continua ruptura de las reglas tanto formativas como perceptivas que ha instaurado la costumbre. A la unipolaridad de la música clásica tradicional, la música actual opone una multipolaridad; la primera obedece a una lógica de la necesidad, la segunda se identifica con una lógica de la posibilidad. Los fenómenos musicales no están ya concatenados según un determinismo que obedece a la ley de causalidad, sino que se presentan como un campo de posibilidades. El oyente se sitúa voluntariamente en el centro de una red inagotable de relaciones, entre las cuales él elige su escala de referencias, elección que está condicionada por el objeto que se contempla, el cual, a su vez, condiciona las ulteriores opciones realizadas. El discurso musical actual ofrece al oyente la posibilidad de un ejercicio de percepción.

Por otra parte, como lo ha señalado Roland Barthes, el sentido de una obra no puede hacerse solo; el autor no produce sino posibilidades de sentido, de formas, si se quiere, y es el mundo quien las llena.

(1973)

Las nuevas partituras que prevén varios trayectos, a diferencia de la lectura unidireccional que imponen las notaciones tradicionales, originan un cambio inevitable en la relación entre la obra y el intérprete. Éste no sólo debe interpretar, según su sensibilidad, las indicaciones del compositor, sino que actúa directamente sobre la estructura de la obra colaborando en la creación misma de una forma. Pero aún en este caso la partitura debe ser clara y explícita en cuanto a las intenciones del autor y en cuanto al grado de participación que puede tener el intérprete en la realización de la obra. La descripción simbólica de la acción musical encuentra en los instrumentos musicales una base muy eficaz que ha permitido ir más allá de la memoria individual o colectiva, que es el fundamento de la llamada tradición oral.

En la música instrumental actual —sobre todo en aquella que tiende a una exactitud absoluta y a un control racional sobre cada uno de los elementos musicales, sin dejar nada al azar— se han presentado serios problemas relacionados directamente con la notación musical y su interpretación. Algunas obras poseen ciertas configuraciones rítmicas que carecen de sentido cuando son consideradas en términos de eficacia interpretativa. Algunos pasajes del *Klavierstück* núm. I de Stockhausen, para citar un ejemplo, poseen una naturaleza tan compleja desde el punto de vista rítmico que una ejecución exacta de la obra me parece improbable.

Creo que, en el orden de la composición, cualquier operación debe probarse auditiva y mentalmente y, si es posible, también prácticamente; de lo contrario se corre el riesgo de fracasar en el plano de la interpretación; y, salvo en ciertos casos de improvisación colectiva o individual, la presencia de una partitura es imprescindible para que se pueda establecer la relación entre el autor y el intérprete; es, por así decirlo, el elemento mediador, el vaso comunicante entre los dos. La notación musical es un sistema de signos convencionales que permite a un intérprete, conocedor del sistema y de las convenciones musicales que prevalecieron durante la época en que fue empleada, actualizar una pieza de música. La partitura es, así, el resultado del acto creativo, mientras que la producción actual del sonido es considerada como interpretación de la obra.

En cuanto a la notación de la música que se realiza directamente sobre la cinta magnética, particularmente la electrónica, varios intentos se han hecho para desarrollar métodos de notación basados en un principio tridimensional que comprende la altura, el ritmo y la duración. Cuando existe una partitura, ésta ha sido escrita después de haber realizado la obra sobre la cinta, y, generalmente, su procedencia obedece a criterios de orden práctico, como sucede, por ejemplo, en aquellas obras concebidas para sonidos instrumentales en vivo y sonidos elec-

ción de obras sobre cinta, sin la ayuda y sin la necesidad de una partitura, se obtuvieron cuando fue posible grabar sonidos en cinta magnética. Los elementos nuevos que proporcionaban las diferentes fuentes sonoras no podían estar disponibles como materia prima para la composición sin antes desarrollar métodos de almacenamiento de sonido y de procesamiento en la cinta magnética.

Su empleo, no sólo para grabar o almacenar música, sino para manipular y transformar sonidos en un plano creativo, ha sido de una extraordinaria importancia: la manipulación de la cinta como un medio para componer es algo nuevo en la música.

Se han inventado diversos procedimientos técnicos que proveen a la cinta de una gran versatilidad. Pero a pesar del adelanto tecnológico las operaciones realizadas en la cinta se identifican más con un trabajo artesanal, que, sin embargo, es necesario dominar, ya que puede ser fundamental para llevar a cabo un trabajo correcto, por lo menos en cuanto a su realización técnica.

Las diferentes técnicas de operación que pueden llevarse a cabo en la cinta permiten hacer, repetir y transformar el material básico que interviene en una obra. Un fragmento puede juntarse a otro sin relación dentro del orden normal de las cosas. Esta operación, llamada "montaje", al romper la lógica natural de encadenamiento de los fenómenos, ofrece la posibilidad de realizar todas las combinaciones imaginables, puesto que escapa a las dificultades, o a los límites que imponen las técnicas instrumentales. El montaje permite cualquier ordenamiento posible al cortar y pegar, uno después de otro, fragmentos de cinta que son portadores de eventos sonoros, de frases musicales que pueden ser completamente diferentes una respecto a la otra en cuanto a su estructura. El montaje ofrece posibilidades infinitas y exige un trabajo delicado y bastante lento en su realización. La técnica de montaje interviene en todo momento en las etapas de realización de la obra. Gracias a esta operación, los acontecimientos sonoros se yuxtaponen, es decir, están en progresión lineal.

Otra técnica empleada permite la transposición hacia los graves o los agudos. Esto se logra al disminuir o aumentar la velocidad de la cinta, variando, consecuentemente, la duración del evento en el que se aplica esta operación. Si se graba, por ejemplo, a una velocidad de 19 cm/seg y se reproduce a 35 cm/seg, el sonido sufre una transposición hacia los agudos y al mismo tiempo su duración disminuye. Lo contrario también se verifica.

La mezcla constituye otro modo de operación y permite cualquier superimposición por medio de lecturas simultáneas o a intervalos de tiempo diferentes de varias grabadoras a velocidades iguales o distintas. Tanto el montaje como la mezcla crean diversos tipos de relación, suce-

El proceso creador en la improvisación musical

Para tratar de comprender el fenómeno musical de los últimos 20 o 30 años, considero indispensable trazar, aunque sea brevemente, las líneas de demarcación que a mi juicio separan la producción actual de la anterior a la segunda Guerra Mundial. Estas líneas han sido establecidas tomando en cuenta la irrupción de ciertos elementos que la música occidental desconocía o bien desechaba. Dichos elementos han obligado a los compositores a efectuar un cambio de actitud, ya que han tenido que examinar de nuevo, revalorándolos al mismo tiempo, ciertos conceptos musicales, incluyendo la definición misma de música o, más aún, de lo musical.

Un hecho singularmente importante, puesto que ha ampliado considerablemente el universo sonoro, lo constituye la introducción de la electrónica en la música. Entre las aportaciones fundamentales de la electroacústica, tenemos, además de la conservación en disco o en cinta de ciertas obras musicales, el haber permitido al compositor trabajar directamente el sonido, o mejor dicho, lo sonoro.

Como consecuencia de esto, surgieron, casi al mismo tiempo, dos tipos de música que han tenido una importancia capital para la evolución de ésta: me refiero a la música concreta y a la música electrónica. En ambas, el compositor, como he dicho antes, trabaja con sonidos. La búsqueda musical gira de lo formal y funcional a lo fonemático, es decir, se desplaza de lo abstracto a lo concreto. Esto origina que el sonido se convierta en el centro de gravedad, centro que en la música clásica ocupaba la tonalidad. El sonido no interviene ya para definir a otro. Su presencia, ahora, es suficiente para definirse a sí mismo.

Gracias a esta nueva posibilidad que posee el compositor para trabajar el sonido mismo, el proceso musical se invierte: en la música tradicional el compositor partía de una concepción mental que expresaba por medio de una notación convencional, dejando al ejecutante

Yo considero que el ruido y el sonido, al igual que el silencio, son sonoros antes de ser musicales. Sonoro es todo aquello que se percibe auditivamente; musical es ya un juicio de valor. Lo que permitirá calificar estos elementos como musicales es el contexto cultural del oyente y su intención al escuchar.

Sobre esto último quisiera señalar que el oyente de música tradicional está condicionado por un tipo de audición secular que le dificulta el acceso a los nuevos fenómenos musicales. Es necesario que aprenda a escuchar sin que interfieran sus costumbres y referencias (esto no implica ni el olvido de todas sus experiencias sensibles ni el iniciar cada experiencia a partir de cero). Debe escuchar inocentemente, sin pasado ni futuro, viviendo plenamente cada experiencia sin más tiempo que el presente. La experiencia musical exige del oyente un permanente estado de pureza.

Pero ¿qué es lo que hay que escuchar en la nueva música? Para responder a esta cuestión es conveniente aclarar y subrayar que, contrariamente a la escritura lingüística que representa signos, la escritura musical representa sonidos, es decir, no-signos. Un sonido en sí mismo no remite a nada, no tiene significación, no designa nada. El fonema tiene una función parecida en el lenguaje: no tiene en sí mismo ninguna significación. Sólo una combinación de fonemas dados tiene una significación. Pero en el dominio de la música, si tal combinación de sonidos representase o dijese algo, sería palabra. El sonido podrá articularse con otro, pero nunca significará. Lo musical pasa directamente del fonema a la sintaxis, ignorando la etapa del léxico. Cualquier sonido puede ocurrir en cualquier combinación, pero esta o aquella combinación no forma melodías en el sentido tradicional del término, puesto que la nueva música tiene como centro de gravedad el sonido mismo y no una sucesión de sonidos.

Pensar en melodías implica pensar en temas y en la nueva música no es cuestión de tener "algo que decir". Por tanto a la pregunta antes planteada, ¿qué es lo que hay que escuchar en la nueva música?, respondería con un pensamiento de John Cage: "Nueva música, nueva audición. No una tentativa de comprender alguna cosa que se dice, ya que, si algo se dijese, los sonidos tomarían la forma de la palabra. Simplemente una atención a la actividad de los sonidos".

Este pensamiento de Cage implica que la obra debe ser experimentada en términos de su situación misma, en términos de sonidos. El oyente es libre de experimentar su propio mundo en relación con la obra musical; por consiguiente ésta no es ya la expresión de un mundo subjetivo e imaginario personal que el oyente debe experimentar de nuevo. La esperanza romántica que exigía del oyente una identificación con la visión del artista es puesta seriamente en duda. La obra musical

implícito el hecho de que la forma musical es producto de dos procesos igualmente importantes: el proceso creador y el proceso interpretativo.

La partitura ya no informa al intérprete de las intenciones del compositor, sino que se convierte en un campo de posibilidades creadoras para el ejecutante.

Si bien esto constituye una ruptura evidente con la tradición musical, podemos aún ver un punto de unión con ésta: me refiero a que el proceso creador y el proceso interpretativo aún lo efectúan dos personas.

Es perfectamente factible que ambos procesos los lleve a cabo una misma persona. Esto sólo es posible si se logra que exista entre la concepción musical y la interpretación, entre la idea y su materialización, un lapso casi igual a cero. Si este lapso se extiende demasiado, se producirán “huecos” temporales que entorpecen el fluir de la obra que se está creando.

La creación e interpretación simultáneas de una obra modifica radicalmente la posición del oyente, quien por primera vez, al menos dentro de nuestra tradición musical occidental, asiste al proceso creador y a su materialización instantánea. Presencia la formación de una música cuya aparición es sinónimo de desaparición, música que se encuentra centrada en el presente y que, por tanto, reclama que el oyente se instale también en el presente.

En este tipo de expresión musical que podría definirse como “instantáneo” —en oposición al estilo discursivo de la música tradicional—, la forma nace de una invención de cada instante. La forma está centrada en el instante y éste constituye el lugar de toda creación, donde el acto que se está efectuando se une a la actualidad del tiempo. Cada instante se une al más cercano pero encuentra en sí mismo su finalidad. El instante es un momento autónomo y el proceso se engendra por medio de la sucesión de estos momentos. El oyente está obligado a ser constantemente contemporáneo del proceso sonoro, a situarse, no en la forma constituida, sino en el tiempo que se constituye.

En la música tradicional el compositor no dispone del tiempo de su obra, ya que el proceso temporal —el cual no puede ser anterior a sí mismo— lo realiza el intérprete que se convierte así en el maestro del tiempo musical. En la creación e interpretación simultáneas el compositor es el amo absoluto del tiempo. La obra que se está haciendo se centra en el instante; por consiguiente, no se desarrolla, es decir, no se identifica con su pasado; no se orienta, es decir, no construye su futuro. Liberada del recuerdo y de la espera, la obra se concentra en el “ahora” instalando un presente constante. Esto nos permite, como lo ha descrito Jean Pucelle, “aislar un instante de nuestra vida, atribuirle un sentido absoluto, vivirlo plenamente sin referencia al pasado o al futuro, desolidarizándolo de todo aspecto causal”.

El renacimiento instrumental

Señores académicos, señoras y señores:

Los miembros de esta Academia de Artes me han honrado mucho, demasiado a mi juicio, al elegirme académico. No dejo de sentirme sorprendido por esta distinción. Me he preguntado muchas veces, y todavía me pregunto, si merezco serlo, si en realidad lo soy. Pero es preferible no tratar de buscar una respuesta, pues los honores desmedidos, de los que habla Antonio Machado, perturban siempre el equilibrio psíquico de todo hombre medianamente reflexivo. Y temo, por ello, que mi respuesta, cualquiera que ésta sea, pueda encubrir una intolerable vanidad o una sospechosa falsa modestia. He aceptado ser académico y no debo, por tanto, insistir sobre el tema de mi aptitud o ineptitud para serlo. Admito, sin embargo, que me enorgullece pensar que los señores académicos me han conferido este honor porque debe de haber en mi música algunos momentos afortunados, algunas frases bien logradas. Yo lo acepto, no como un reconocimiento a una obra acabada, sino como un crédito, generosamente otorgado, a mi obra futura.

Me propongo aprovechar esta ocasión para hablar a ustedes, muy brevemente, de mi trabajo actual en el género de música de cámara. Este trabajo está orientado a la exploración y al estudio de nuevas posibilidades técnicas y expresivas en los instrumentos tradicionales.

Los cambios sustanciales que ha sufrido la técnica de estos instrumentos los ha convertido en una fuente sonora de recursos expresivos inimaginables hasta hace poco tiempo. Consideremos, por ejemplo, los instrumentos de aliento-madera (la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot): los manuales de orquestación los clasifican dentro de la categoría de instrumentos monofónicos, es decir, instrumentos que producen un solo sonido a la vez. Pero hoy sabemos que estos instrumentos pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Esta peculiaridad técnica no sólo los coloca ya dentro del género de instrumentos polifónicos capaces de producir varios sonidos al mismo tiempo, sino que además nos permite a los compositores concebir, con cada uno de estos instrumentos, diferentes texturas musicales: desde la monofónica hasta la contrapuntística. Utilizar un instrumento de aliento-madera de manera

todavía un medio de exteriorización para ser percibida por el que la escucha. Ésta es una condición inevitable, sin la cual la música no puede llegar hasta nosotros. Es un hecho que se da en la naturaleza misma del arte musical. De ahí que deba haber una correspondencia cuerpo-instrumento y viceversa. De esta manera cada acción del intérprete deviene en elemento coreográfico, a la vez que cada sonido inventa su propio gesto.

Por otra parte, esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. En este sentido el instrumento constituye un fragmento de lenguaje. Además, el trabajo compartido, la estrecha colaboración entre intérprete y compositor, permite no sólo establecer una relación afectuosa y profunda entre el instrumentista y su instrumento, sino que, como lo ha señalado el escritor italiano Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendido este término no como una mera ostentación de habilidad circense, sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hará reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

De lo expuesto líneas arriba, resulta claro que ha sido mi estrecha vinculación con los instrumentistas la que ha modificado de manera significativa mi música. Hace años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esa época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas, pretendidamente novedosos, que no fueran deudores de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí, entonces, a mirar dentro de mí mismo, esto es, a escucharme, y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria.

Estoy convencido de que la música es una *sustancia* hecha de sonidos que trae consigo una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. Cada obra musical es la página de un diario íntimo en el que el músico relata —con sonidos— su historia y su devenir, un diario cuya escritura vuelve innecesaria a la palabra. La obra ha de ser fecundada por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y en el silencio, constituirse en un organismo cuya *forma* está destinada al mundo, es decir, a un oyente, a un hombre silencioso de cuya compli- cidad y amistad no podemos prescindir.

(Discurso de ingreso a la Academia de Artes)

(1987)

TERCERA PARTE

Entrevistas



tural es admirable. Recordemos que Maurice le Roux ha hecho notar cierta analogía entre la música concreta y ciertos procedimientos de composición que utiliza Berlioz en su *Sinfonía fantástica*, particularmente en el *Dies irae*.

JAA ¿Cuáles serían las principales características que hacen de este siglo, en consecuencia, una época tan importante dentro de la historia musical de Occidente?

ML La introducción de la electrónica en la música, después de la Segunda Guerra Mundial, constituye un hecho singularmente importante, puesto que ha ampliado considerablemente el universo sonoro y ha permitido al compositor trabajar directamente con el sonido. Así, la búsqueda musical se desplaza de lo formal y funcional a lo fonemático, es decir, de lo abstracto a lo concreto. Por consiguiente, el proceso musical se invierte: en la música instrumental el autor parte de una concepción mental que expresa por medio de una notación convencional —la partitura—, que será descifrada por el ejecutante para traducirla en sonidos. En la música electrónica y concreta, la obra se realiza directamente en la cinta magnética sin la ayuda y sin la necesidad de una partitura. El compositor es aquí el único intérprete de su obra: el proceso interpretativo lo realiza, simultáneamente, una sola persona.

JAA ¿Existe, en su opinión, una auténtica antinomia sonido musical contra ruido?

ML Gracias a los aparatos electroacústicos hemos podido reconocer la existencia, en el interior del sonido, de una gran proporción de ruido. Este hecho puede, a primera vista, parecer simple y superficial; sin embargo, ha enriquecido sensiblemente el universo musical y ha dado origen a una nueva problemática que se definía, tradicionalmente, en términos de consonancia-disonancia, y que actualmente se define en términos de sonido-ruido. Recordemos que a principios de este siglo el movimiento futurista preconizaba el empleo del ruido como elemento musical y proponía incluso una clasificación de los ruidos. Edgar Varèse fue también un compositor consciente de las posibilidades que ofrecía el ruido considerado como elemento musical. Cage escribió en su libro *Silence*: "Dondequiera que estemos lo que más oímos es ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta; cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante". La pregunta que surge es: ¿cómo puede el ruido ser musical? Esta interrogante reclama otra más: ¿cómo puede el sonido ser musical? Me parece que el sonido, al igual que el ruido, es sonoro antes de ser musical. "Sonoro" es aquello que percibimos auditivamente; "musical" es ya un juicio valorativo. Es el contexto cultural del oyente y su intención al escuchar lo que permitirá calificar estos elementos como musicales.

JAA Hablemos ahora del grupo Quanta. . .

ML Asistimos a la crisis de la notación tradicional. Estamos rodeados de sonidos que son imposibles de escribir empleando la notación tradicional, como por ejemplo los ruidos, y ha sido necesario inventar nuevas simbologías. Por otra parte, nuevas formas de pensamiento dan como resultado nuevas formas de escritura. La forma musical concebida como producto del proceso creador y del proceso interpretativo carece de una sola configuración. La no dirección y la no significación del objeto musical en su estado elemental hace posible el uso de una técnica combinatoria en organismos estructurados de acuerdo con principios formales que están mucho menos restringidos por las palabras. En una obra de música tradicional el compositor organiza y determina de una manera inmutable todos los elementos sonoros traduciéndolos en signos convencionales para permitir al intérprete reencontrar la forma que el autor concibió. La partitura no es sino la representación gráfica de relaciones armónicas que informan al intérprete de las intenciones del compositor.

La obra posee un solo trayecto, un solo camino estructural trazado entre un punto de partida y uno de llegada claramente establecido por el autor. (Este hecho no es, de ninguna manera, inherente al fenómeno musical actual. Lo demuestra una obra como *Juego de dados musical* de Mozart, en la cual la sucesión de los compases depende de un elemento aleatorio: el juego de dados.)

Las nuevas técnicas o procesos de composición otorgan a la obra varios trayectos y, consecuentemente, varios resultados finales. Así, el concepto de la forma es reconsiderado completamente. El intérprete actúa directamente sobre la estructura de la obra e interviene como un elemento imprescindible en la elaboración de la forma. Ante las partituras instrumentales denominadas gráficas musicales y las partituras escritas con palabras, que a primera vista se asemejan más a la obra de un pintor o de un poeta que de un músico, el ejecutante debe poner en juego toda su imaginación creadora, puesto que la obra le otorga una gran libertad de interpretación. Nuestra tradición reclama la preparación, e incluso la memorización de la pieza que se va a interpretar. Las nuevas notaciones exigen, en muchas ocasiones, que no haya ensayos antes de la ejecución de la obra, para evitar, hasta donde sea posible, un condicionamiento previo por parte del ejecutante. Una obra musical así creada, lejos de disminuir la responsabilidad del compositor, permite e intensifica la colaboración de otra mente en la composición de una obra, incrementando el número de personas involucradas en el proceso creador. La partitura ya no sólo informa al intérprete de las intenciones del compositor, sino que se convierte en un campo de posibilidades creadoras para el ejecutante. Su participación como elemento imprescindible en la elaboración de la forma adquiere matices y grados diferentes según la obra que se trate y, por tanto, la libertad de movi-

días del canto gregoriano, y es con base en la "cita" musical que se organiza la obra. Bástenos mencionar en este siglo la música de Charles Ives y Erik Satie; los corales de Bach que podemos encontrar en algunas obras de Arnold Schoenberg y Alban Berg; y ciertas obras electroacústicas de Stockhausen y Cage. Recuerdo particularmente *Asociaciones*, para voz y conjunto instrumental, de Gerhart Muench, una de las obras más logradas en este sentido que se han escrito en México en los últimos años.

JAA ¿Cuál sería la posición del oyente hacia la (de algún modo hay que llamarla) música nueva?

ML En un ensayo titulado *Obra abierta*, Umberto Eco, al referirse a la práctica interpretativa, cita unas palabras de Pereyson, que pueden ser aplicables a la acción de escuchar: "La obra de arte es una forma, es decir, un movimiento que llega a su conclusión: un infinito contenido en lo finito. Su totalidad resulta de su conclusión y debe ser considerada como la apertura de un infinito que se ha reunido en una forma. La obra tiene, por este hecho, una infinidad de aspectos. . . Todas las interpretaciones (audiciones) son definitivas en el sentido en que cada una es para el intérprete (oyente) la obra misma, pero al mismo tiempo son provisorias puesto que el intérprete (oyente) sabe que tendrá que profundizar indefinidamente su propia interpretación (audición)".

Bajo esta perspectiva, escuchar es llevar a cabo un proceso interpretativo. La audición constituye una actividad y representa una forma individual y tácita de ejecución. La organización que efectuamos al escuchar depende de un cúmulo de experiencias anteriores. Las leyes de la percepción no constituyen hechos naturales, sino que se forman dentro de ciertos modelos culturales. La tendencia a ciertas soluciones con la exclusión de otras, es producto de una civilización históricamente determinada. Ciertos fenómenos, tales como la disonancia o la polirritmia, pueden ser elementos complejos para una determinada cultura musical y constituir para otra una fatigosa monotonía.

Roland Barthes ha señalado que el sentido de una obra no puede hacerse solo; el autor no produce sino posibilidades de sentido, de formas, si se quiere, y es el mundo quien las llena. La obra musical se presenta como un núcleo en el que convergen tres experiencias igualmente importantes: la del compositor, la del intérprete y la del oyente. Desgraciadamente, una gran mayoría de melómanos que asisten con regularidad a las temporadas sinfónicas y de ópera, rechazan a priori casi toda la música de este siglo, y su juicio se basa, generalmente, en una casi nula experiencia como oyentes de obras actuales, y en una lectura (audición) muy apresurada y superficial de ese nuevo universo sonoro que les ofrece la posibilidad de un ejercicio de percepción (Flaubert escribió: "Para que una cosa sea interesante, basta mirarla por largo

Textos, instrumentos, epígrafes

JUAN ARTURO BRENNAN

Como en el caso de otros compositores de hoy existen en la obra de Mario Lavista referencias extramusicales que proponen a quien escucha una lectura más sutil y más compleja que la que puede derivarse de las simples asociaciones programáticas, narrativas o descriptivas. En algunas de esas obras, la referencia extramusical es la utilización directa de un texto, como sucede en tres de sus primeras composiciones musicales.

JAB En tu *Monólogo* (1966) para barítono, flauta, vibráfono y contrabajo, utilizas un texto de Nicolás Gogol. . .

ML *Monólogo* fue la primera obra que compuse apartándome de los lineamientos del Taller de Composición de Carlos Chávez; la escribí para uno de tantos festivales de música nueva que se han realizado en México. Me interesé en el texto de Gogol luego de asistir a la representación de Carlos Ancira del *Diario de un loco*. Tuve algunas entrevistas con Ancira, que me facilitó el texto de Gogol, cuya parte final, en la que el loco le habla a su madre, elegí para mi obra. Me incliné a utilizar un texto porque, al ser mi primera obra ajena al lenguaje tonal, me enfrentaba a serios problemas formales. Una manera de garantizar una cierta continuidad era partir de un texto que tenía ya una estructura, y seguir ese texto para poder articular el lenguaje no tonal que yo intentaba utilizar, y obtener así una forma musical.

Me sentí atraído por la posibilidad de encontrar un equivalente sonoro de la atmósfera, totalmente despojada de elementos superfluos, y del agudo sentido de la soledad que recorre esta obra de Gogol. Me interesó realizar una obra dramática en la que un individuo confunde sus sueños con la realidad y que intenta, a través del recuerdo, rescatar la imagen de su madre para tratar de recuperar las imágenes de su propia niñez. Pienso que en mi obra hay algunos momentos bien logrados, aunque debo decir que el resultado fue, en términos musicales y dramáticos, una pieza de naturaleza eminentemente expresionista, tanto por

ofrece la posibilidad de varias lecturas y de varias interpretaciones del texto: esto fue lo que traté de lograr también en la música; la posibilidad de varias lecturas múltiples. Utilicé en el homenaje no sólo el texto cantado, sino también el texto hablado, y en algunos momentos de la obra se mezcla un fragmento del texto cantado por uno de los coros, con el mismo fragmento hablado, casi susurrado, por otro coro. En otros momentos, enfatizo el sonido de ciertas consonantes, la k, la t, para obtener ruidos muy acentuados. Realicé también una fragmentación del texto, fragmentación sugerida por la misma ausencia de puntuación, de modo que, por ejemplo, una palabra del texto aparece en un coro, y la siguiente en otro coro. Aunque la música del *Homenaje a Beckett* es muy rigurosa en su construcción, intenté crear, me parece que con cierta fortuna, una música que reflejara la polivalencia del texto de Beckett.

JAB ¿Cuál es el criterio que tienes para elegir un determinado texto?

ML Yo creo que la elección de tal o cual texto obedece, en mi caso, no sólo a razones de orden estrictamente musical, sino también y, sobre todo, a simpatías y afinidades secretas.

Después de estas tres obras basadas en un texto, Mario Lavista compone una serie de partituras en las que, según sus propias palabras, piensa más acerca de la música que en la música misma (exceptuando *Diacronía* (1969) para cuarteto de cuerdas, obra por la que siente una especial predilección). En ellas se plantea la resolución de cuestiones especulativas cuyas respuestas producen obras un tanto herméticas y lejanas a la expresividad. Más tarde, en otro periodo, el compositor recupera conscientemente la expresividad que era negada por la especulación teórica. En el intervalo entre un período y otro, la técnica y las bases teóricas se solidifican y se integran, y las preocupaciones se enfocan de nuevo hacia la música misma. Así, Lavista da cauce al impulso musical primario, ajeno a la moda efímera y a conceptos tan poco musicales como vanguardia y retaguardia. Entonces, la búsqueda se realiza más hacia el interior de sí mismo que hacia el exterior. Este punto de inflexión en la curva de la obra de Lavista comienza a ser evidente en *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975), en *Quotations* (1976) para cello y piano, y en *Lybannh* (1976) para orquesta. En estas obras, el compositor comienza a utilizar una armonía más afín a su percepción sonora, y a abandonar la tendencia anterior que rechazaba el uso de ciertos intervalos consonantes considerados como característicos de la tonalidad (la quinta, por ejemplo). Después de aquellas tres primeras obras con texto, hallamos en el catálogo de Lavista otras tres composiciones con asociaciones extramusicales, asociaciones muy libres que son más una sugerencia que un programa: *Lybannh*, referida a la eufonía creada por Jonathan Swift en el último de los viajes de Gulliver; *Simurg*

que amamos a nuestro instrumento a través de sus obras. Cuando trabajo en las nuevas técnicas instrumentales, pienso naturalmente en Paganini. Me parece sorprendente que al inicio de siglo XIX haya compuesto esos caprichos para violín solo. Ese desarrollo instrumental no tuvo continuidad, y es apenas ahora, hacia el final del siglo XX, que estamos retomando lo planteado por músicos como Chopin, Paganini y Liszt: descubrir en el instrumento elementos técnicos y expresivos que hasta ese momento estaban ausentes, sin ir jamás en contra de la naturaleza del instrumento. Utilizar un instrumento de aliento de manera polifónica, obtener acordes de él, no es entrar en conflicto con el instrumento sino aprovechar lo que el instrumento ofrece y que la tradición ha excluido. Esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. Hoy día los instrumentos tradicionales están siendo literalmente reinventados mediante una nueva técnica que propone una nueva manera de concebir, es decir, de escuchar, la música. Cuando todos los músicos de las orquestas dominen estas nuevas técnicas, los compositores nos plantearemos nuevos y fascinantes problemas de orquestación, y lo que resultará de eso será una nueva música orquestal. Estoy convencido de que las recientes investigaciones y la sorprendente y formidable renovación expresiva de los instrumentos tradicionales muestran la existencia de nuevos mundos sonoros y anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental. Por otra parte, el trabajo compartido, la estrecha unión entre intérprete y compositor permite no sólo establecer una relación cada vez más profunda entre el instrumentista y su instrumento sino que además, como lo ha señalado Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendiendo este término no como una mera ostentación de habilidad circense sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hace reencontrar su verdadero origen en el concepto de virtud.

Epílogo de epígrafes. Con esta nueva preocupación por el desarrollo instrumental, Lavista ha incluido en algunas de sus partituras epígrafes que son mucho más que una simple acotación literaria, y que de hecho sugieren al intérprete una atmósfera, un contexto y un estado de ánimo para la interpretación de la obra. A manera de aproximación a las intenciones interpretativas del compositor, cito en seguida los epígrafes de las obras de Lavista, así como sus fuentes.

Quotations (1976) para cello y piano

Su corazón es un laúd suspendido. Tan pronto se le toca, resuena.

De Béranger, epígrafe a *La caída de la casa Usher*
de E. A. Poe

Las ficciones de la música

FABIENNE BRADU

FB Pauta, la revista que diriges, publica muchos textos literarios acerca de la música. En cambio, y de manera general, las revistas literarias de México poco se interesan por la música. ¿Esta tendencia sería sintomática de las relaciones entre literatura y música en este país?

ML Salvo casos aislados, no ha habido en la historia reciente de nuestro país revistas literarias que publiquen de manera continua artículos, ensayos y textos literarios relacionados con la música. Me parece que, con algunas ilustres excepciones como Sergio Pitol y Jomí García Ascot, los intelectuales y poetas mexicanos han reflexionado poco acerca de la música. El escritor Juan Vicente Melo es uno de esos casos excepcionales: sus reflexiones acerca del quehacer musical constituyen uno de los momentos más importantes y significativos en nuestra vida musical. En cambio, *Pauta* ha querido publicar textos de intelectuales y poetas alusivos a la música. Estoy convencido de que los poetas dicen cosas mucho más interesantes y lúcidas sobre la música que la mayoría de los músicos (la "minoría", la componen, entre otros, Monteverdi, Schumann, Berlioz, Wagner, Debussy, Berg, Stravinski, Boulez, Cage, Chávez). Ezra Pound solía decir que cuando quería aprender su oficio recurría a Stravinski.

De la misma manera, me parece que los músicos debemos recurrir con frecuencia a los poetas para aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio, de la naturaleza de la música.

FB En otros países hubo y hay corrientes estéticas que integran a literatos, músicos, pintores, escultores, etc. ¿Podrías mencionar algunos movimientos en que se dio una coincidencia entre varias disciplinas artísticas, sobre todo entre literatura y música?

ML En México hubo un importante auge de la danza en la época del nacionalismo que aglutinó a músicos, pintores, coreógrafos, etc. Se dio una coincidencia entre varias disciplinas artísticas. Fue un momento

como sucede en poesía, y trabajar con sonidos, ritmos, etcétera?

ML A mi juicio, la no-dirección y la no-significación del objeto musical en su estado elemental hace posible el uso de una técnica combinatoria en obras estructuradas de acuerdo con principios formales que están mucho menos restringidos que las palabras. El material musical se articula según leyes válidas únicamente en el ámbito de una obra determinada. La lógica que gobierna las asociaciones gramaticales impide que las palabras puedan ser fácilmente permutadas sin causar una pérdida total o parcial del sentido de la frase. En la música, la lógica que determina una asociación cualquiera se efectúa dentro de límites menos rigurosamente definidos. Hay que señalar que la escritura lingüística representa signos mientras que la escritura musical representa sonidos, es decir, no signos. Un sonido en sí mismo no remite a nada, no designa nada. El fonema tiene una función parecida en el lenguaje; no tiene en sí mismo ninguna significación. Sólo una combinación de fonemas dada tiene una significación. Pero en el dominio de la música, si una combinación de sonidos dijese algo, sería palabra. Un sonido podrá articularse con otro, pero nunca "significará". Lo musical pasa directamente del fonema a la sintaxis, ignorando la etapa del léxico. En esto reside la libertad de su sintaxis.

FB Compusiste una pieza titulada *Ficciones* (1980) que te inspiró la lectura de las obras de Jorge Luis Borges. Dices que tu obra no pretende describir la historia del Simurg a la manera de un poema sinfónico en el que la forma depende de un relato, sino que te interesa que el principio de identidad que declara este poema se manifieste en una forma o discurso musical ajeno a referencias anecdóticas. ¿Podrías desarrollar un poco más esta concepción tuya?

ML Yo no pretendí narrar en términos musicales la historia del Simurg. Mi obra no es programática en el sentido en que lo es *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Es una composición musical relacionada con un texto, pero el texto no ha sido "puesto en música". Es, si se quiere, una ilustración muy libre de esta hermosa leyenda sufi, pero de ninguna manera pretende ser una síntesis del poema. Hay en el poema la idea de los espejos, de los laberintos, de la identidad (el Simurg es cada uno de los pájaros y cada uno de ellos es el Simurg). Estas "imágenes" están presentes también en mi obra, pero se trata de espejos, laberintos y círculos armónicos.

En *Ficciones* trabajé con un tipo de armonía que me remitiera constantemente a estas "imágenes". Quise utilizar un solo acorde que sufre una serie de transposiciones y transformaciones a lo largo de la obra. Quería que todo el tejido armónico estuviera claramente relacionado con ese único acorde, es decir, con acordes de idéntica estructura que al enlazarse formaran un círculo o ciclo armónico cerrado. Toda la obra



CUARTA PARTE

Catálogo

Estructura:

Año

Título, dotación y duración

Datos editoriales

Datos de grabación

Estreno [fecha, lugar o festival, intérprete(s), dedicatoria].

* El asterisco significa que las partituras (y partes) pueden rentarse en Ricordi-Ediciones Mexicanas de Música

1983

Tres canciones: mezzosoprano y piano; 8'

Inéditas

No hay grabación comercial (hay una en proceso con Adriana Díaz de León y Edison Quintana)

12 de mayo de 1984. Sexto Foro Internacional de Música Nueva.

Adriana Díaz de León: mezzo; Mario Lavista: piano. Dedicadas a Adriana Díaz de León.

1984

Reflejos de la noche: cuarteto de cuerdas; 12'

Inédita

México: INBA/CENIDIM/SACM, Serie Siglo XX, Vol. 4, 1988: Cuarteto Latinoamericano.

7 de julio de 1984. Galería Universitaria. Cuarteto Latinoamericano. Dedicada al Cuarteto Latinoamericano: Jorge Rissi, Aarón Bitrán, Javier Montiel y Álvaro Bitrán.

1984

Hacia el comienzo (3 canciones): mezzosoprano y orquesta; 9'

México: UNAM, 1988*

No hay grabación comercial

24 de octubre de 1984. XII Festival Internacional Cervantino. Adriana Díaz de León: mezzo; Orquesta Sinfónica Nacional; Francisco Savín: director.

Poemas de Octavio Paz. Canciones dedicadas a Octavio Paz en su 70 aniversario.

1985

Cuicani: flauta y clarinete en si b; 10'

Inédito

México: INBA/CENIDIM/SACM, Serie Siglo XX, Vol. 4, 1988: Marielena Arizpe: flauta; Luis Humberto Ramos: clarinete.

21 de noviembre de 1985. Galería Universitaria. Marielena Arizpe: flauta; Luis Humberto Ramos: clarinete. Dedicada a Salvador Flores.

1985

Madrigal: clarinete en si b; 10'

Inédito

México: INBA/CENIDIM/SACM, Serie Siglo XX, Vol. 4, 1988: Luis Humberto Ramos: clarinete.

21 de noviembre de 1985. Galería Universitaria. Luis Humberto Ramos: clarinete.
Dedicado a Luis Humberto Ramos.

1985-1986

Tres Nocturnos: mezzosoprano y orquesta; 20'

Inéditos*

No hay grabación comercial

Estreno de las dos primeras canciones: 27 de junio de 1986. Sala Netzahualcóyotl.

Adriana Díaz de León: mezzo; Orquesta Filarmónica de la UNAM; Luis Herrera

De tales prácticas, comenta Gloria Contreras, directora del Taller Coreográfico de la UNAM: "Fue una experiencia muy importante. De haber continuado estos eventos hubiéramos abierto caminos muy grandes. Cuando uno estaba en esas improvisaciones, el formalismo de las obras 'normales' se hacía absurdo porque la apertura de la creación simultánea era inmensa. La creatividad que generaron ambos grupos fue vasta, pero no se pudo continuar por política y tonterías de este tipo".

La siguiente etapa fue *Tres* (música: *Pieza para un(a) pianista y un piano*) de Contreras estrenada en 1975. Comenta su autora: "La música de Mario me pone a pensar. Es muy difícil de resolver en términos dancísticos. Sin embargo, esos retos son muy importantes en la coreografía. Esta obra (*Tres*) nació trabajando juntos. Le pedí una partitura; él me trajo varias. Quería hacer una obra que se pudiera filmar (porque la danza se ve muy mal cuando se filma, pierde mucho) y ésta —pensé— va a ganar cuando se grabe.

"Siempre en el teatro la obra ofrece más posibilidades, porque en la filmación estamos viendo cómo la grabó una persona. En el teatro hay múltiples visiones, cada espectador es una posibilidad diferente. A pesar de que hice *Tres* para el cine, es mejor en el teatro. La filmación de Televisa estuvo bastante bien hecha, aunque el sonido salió mal: está muy viciado. Se hubiera podido hacer mucho más si hubiéramos trabajado más lento."

Michel Descombey estrena en 1978 *Diálogo* (música: *Diálogos*): "Escogí esta partitura (dice Descombey) porque me inspiró una idea matemática. Trata sobre un diálogo entre una pareja que termina en monólogo por la incompreensión entre los seres humanos. La dificultad de comunicarnos que tenemos los seres humanos me inspiró esta obra. Mario estuvo de acuerdo con la versión coreográfica. Fue interpretada por Marisela Acosta y Mario Rodríguez".

Ese mismo año Graciela Henríquez hace *Game* (música: *Game*): "Fue una obra que se hizo sólo un par de veces. Era un juego bastante abstracto entre dos mujeres. No tenía ninguna trama especial, se trataba de un juego de formas que bailaba con Marcela Aguilar. Lo interesante de esto fue que se estrenó para una experiencia de Alicia Urreta en Bellas Artes titulada *El carro de Osiris*, que aglutinó los talentos de Manuel Enríquez, Federico Ibarra y José Antonio Alcaraz, entre otros.

"Me gustó esta partitura porque es una música sobria, elegante, perfecta. Se la dediqué a Adriana Urdaneta, una bailarina venezolana. Pienso que la segunda vez quedó mejor."

En 1978 Gloria Contreras coreografió *Gravitacional* (música: *Antifonía*) para el Ballet Nacional de Cuba: "Ésta es una obra muy lenta. Al igual que *Tres* no tiene saltitos ni piruetas. Es una obra de movimiento sólido en la que, también, se utiliza mucho el silencio. Es para un cuerpo de baile. Los espacios donde evolucionan los bailarines están en las órbitas, o sea que cada bailarín tiene una en la que se mueve y ésta se va ensanchando. A diferencia de *Tres* que es un punto central en un espacio negro, *Gravitacional* es una danza que va en circunferencia, agrandándose hacia los extremos del foro".

En 1980, Mario Lavista compone —según palabras de Lidia Romero, coreógrafa de la obra— *Historias como cuerpos*. Esta partitura consistía en un collage de diversos extractos de *Norma* y *Madame Butterfly*. Se estrena en el Teatro

Anexo 2

[Respuesta del académico Manuel Enríquez]

Compañeros Académicos:
Señoras y Señores:

La ceremonia de recepción de un nuevo académico es uno de los actos más rituales y solemnes en esta Academia de Artes. Consciente de ese hecho, quiero manifestar que el caso presente tiene para mí todavía otra particularidad muy especial que reúne dos características: es la primera vez que participo como "contestante" y he solicitado insistentemente ser yo la persona que dé la bienvenida a Mario Lavista en su ingreso oficial a esta Institución.

La razón de mi insistencia obedece al regocijo y satisfacción de tener como compañero en la sección correspondiente, a un músico por cuya obra creativa tengo especial admiración y con el cual he compartido tantos momentos de optimismo, de frustración o de ansiedad y con el que también comparto inquietudes artísticas y estéticas.

No pretendo convertir esta breve alocución en un ramillete de elogios o de exaltación hacia un distinguido artista que no lo necesita; su ingreso a este organismo colegiado está ampliamente respaldado por sus méritos y su obra, cabe decir que la proposición de su incorporación fue aprobada por una poco frecuente unanimidad, que demuestra el reconocimiento hacia su trayectoria profesional, a su personalidad y la importancia que ésta tiene dentro del medio artístico de nuestro país. Quiero pues, hacer solamente algunas consideraciones a las ideas que Lavista ha expuesto en su escrito.

Es admirable que un creador, cuyo pensamiento estuvo siempre dentro del lado científico —aunque nunca dogmático— de la música, haya decidido reconsiderar la función del factor intérprete-público y sin perder el dominio y carácter intelectual, intente fundir todos esos elementos para generar un arte que estando más cerca de las mayorías, le permita continuar experimentando nuevas técnicas con los instrumentos tradicionales. A pesar del permanente afán de búsqueda que caracteriza al compositor de nuestro tiempo, y quizá por esa preocupación de individualidad y originalidad, no es común que rectifique un criterio o que tome un camino más congruente en la adopción de un lenguaje musical. Generalmente ese compositor cree que tiene "toda la razón" y que su verdad es la única; además, y durante algunos años, pareciera que aquel que más audaz se manifestara en la agresión o indiferencia hacia el oyente, se convertía en el más "genial" y digno de imitarse.

Felizmente esa época pasó, la rabiosa experimentación ya no sorprende a nadie, y aunque casi todos hemos transitado por ese camino y pagado nues-

Notas

Juan Vicente Melo, "Mario Lavista: un nuevo compositor", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre* 244, México, 19 de octubre de 1966.

Louis Panabière, "Dos caminos de *Travestía de la escritura* en el arte mexicano contemporáneo: Arnaldo Coen y Mario Lavista", *Études Mexicaines* 4, Université de Perpignan, Francia, 1981.

José Antonio Alcaraz, "Otra noche de los dones", *Pauta*, vol. V, núm. 17, México, enero de 1986.

Luis Jaime Cortez, "Mario Lavista", *Vuelta*, año X, núm. 120, México, noviembre de 1986.

Álvaro Mutis, "Después de escuchar la música de Mario Lavista", en *Un bomenaje y siete nocturnos*, Ediciones del Equilibrista, México, 1986.

José Antonio Alcaraz, "Dos canciones" en *El Heraldo*, México, 6 de octubre de 1966.

Juan Vicente Melo, "Las canciones de Mario Lavista: fidelidad a la música y a la palabra" en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre* 305, México, 13 de diciembre de 1967.

José Antonio Alcaraz, "Una golondrina que hace verano" en *Proceso*, núm. 43, México, 29 de agosto de 1977.

Juan Vicente Melo, "La aventura de Mario Lavista" en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 17 de mayo de 1978.

Federico Ibarra, "Ficciones" en *Tiempo libre*, año I, núm. 11, publicación semanal de *UnomásUno*, México, 2 de agosto de 1980.

José Antonio Alcaraz, "Una nítida música nocturna" en *Proceso*, núm. 198, México, 18 de agosto de 1980.

Daniel Catán, "La flauta mágica de Mario Lavista" en *Vuelta*, vol. IX, núm. 102, México, mayo de 1985.

Bertram Turetzky, (introducción de Daniel Catán), "Turetzky, Lavista y el nuevo virtuosismo" en *El semanario*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de junio de 1985.

Mario Lavista, "Presentación" en *Pauta* (número dedicado a Richard Wagner), vol. II, 7, México, junio de 1983.

Mario Lavista, "Giaccomo Puccini", *Programa de la Ópera*, vol. II, núm. 167, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 25 de julio de 1978.

Mario Lavista, "Sor Juana *Musicus*" en *Pauta*, vol. II, núm. 6, México, abril de 1983.

Mario Lavista, "Presentación" en *Pauta* (número dedicado a Alban Berg), vol. IV, núm. 15, México, julio de 1985.

Mario Lavista, "Chávez: *Toccata* para percusiones", programa de la Orquesta Sin-

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval de León
Director General

Jaime Labastida Ochoa
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y Preservación del
Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich García
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Luis Jaime Cortez
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"*

Mario Lavista: textos en torno a la música, segunda edición,
se terminó de imprimir en mayo de 1990
en los talleres de Prisma Editorial, S.A. de C.V.
Fotocomposición, formación y negativos: Redacta, S.A.
Se imprimieron 1 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.





LA OBRA DE MARIO LAVISTA es el resultado de un pensamiento musical maduro y original. Un pensamiento que surge del estudio lento y apasionado de la tradición. Y aunque Mario Lavista aprendió mucho de la *vanguardia*, jamás es un *vanguardista*, nunca se desbarranca en ese lugar común de nuestro tiempo. Aprende de Mozart y de Machaut, de Wagner y de Monteverdi. Son sus abuelos y quiere recordarlos. Su concepción de la música es, pues, tradicional. Cercana a Machaut, distante de Stockhausen. Él mismo lo ha expresado con gran acierto

en una breve nota a su *Tríptico*: "En este *Tríptico* he considerado la técnica de la composición como una cristalización de conceptos estéticos que parten del principio de que la música nace de la emoción, los sonidos son la sustancia de la música, y la melodía, el ritmo y el color constituyen la apariencia de los sonidos."

Los sonidos, sustancia de la música, sólo se nos entregan como apariencia, como seres fugitivos. Hay en este párrafo de Mario Lavista una hermosa metafísica. Por eso he pensado siempre que su música es una función neumática, una poética del aire.

En otro texto anota: "La música, como decía Debussy, debe ser una persona discreta, debe dar la impresión de salir de la sombra y de regresar a ella en algunos momentos. Yo estoy muy cerca del simbolismo, y soy totalmente ajeno a cualquier tipo de realismo."

Esto, por supuesto, lo acerca a Debussy. Pero también lo acerca a Mozart. Ellos son quizá los más grandes acróbatas de la sugerencia. Conocen las terribles posibilidades expresivas del callar, y su música está como iluminada por tenues pinceladas de silencio. Un silencio que no es necesariamente algo distinto del sonido.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



CENIDIM